

**ISIS MILREU**

**DE AUTOR A PERSONAGEM: Jorge Luis Borges na mira de romancistas latino-americanos**

**ASSIS**

**2014**

**ISIS MILREU**

**DE AUTOR A PERSONAGEM: Jorge Luis Borges na mira de romancistas latino-americanos**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Antonio Roberto Esteves

ASSIS

2014

## Folha de Aprovação

Para minha filha, Iara Milreu Lavratti, e minha mãe, Luci de Oliveira Milreu.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Dr. Antonio Roberto Esteves, pela orientação paciente e segura. Agradeço a Dra. Ana Maria Carlos pelas valiosas observações durante as etapas de exame de qualificação e de defesa da tese.

Agradeço a Dra. Heloísa Costa Milton por sua participação no exame de qualificação.

Agradeço as professoras Dra. Marilene Weinhardt, Dra. Ana Cecília Aras Olmos e Dra. Livia Maria de Freitas Reis Teixeira pela leitura atenta desse estudo e por suas contribuições para a versão final da tese.

Agradeço a Dra. Marcela Croce por sua orientação durante a realização do estágio de Doutorado Sanduíche junto a Universidade de Buenos Aires (UBA).

Agradeço a CAPES e ao Programa de Pós-graduação da UNESP-Assis pela concessão da bolsa para cursar o estágio de Doutorado Sanduíche.

Agradeço ao Esequiel Gomes da Silva pelo suporte técnico.

[...] os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores [...]. Ler, além do mais, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais atenciosa, mais intelectual.

Jorge Luis Borges

*História Universal da Infâmia* (1935)

Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção, também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção [...], mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura.

Ricardo Piglia

*O último leitor* (2006)

MILREU, I. **DE AUTOR A PERSONAGEM:** Jorge Luis Borges na mira de romancistas latino-americanos. 2014. 240f. (Doutorado em Letras – Área de Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

## RESUMO

Jorge Luis Borges é considerado por muitos críticos e escritores um dos autores mais importantes do século XX. Afinal, sua poética revolucionou a prática literária, bem como os estudos de literatura, tornando-se paradigmática. Atualmente, observamos que o escritor argentino não é apenas alvo de inúmeros ensaios, teses e biografias, mas também foi convertido em personagem de vários romances, contos, crônicas, peças teatrais, filmes e até histórias em quadrinhos. Nesse sentido, Pablo Brescia (2008) assinala que há uma tendência a “literaturizar” Borges, isto é, transformá-lo em objeto literário. O estudioso acrescenta que nos estudos borgeanos ainda há um espaço ignorado sobre o modo como os escritores (re) leram o autor argentino, particularmente, no âmbito ficcional. Considerando a existência da referida lacuna, entendemos ser justificável a realização de um estudo que examine esta questão. Assim, o objetivo de nosso trabalho é contribuir para a compreensão do processo de conversão de Borges em personagem de outros autores, especificamente, no âmbito das literaturas argentina e brasileira, ou melhor, latino-americana. Destarte, selecionamos como *corpus* desta pesquisa os seguintes romances: *El simulador* (1990), de Jorge Manzur; *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004), de María Rosa Lojo; *Matar a Borges* (2012), de Francisco Cappellotti; *Borges e os orangotangos eternos* (2000), de Luis Fernando Veríssimo; *O romance de Borges* (2000), de Hamilton Alves e *Memorial de Buenos Aires* (2006), de Antonio Fernando Borges. Observamos que essas narrativas giram em torno de biografemas de Borges e de sua literatura, dialogam com a poética borgeana e a história da literatura, além de utilizarem a intertextualidade e a metaficção como principais recursos estilísticos.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges. Borges personagem. Literatura comparada. Literatura e história. Literatura latino-americana contemporânea.

MILREU, I. **FROM AUTHOR TO CHARACTER: Jorge Luis Borges as a target of Latin American novelists.** 2014. 240f. (Doctorate in Letters – Area: Literature and Social Life). Faculty of Sciences and Letters, State University of Paulista, Assis, 2014.

#### ABSTRACT

Jorge Luis Borges is regarded as one of the most important XX century writers from many critics' and writers' standpoint. Therefore, his poetry, which became a paradigmatic one, has revolutionized the literary practice as well as the literary studies. Currently, we observe that the Argentinian writer is not only analyzed in several essays, theses and biographies, but also the writer himself has been converted into a recurring character in various novels, short stories, chronicles, plays, films and comics. In this sense, Pablo Brescia (2008) points out that there is a tendency in fictionalizing Borges, that is, to make him into a literary object. Brescia adds that in studies on Borges there is still an ignored aspect concerning the way some writers have (re)read the Argentinian author, especially within the fictional sphere. Considering the existence of that gap we may justify the accomplishment of a study about this topic. Thus, this research work aims at contributing to the understanding of the process of Borges' conversion into a character in the production by other writers, specifically within the scope of Latin American literature, such as, the Argentinian and Brazilian ones. Thereby, the *corpus* of this research consists of the following novels: Jorge Manzur's *El simulador* (1990); María Rosa Lojo's *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004); Francisco Cappellotti's *Matar a Borges* (2012); Luis Fernando Veríssimo's *Borges e os orangotangos eternos* (2000); Hamilton Alves's *O romance de Borges* (2000); and Antonio Fernando Borges's *Memorial de Buenos Aires* (2006). We observe that those narratives are structured around Borges' "biografemas" and his literature which dialogs with both Borges' poetry and the history of literature, besides utilizing intertextuality and metafiction as main stylistic features.

Keywords: Jorge Luis Borges. Borges as a character. Comparative literature. Literature and history. Contemporary Latin American literature.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: A ficcionalização de Borges</b> .....	10
<b>1 Borges na mira de seus conterrâneos</b> .....	22
1.1 Borges e a Argentina .....	23
1.2 <i>El simulador</i> (1990) .....	38
1.3 <i>Las libres del Sur</i> (2004) .....	65
1.4 <i>Matar a Borges</i> (2012) .....	86
<b>2 Borges (re) descoberto pela literatura brasileira</b> .....	110
2.1 Borges e o Brasil .....	111
2.2 <i>Borges e os orangotangos eternos</i> (2000) .....	116
2.3 <i>O romance de Borges</i> (2000) .....	136
2.4 <i>Memorial de Buenos Aires</i> (2006) .....	155
<b>3 (Re) leituras de Borges em contraponto</b> .....	177
3.1 Pontos de convergência .....	178
3.2 Borges e a literatura .....	185
3.2.1 Borges e a intertextualidade .....	187
3.2.2 Borges e a metaficção .....	201
3.3 Borges e a história .....	209
3.3.1 As reescritas das memórias de Borges .....	213
3.3.2 Quando a história da literatura vive na ficção contemporânea .....	220
3.4 Imagens de Borges.....	223
<b>CONCLUSÕES: A ficcionalização de Borges vale a viagem?</b> .....	228
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	235
<b>ANEXO</b> .....	240

## A FICCIONALIZAÇÃO DE BORGES

Nossos nadas pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu seu redator.

Jorge Luis Borges

*Fervor de Buenos Aires* (1923)

Jorge Luis Borges (1899-1986) é considerado por muitos críticos e escritores um dos autores mais importantes do século XX. Afinal, sua lista de admiradores ultrapassa a fronteira argentina e latino-americana, abarcando desde destacados escritores como Umberto Eco e Harold Bloom até reconhecidos teóricos como Michel Foucault e Roland Barthes, entre outros. Pensamos que a principal razão de Borges ter conquistado tantos adeptos deve-se à sua poética inovadora que revolucionou a prática literária, bem como os estudos de literatura. Nesse sentido, é compreensível o fato de o autor argentino ser incessantemente alvo de inúmeros ensaios, teses e biografias.

Francisca Nogueroles em “*Con y contra Borges*” (2011, p.111) afirma que o escritor marcou o pensamento e as artes da segunda metade do século passado. Acrescenta que Borges é fundamental para compreendermos os avanços das modernas teorias literárias, tais como a desconstrução e a “*Nouvelle critique*”. A estudiosa sustenta que o seu fantasma está presente na cultura contemporânea não só na literatura, mas também no cinema, na música e nas artes gráficas. Nogueroles (2011, p.117) assinala que a repercussão do mito sobre sua pessoa, o qual ele alimentou e refutou ao mesmo tempo, levou o autor argentino a ser convertido em personagem de numerosos textos ficcionais.

Averiguamos que Borges foi ficcionalizado em diversos meios e tornou-se personagem de romances, contos, crônicas, peças teatrais, filmes e, até, histórias em quadrinhos. Notamos que algumas destas obras deslocaram as discussões sobre o autor e sua poética da esfera crítica para o âmbito ficcional. Em “*Borges deviene objeto: algunos ecos*”, Pablo Brescia (2008, p.128) aponta que há uma tendência a “literaturizar” o escritor, isto é, transformá-lo em objeto literário. Entendemos que esse neologismo pode ser visto como sinônimo de ficcionalizar, uma vez que nessas produções Borges deixa de ser um autor para transmutar-se em personagem, um ser ficcional. No entanto, é importante destacar que o termo literaturizar é menos abrangente do que ficcionalizar, pois nos remete a obras literárias

enquanto o segundo é mais amplo e pode englobar também a transformação de escritores em personagem em outras artes, tal como o cinema.

Consideramos correta a afirmação do estudioso sobre a existência de uma tendência de literaturização de Borges porque ao pesquisarmos as publicações das últimas décadas verificamos que há uma contínua proliferação de relatos em que o escritor aparece como personagem. Nossa hipótese inicial é que a crescente ficcionalização do autor argentino está relacionada com a sua transformação em um arquétipo literário, bem como ao fato de sua obra ser paradigmática para a literatura e a crítica contemporâneas. Para confirmar essa suposição, basta lembrarmos que Ítalo Calvino (2000) classifica-o como “clássico”; Harold Bloom (1995) denomina-o “gênio”; Beatriz Sarlo (2007) alcunha-o de “deus” e nos recorda que o seu sobrenome tornou-se um adjetivo. Aliás, Sarlo em “*La escritura del dios*”, publicado em *Escritos sobre literatura argentina* (2007), postula que a adjetivação é o efeito máximo que pode atingir uma obra literária e borgeana, da mesma forma que joyceano, proustiano, kafkaniano, brechtiniano, sartreano e faulkneriano, é um adjetivo de originalidade. Também vale a pena mencionar que, inclusive, o termo “borgeano” converteu-se em verbete do dicionário da *Real Academia Española* (RAE). Nessa ótica, é inegável que o escritor é um referencial literário fundamental.

Em *Jorge Luis Borges*, Bella Josef (1996, p.15) assinala que a obra borgeana foi a ponta de lança da nova literatura hispano-americana, dado que o escritor rompeu a disjunção realismo-imaginação ao unir a especulação ao rigor, abrindo caminho para autores como Julio Cortázar e Alejo Carpentier. Em sua opinião, “A formulação estética de Borges desconstrói o modernismo: transforma a realidade e fragmenta o tempo relativizando a forma em sua crítica do sujeito. Com isso, anuncia a pós-modernidade.” (JOSEF, 1996, p.47). É necessário ressaltar que a inserção do escritor na estética pós-modernista não é um assunto consensual entre os seus estudiosos. Por exemplo, Robin Lefere (2000, p.219), em “*Borges ante la noción de la ‘postmodernidad’*”, questiona a classificação da literatura borgeana como pós-moderna, alegando que o autor era tanto antigo quanto moderno. Lefere (2000, p.215) pondera que o consenso em relação à pós-modernidade de Borges baseia-se em seus contos e ensaios, mas não em sua poesia. O crítico destaca três elementos da contística e da ensaística borgeana que respaldam esse pressuposto: o primeiro é a “desconstrução” do código realista através de três tipos de procedimentos (o apagamento da fronteira ou “desconstrução” da oposição entre realidade e ficção; a metaficção e a instauração de um mundo exclusivamente textual); o segundo é a concepção de literatura como texto infinito, infinitamente estimulante

e reinterpretada, aberta a todas as experimentações de escritura e de leitura, e o terceiro é o ceticismo linguístico, epistemológico e ontológico.

Apesar da existência de algumas objeções em relação à inclusão da obra de Borges na estética pós-modernista, estudiosos como Hans Robert Jauss, John Barth, Doeuwe Fokkema, Charles Russel e Gerald Graff consideram que o escritor é o fundador do que se convencionou chamar de literatura pós-moderna, conforme afirma Carlos Rincón (1995, p.73) em *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. O autor acentua que nos anos sessenta e setenta Borges tinha se convertido em figura de autoridade do pós-modernismo na ficção e em ponto de referência obrigatório na teorização da arte pós-moderna em geral. Portanto, nessa perspectiva, é indiscutível o caráter inovador da poética borgeana, a qual se tornou um paradigma literário. É importante registrar que não consideramos produtivo para nosso estudo nos deter na polêmica sobre a classificação (ou não) de Borges como um autor pós-modernista. Destarte, preferimos apenas demarcar que ele era um escritor adiante de seu tempo ao invés de rotulá-lo.

Em seu livro *Por que ler os clássicos* (2000), Ítalo Calvino, além de apresentar a sua lista de autores canônicos, na qual Borges está incluído, tenta definir o conceito de clássico. Diz Calvino: “Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.” (2000, p.12). A partir deste conceito, podemos definir Jorge Luis Borges como clássico, uma vez que os seus escritos provocaram, e continuam provocando, uma variada gama discursiva, mesmo que possam ser repelidos. Como vimos, no caso de Borges, os discursos críticos transcenderam os tradicionais limites da crítica literária e historiográfica e podem ser identificados em diversas ficções que converteram o escritor em personagem, evidenciando a potencialidade e a atualidade de sua poética.

Ao abordarmos esta temática é inevitável citarmos o romance *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco, no qual, para muitos leitores e críticos, bem como para o próprio autor, Borges foi ficcionalizado sob o nome de Jorge de Burgos. A primeira identificação entre os dois ocorre através da nomeação do personagem de Eco, visto que este possui o mesmo nome do escritor: Jorge. Também é possível pensarmos em um jogo com os sobrenomes, pois neles há diferenças em apenas duas vogais e pertencem ao mesmo campo semântico. Além disso, algumas características aproximam Borges de Burgos: ambos são cegos e trabalham em bibliotecas. Em *Pós-escrito a O nome da rosa*, Eco (1985, p.26) argumenta que são estas

marcas que levam os leitores a relacionar o seu personagem com o autor argentino. O escritor italiano ainda esclarece: “Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca (o que me parecia uma boa idéia narrativa) e biblioteca mais cego só pode dar Borges, mesmo porque as dívidas se pagam.” (ECO, 1985, p.26). Assim, ele confirma a ficcionalização do autor argentino em seu romance, ao mesmo tempo em que confessa ter uma dívida com o escritor, a qual é quitada com sua conversão em objeto literário de sua autoria. Posteriormente, em “Borges e a minha angústia da influência” (2003), o autor italiano retomará suas reflexões sobre este tema, além de discutir a influência do escritor em sua obra.

Embora a mencionada literaturização de Borges por Eco seja a mais conhecida, outros autores também transformaram o escritor em personagem. Aliás, vários teóricos indicam que foi o próprio autor argentino que iniciou esse processo. É o caso de Brescia (2008, p.141) que, no artigo já citado, defende que Borges adiantou-se a Barthes e a Foucault em anunciar a morte do autor. Em sua opinião, quando o escritor se tornou personagem de seus textos começou a desautorizar-se, foi irreverente consigo mesmo e se autotransformou em objeto literário. Logo, Borges pode ser considerado o precursor de sua crescente ficcionalização.

María del Carmen Rodríguez (2009, p.150-156), em *Borges: el sueño imposible de ser*, examina a autoficcionalização do autor argentino, destacando que ele evolui de interlocutor em “*Hombre de la esquina rosada*” e “*La forma de la espada*” à protagonista em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. Já em “*Funes el memorioso*”, “*El Aleph*” e “*El Sur*”, o escritor modifica circunstâncias autobiográficas para recriá-las na ficção, enquanto em “*El Aleph*” e “*El Zahir*”, protagoniza duas histórias com estruturas semelhantes. Por sua vez, em “*Utopía de un hombre que está cansado*”, utiliza o sobrenome materno, altera sutilmente a data de nascimento e exerce a mesma atividade que o seu protagonista. A autora registra que outros relatos em que Borges se autoficcionaliza são: “*Episodio del inimigo*”, “*Veinticinco de agosto, 1983*” e “*El otro*”. Observa que em “*El otro*”, como em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, o fictício penetra no mundo para sacudir o leitor ao produzir versões de si mesmo ou inquietações da certeza de sua continuidade. Enfatiza que o princípio borgeano pelo qual a literatura devora a realidade transformando-a em sua própria matéria é levado pelo escritor até suas últimas consequências no epílogo de suas *Obras Completas* (1974). Afinal, nesse texto, Borges redige o seu próprio verbete na *Enciclopedia Sudamericana* que seria publicada em Santiago do Chile em 2074.

Rodríguez (2009, p.158-165) aborda, ainda, a conversão de Borges em personagem de outros autores, postulando que as primeiras ficcionalizações ocorreram ainda quando ele era vivo nos romances *El túnel* (1948) e *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sabato e *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal. Também aponta que o escritor foi literaturizado no romance *El sueño de Borges* (2005), da espanhola Blanca Riestra; no conto “*El derby de los penúltimos*” (2003), do peruano Fernando Iwasaki e em vários relatos breves compilados por Pablo Brescia e Lauro Zavala em *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas* (1999).

No artigo “*Vida y obra del otro Borges*”, Rosa Pellicer (2009) apresenta outros títulos em que o autor foi ficcionalizado. Entre os contos menciona alguns que fazem parte da referida coletânea de Brescia e Zavala (1999): “*La entrevista*” (1979), do argentino Mempo Giardinelli; “*Borges, el comunista*” (1979), do mexicano René Avilés Fabila; “*Borges, el cleptómano*” (1994), do espanhol Juan Bonilla; “*La novela de Borges*” (1997), do argentino Pablo Brescia; “*El hombre que robó a Borges*” (1979), do uruguaio Rubén Loza Aguerrebe; “*En busca de Borges*” (1973), do norte-americano Tomás Rivera e “*La otra biblioteca de Borges*” (1999), do mexicano José Emilio Pacheco; além de “*Aquel estudioso de Borges*” (1997), do argentino Julio Woscoboinik; “*El libro perdido de Borges*” (2005), de Mempo Giardinelli; “*Tres documentos sobre la locura de J.L.B.*” (1993), do espanhol José María Merino e “*El laberinto de Aldana*” (2009), do argentino Ricardo Iribarren. No gênero romanescos elenca as seguintes narrativas que transformaram Borges em personagem: *El movimiento V.P.* (1976), do espanhol Rafael Cansinos Assens; *Las máscaras del héroe* (1996), do espanhol Juan Manuel de Prada; *El simulador* (1990), do argentino Jorge Manzur; *Borges e os orangotangos eternos* (2000), do brasileiro Luis Fernando Veríssimo e *La traición de Borges* (2005), do chileno Marcelo Simonetti. Posteriormente, em “*Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto*” (2011), Pellicer amplia o rol de obras que ficcionalizaram o escritor, listando os romances *El clon de Borges* (2011), do colombiano Campo Ricardo Burgos López e *El dilema de los próceres. Sherlock Holmes y el caso de las cartas ocultas de Rosas y San Martín* (1999), do argentino Jorge Fernández Díaz.

Já Adriana Crolla no ensaio “*Borges precursor*” (2011, p.58) reforça que o autor argentino foi convertido em personagem por seus contemporâneos em *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sabato, e *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, tal como apontou Rodríguez (2009). Acrescenta que Borges foi

ficcionalizado nos romances *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004), da argentina María Rosa Lojo; *L'enfant de sable* (1985) e *La nuit sacré* (1987), do marroquino Tahar ben Jelloun e *Viaggio a Salamanca* (2005), do italiano Raffaele Nigro. Assinala, ainda, que ele é personagem de três contos recolhidos por Eduardo Berti e Edgardo Cozarinsky em *Galaxia Borges* (2007): “*Los grifos*” (1970), de Silvina Ocampo; “*Tres delírios*” (2007), de Betina Edelberg e “*Coronel Borges*” (1998), de Gloria Alcorta.

Durante a realização de nossa pesquisa comprovamos a existência de outras obras que literaturizaram Borges, especialmente, na esfera da literatura brasileira. Entre os romances, descobrimos as seguintes narrativas que transformaram o escritor em personagem: *O romance de Borges* (2000), de Hamilton Alves; *Memorial de Buenos Aires* (2006), de Antonio Fernando Borges; *A misteriosa morte de Miguela de Alcazar* (2009), de Lourenço Cazarré; e *O evangelho segundo Hitler* (2013), de Marcos Peres, além da mencionada ficção de Veríssimo, *Borges e os orangotangos eternos* (2000). É importante assinalar que o autor gaúcho também ficcionalizou o escritor argentino em três crônicas reunidas em seu livro *Banquete com os deuses* (2003): “Borgianas”; “Jorge e Benny” e “No céu”. Borges, ainda, foi literaturizado nos contos “A secretária de Borges” (2006), de Lúcia Bettencourt e “Borges” (2007), de Julián Fuks; bem como nas obras teatrais *A última viagem de Borges* (2005), de Ignácio de Loyola Brandão; *Memória do mundo* (2009), escrita por João Paulo Lorenzon e dirigida por Élcio Nogueira Seixas; e *Eu vi o sol brilhar em toda a sua glória* (2012), de João Paulo Lorenzon.

No âmbito hispânico identificamos a conversão do escritor em personagem nos seguintes romances: *Los testigos* (2005), do peruano Jaime Begazo; *La novela perdida de Borges* (2010), do hispano-mexicano Pablo Paniagua; e *Matar a Borges* (2012), do argentino Francisco Cappellotti, além da peça de teatro *La memoria de Borges* (2008), escrita pelo uruguaio Hugo Burel e dirigida por Alvaro Ahunchain. Verificamos que na Argentina Borges também foi ficcionalizado em alguns contos reunidos em *Escrito sobre Borges: Catorce autores le rinden homenaje* (1999), organizado por Josefina Delgado; nos filmes *Los libros y la noche* (1999), de Tristán Bauer; *Un amor de Borges* (2000), de Javier Torre; e *El amor y el espanto* (2001), de Juan Carlos Desanzo; e na história em quadrinhos *Perramus* (1996), de Juan Sasturain.

Após a apresentação deste inventário de obras de diferentes gêneros que transformaram Borges em personagem, o qual não tem a pretensão de ser definitivo ou completo, é fundamental tecermos algumas considerações sobre a nossa proposta de trabalho. Em primeiro lugar, gostaríamos de frisar que a ficcionalização do escritor é um procedimento literário presente em, pelo menos, três continentes, conforme pode ser constatado através da nacionalidade dos autores das obras mencionadas anteriormente. Contudo, notamos que esse recurso é mais explorado na América Latina, principalmente, na Argentina e no Brasil. Em segundo lugar, a relevância desse estudo é justificável devido à existência de um espaço ignorado nos estudos borgeanos sobre a forma como os escritores escrevem Borges, conforme assinalou Brescia (2008, p.126). Pensamos que essa lacuna já começou a ser preenchida, como demonstram os trabalhos teóricos que citamos nesta introdução, mas entendemos que é instigante lançar novos olhares para essa temática. Dessa maneira, a nossa pesquisa visa a contribuir para o estudo da conversão de Borges em personagem de outros autores a partir da análise desse procedimento em romances latino-americanos, particularmente, argentinos e brasileiros.

Esclarecemos que a delimitação de nosso objeto de estudo deve-se à conjectura de que é significativo que a maior parte das narrativas que literaturizaram Borges esteja localizada na Argentina e no Brasil, além de considerarmos relevante que vários escritores escolheram ficcionalizá-lo justamente em um gênero que ele não frequentou. Supomos que a transformação de Borges em personagem de romances argentinos é explicável pelo fato de ele ser um autor canônico para a literatura de seu país. Já a existência das narrativas brasileiras pode ser compreendida como um desejo de aproximação dos autores brasileiros com a literatura do país vizinho, viabilizando o conceito de literatura latino-americana, ou apenas um interesse pelo escritor argentino e sua obra.

É necessário mencionar que a crescente ficcionalização de Borges não é um fenômeno isolado, uma vez que a conversão de escritores em personagens vem aumentando desde a década de 1980, como demonstra Leyla Perrone-Moisés (2011, p.255) em “Os heróis da literatura”. Nesse artigo, a estudiosa postula que esses romances não são biografias, mas sim invenções ficcionais que jogam tanto com os dados biográficos quanto com os materiais das obras desses autores. Também acentua que tais ficções têm uma função crítica implícita, dado que as invenções são baseadas em pesquisa biográfica e no conhecimento dos textos dos



escritores ficcionalizados. Por isso, ela classifica essas produções como ficções metaliterárias, além de destacar que um de seus procedimentos usuais é a intertextualidade.

Perrone-Moisés (2011, p.257) considera que a escolha de um escritor como protagonista indica a intenção de homenagem e de celebração, ainda que em sua obra possam existir críticas e objeções ao herói. Acrescenta que, curiosamente, no mesmo período em que Barthes e Foucault anunciavam a morte do autor, vários romancistas ficcionalizavam aspectos biográficos de seus antepassados canônicos. Nesse sentido, defende que “[...] esses escritores atuais vêm nos autores do passado grandes personagens de uma história grandiosa, já terminada, uma história que merece ser contada e comparada com a prática atual da literatura de ficção.” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p.264). Para a crítica, esses romances sobre escritores podem ser vistos como belas tumbas: enterros e celebrações, ambos necessários para que a literatura, assumindo novas formas, prossiga.

Embora esse ponto de vista seja interessante, acreditamos que a literaturização de escritores pode ser analisada de forma mais produtiva sob outros ângulos, tal como propõe Marilene Weinhardt em “Quando a história literária vira ficção” (1998). Nesse artigo, Weinhardt (1998, p.104) argumenta que a ficção literária dialoga com a história da literatura de duas formas. A primeira é ficcionalizando personagens cuja existência marcou a história literária. Já a segunda é a migração de personagens ficcionais dos textos canônicos para os novos textos. Em sua opinião, os textos que dialogam com a história literária podem ser vistos como ficções históricas, independentemente dos rótulos. A estudiosa enfatiza que o fato de o discurso dos ficcionalizados impregnar o discurso dos ficcionistas indica que os escritores frequentaram os textos desses autores e, portanto, assumem-se como leitores, como influenciados.

Em “A biblioteca ilimitada ou uma Babel ordenada: ficção-crítica contemporânea” (2011), Weinhardt volta a analisar o referido tema, objetivando examinar a integração entre a ficção e a crítica, bem como sua singularização, nas obras que ficcionalizam a história literária, as quais dialogam com o passado histórico. A autora constata que a encenação da própria literatura é crescente e trilha diversos caminhos. Weinhardt (2011, p.82) observa que há formas de ficcionalização que se articulam com outra série discursiva: a crítica. Além de sinalizar a existência dessa série, ela propõe usar a expressão “ficção-crítica” para referir-se a obras em que a crítica participa do processo de ficcionalização.

Antonio Roberto Esteves (2010, p.123), em *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (1975-2000), amplia essa discussão, acrescentando que os relatos com escritores protagonistas contam sua inserção na vida cultural e, especialmente, a história do próprio cânone literário. Assinala que nessas obras a intertextualidade ocorre tanto com a escrita do próprio autor ficcionalizado quanto com toda a historiografia da literatura do período em que ele está inserido. Desse modo, fomentam várias questões literárias, tais como a construção do cânone ou o papel do leitor e da crítica na construção e manutenção do cânone. Sustenta, ainda, que essas obras podem ter vários objetivos: fazer lembrar algum escritor esquecido pela historiografia; discutir os princípios estéticos vigentes em determinado período histórico ou humanizar algum nome exageradamente mitificado pela crítica.

Por sua vez, Alessandro Iovinelli em *L'autore e Il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni* (2004) discute a transformação do autor em personagem, entre outros assuntos. O estudioso afirma que o autor renasce como uma ficção após a morte do autor, defendendo que há alguns escritores que se tornaram personagens fixos, constituindo-se em um objeto de referência arquitetural, tal como Virgílio, Goethe e Pessoa. Essas ideias dialogam com as reflexões de Julio Premat, expostas em *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina* (2009), sobre a autofiguração de escritores argentinos. Premat (2009, p.22) aponta que nos últimos anos há um retorno do autor sob a roupagem de um personagem de autor e opina que Borges é o grande exemplo desse processo. Verificamos que Iovinelli e Premat possibilitam analisarmos sobre outros prismas a questão do autor na contemporaneidade, especificamente, no que se refere a sua conversão em personagem.

Essa questão é abordada de outro ângulo na introdução de *A literatura latino-americana do século XXI* (2005) por Beatriz Resende. A estudiosa salienta que a principal característica da literatura contemporânea produzida na América Latina é a multiplicidade que se reflete na pluralidade de propostas e linguagens e, conseqüentemente, no desaparecimento da noção de escola, grupo ou confraria. A crítica sustenta que “[...] o escritor latino-americano aparece antes como leitor do que como parceiro e o reconhecimento de “mestres literários” reporta-se quase sempre a figuras distantes, se possível já submetidos a operações antropofágicas.” (RESENDE, 2005, p.12). Nesse sentido, os autores contemporâneos da América Latina construíram outra forma de se relacionar com os seus precursores, assumindo o papel de seus leitores.

Tendo em vista essas considerações, precisamos explicitar a nossa tese e os nossos objetivos. O presente estudo parte do princípio de que as obras que converteram Borges em personagem dialogam com a sua poética, bem como com a historiografia literária, devido à relevância do escritor para a literatura. Nessa ótica, os autores dessas narrativas podem ser vistos como leitores de Borges e, portanto, sua ficcionalização é um dos indícios de sua presença na literatura latino-americana contemporânea. Além disso, postulamos que essas ficções problematizam as fronteiras entre a literatura e a história e por isso sustentamos que podem ser inseridas na categoria de novos romances históricos que literaturizam escritores. Destarte, as metas desse estudo são: verificar como os romancistas argentinos e brasileiros (re) escreveram e (re) leram Borges em suas narrativas; analisar os procedimentos textuais presentes nesses romances; identificar os objetivos dos escritores ao ficcionalizar o autor argentino, bem como as questões literárias que problematizaram e como dialogaram com a poética borgeana e a história da literatura, comparando as ficções.

Não podemos deixar de ressaltar que nosso conceito de literatura latino-americana é baseado na definição proposta por Octavio Paz em *In /Mediaciones* (1981, p.26). Nesse livro, o poeta mexicano defende que a expressão denomina a literatura escrita em espanhol, português e francês, ou seja, as três línguas oficiais do nosso continente. No entanto, é preciso esclarecer que embora nos apoiemos nessa noção ampla de literatura latino-americana nosso trabalho contempla apenas os romances que converteram Borges em personagem em língua portuguesa e espanhola, escritos por autores argentinos e brasileiros, conforme já detalhamos. Decidimos restringir o *corpus* dessa investigação às ficções produzidas depois da morte do escritor, as quais podem ser vistas como contemporâneas e representam uma parcela significativa das narrativas que o literaturizaram. Outro motivo para essa delimitação foi a necessidade de fazer um recorte no tema escolhido, uma vez que a ficcionalização de Borges inspirou muitas obras e, conseqüentemente, é impossível estudar todas.

Precisamos explanar, ainda, sobre o viés comparativista de nosso estudo. Para isso, recorreremos a Marcela Croce (2013, p.17), que, em “*Comparativismo: el método de la supranacionalid*”, publicado em *Latinoamericanismo: Canon, crítica y géneros discursivos*, propõe que é hora de surgir uma teoria original produzida a partir da América Latina para os estudos latino-americanos e reivindica alguns ajustes em relação ao comparativismo. Para a crítica, devemos comparar as diferenças e não apenas as semelhanças previsíveis, procedendo por intuição, mas com o controle proveniente da história e das próprias manifestações

artísticas. Assim, a literatura latino-americana pode configurar-se como um sistema, e a crítica e as artes podem adotar esse método e exercer a interdisciplinaridade que se tornou a palavra de ordem nos exercícios intelectuais atuais. Segundo a estudiosa, a resposta à necessidade latino-americana não é a sua separação do mundo, mas a postulação de um método que sustente uma cultura integrada e integradora na qual a vontade de reconhecimento mútuo seja superior às desculpas das diferenças linguísticas, geográficas, históricas, populacionais e políticas.

Croce (2013, p.17) sugere praticar o comparativismo à maneira de Tom Castro, personagem do conto borgeano “*El inverosímil impostor Tom Castro*”, publicado em *Historia Universal de la Infamia* (1935). O protagonista desse relato é um chileno que, a partir de uma ideia de seu assessor Bogle, tenta se passar por um irlandês que sofreu um naufrágio no Pacífico. Para a autora, a grande intuição de Bogle, autor da estafa, é que se houvesse algo parecido entre o náufrago e o impostor se filtrariam todas as suspeitas e a fraude seria revelada. Já a diferença abismal garante que o parecido seja ignorado em benefício de uma identidade sem fissuras.

Em suma, essa analogia indica que o estudo comparado de obras literárias deve considerar não apenas as semelhanças entre elas, mas também suas diferenças. Acreditamos que adotar o caminho comparativo sinalizado por Croce (2013) em nossa pesquisa é viável, dado que defendemos que os autores que ficcionalizaram o escritor são seus leitores e, conseqüentemente, suas (re) leituras e (re) escrituras de Borges podem ser distintas em vários aspectos. Entendemos que essa perspectiva demonstra que no processo de leitura e de escrita ficcionais os papéis do leitor e do autor podem ser fortuitos, tal como Borges alega no início de seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), do qual retiramos a epígrafe que abriu essa parte de nosso trabalho.

Vale a pena recordar que para o autor argentino a leitura é tão importante que ele definia-se como um leitor e não como um escritor, conforme ressalta Emir Rodríguez Monegal em *Borges: uma poética da leitura* (1980). De acordo com o crítico uruguaio ao tentar impor ao seu leitor a imagem de outro leitor, o escritor indica que o leitor também é um autor, edificando uma nova poética. Por isso, ele define a poética borgeana como uma poética da leitura, fundamentada em uma atitude de crítica e de negação da autoria. Nesse sentido, a mencionada tendência de ficcionalização de Borges pode ser entendida como a continuação

do processo de indiferenciação entre autor e leitor proposto pelo escritor desde o seu primeiro livro. Afinal, os romancistas são leitores de um leitor.

É importante destacar que Júlio Pimentel Pinto em *Uma memória do mundo: ficção, memória e história* em Jorge Luis Borges (1998) parodia a definição da obra borgeana proposta pelo crítico uruguaio de “poética da leitura”, substituindo-a pela noção de “poética da memória”. Para o estudioso, a memória é uma das marcas da literatura de Borges, tecida na fronteira entre a ficção e a história. Pensamos que as conceitualizações da produção literária do autor argentino apresentadas por Monegal e Pinto não são opostas, mas sim complementares, pois tanto a leitura quanto a memória são características de sua poética. Nessa ótica, a literatura e a história podem ser consideradas as duas vertentes da obra borgeana.

A partir dessas reflexões, nos propomos a examinar nesse trabalho a conversão de Borges em personagem de romancistas latino-americanos, considerando que se trata de uma (re) leitura do autor argentino e de sua poética. Nosso estudo foi dividido em três capítulos que apresentamos a seguir. O primeiro capítulo, intitulado “Borges na mira de seus conterrâneos”, é dedicado à análise da relação do escritor com a Argentina e à sua ficcionalização nos romances *El simulador* (1990), de Jorge Manzur; *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004), de María Rosa Lojo e *Matar a Borges* (2012), de Francisco Cappellotti. No segundo capítulo, “Borges (re) descoberto por romancistas brasileiros”, investigamos, inicialmente, o contato do autor com o Brasil e dos escritores e intelectuais brasileiros com ele para, posteriormente, examinarmos a sua conversão em personagem nos romances *Borges e os orangotangos eternos* (2000), de Luis Fernando Veríssimo; *O romance de Borges* (2000), de Hamilton Alves e *Memorial de Buenos Aires* (2006), de Antonio Fernando Borges. No terceiro capítulo, denominado “(Re) leituras de Borges em contraponto”, comparamos as semelhanças e as diferenças entre os citados romances. À continuação apresentamos as conclusões de nossa pesquisa e finalizamos nosso estudo com uma cronologia da vida de Borges.

## CAPÍTULO I

Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara.

Jorge Luis Borges

“O escritor argentino e a tradição” (1932)

## 1 BORGES NA MIRA DE SEUS CONTERRÂNEOS

### 1.1 Borges e a Argentina

Em *La pasión y la excepción*, Beatriz Sarlo (2008, p.9) afirma que faz parte de uma geração marcada politicamente por Perón e culturalmente por Borges, apesar da enorme distância entre esses dois argentinos. Também declara que, para alguns de seus contemporâneos, a relação com o escritor oscilou entre a denúncia e o fascínio, dado que muitos apreciavam sua poética, mas discordavam de suas posturas políticas. Aliás, ela define sua própria ligação com Borges como um objeto de amor e de ódio. Contudo, enfatiza que era inevitável conhecer seus escritos e que a partir dos anos 1970 a obra borgeana começou a tornar-se a grande referência da literatura argentina.

É importante observar que na Argentina o debate em torno do conservadorismo político de Borges e de sua poética inovadora não se restringiu à geração de Sarlo. Martín Laforgue (1999, p.11) assinala em *Antiborges* que, atualmente, o escritor ingressou no panteão dos mitos nacionais, convertendo-se em um objeto de consagração e de consumo. No entanto, sabemos que Borges nem sempre foi uma unanimidade em seu país. Uma evidência disso é que no ano em que se comemorava o centenário de seu nascimento surge a citada publicação de Laforgue, uma coletânea de textos que analisam criticamente a literatura borgeana, bem como o seu autor, a qual pode ser vista como uma atualização da compilação realizada por Juan Fló intitulada *Contra Borges* (1978).

Juan Fló é ex-catedrático de Estética da Universidade de Montevideo e autor de diversos trabalhos sobre teoria literária, filosofia e sociologia da arte. Na contracapa de sua coletânea lemos que sua seleção de textos reúne problemas importantes que a atitude comum de elogio irrestrito à literatura borgeana costuma ignorar. Essa apresentação também explicita que tanto a compilação quanto o ensaio introdutório de Fló aspiram a uma atenta visão crítica desses problemas, sem deixar de ser sensível aos valores da obra de Borges. Na advertência que antecede os artigos, Fló (1978) ressalta que nem todos os textos contra Borges estão reunidos ali e que nem todos depreciam o escritor, como é o caso de “*Estructura y significado en Ficciones de Jorge Luis Borges*” (1969), de Noé Jitrik. Os outros ensaios são:

“*Vindicación o vindicta de Borges*” (1978), de Juan Fló; “*Discusiones con Borges*” (1933), de Ramón Doll; “*Condenación de una poesía*” (1954), de H. A. Murena; “*Borges y la nueva generación*” (1955), de Adolfo Prieto; “*La imagen colonizada de la Argentina*” (1957), de Juan José Hernández Arregui; “*Borges, bibliotecario de Alejandría*” (1961), de Jorge Abelardo Ramos; “*En torno de Borges*” (1963), de Ernesto Sabato e “*El juego trascendente*” (1971), de Blas Matamoro.

De maneira geral, a coletânea agrupa as principais críticas feitas a Borges e à sua poética desde a década de 1930 até a de 1970, tais como a ideologia conservadora do escritor, sua falta de argentinidade e de nacionalidade, a produção de uma literatura de entretenimento, voltada para a literatura e sem compromisso social, entre outras objeções. Embora resgate esses questionamentos, Fló (1978, p.54) pondera que a obra borgeana não é insignificante nem sua fama passageira, pois o impacto de sua invenção linguística e de sua renovação de temas, fontes e tons é um fato inapagável da literatura de língua espanhola. Além disso, é significativo que *Contra Borges* tenha sido publicado justamente quando o escritor apoiava a última ditadura militar argentina, iniciada em 1976.

Em *Antiborges*, o compilador mantém os citados artigos de Ramón Doll, Juan José Martínez e Blas Matamoro que estavam presentes em *Contra Borges*. Dessa forma, ele exclui os outros cinco textos selecionados por Fló, acrescentando novas visões sobre Borges e sua obra, examinadas a partir de diferentes perspectivas. Observamos que esses escritos problematizam a poética borgeana e o seu autor, permitindo uma reflexão ampla sobre sua tumultuada relação com seus contemporâneos e, conseqüentemente, com o seu país. À continuação, resgataremos os principais pontos das críticas a Borges e à sua obra nesses textos, mas antes, refletiremos sobre sua trajetória literária a fim de compreendermos o seu processo de canonização.

Geralmente, os críticos dividem a obra borgeana em duas fases: nacional e cosmopolita. A primeira etapa abarcaria a produção dos anos 1920, cujo eixo giraria em torno de Buenos Aires. Já a segunda começaria na década de 1930 e caracterizaria-se, principalmente, por abordar temáticas metafísicas e reflexões literárias. Outra mudança relevante na produção borgeana desse período é o abandono da poesia, à qual o escritor volta a dedicar-se em 1960, a favor do conto. Victor Farías (1994 apud Laforgue, 1999, p.18) defende que essas mutações são produto de uma profunda transformação em sua concepção



de vida que se plasma em dois programas literários antagônicos. Para o crítico, o jovem Borges continha o anti-Borges do Borges que conhecemos. Nesse sentido, o autor reforça a tradicional divisão da obra borgeana em duas etapas.

Pode-se dizer que a vida literária do escritor tenha se iniciado em sua infância, pois ele começou a escrever desde os seis anos, além de ler muitas obras em inglês e espanhol na biblioteca paterna, segundo registra James Woodall em *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro* (1999). Durante sua estadia europeia (1914-1921; 1923-1924), Borges entrou em contato com várias culturas, ampliando o seu rol de leituras. Não obstante o período que passou em Genebra ter sido bastante frutífero intelectualmente, é na Espanha que a sua carreira literária começa a delinear-se. Nesse país, em 1919, publica o seu primeiro poema; relaciona-se com os ultraístas; conhece Rafael Cansinos Assens e escreve dois livros que foram destruídos posteriormente.

Ao regressar a Buenos Aires, em 1921, sente que não pertence à Argentina, como destaca Zulma Mateos (2010, p.29) em *Borges y los argentinos*. A autora recorda que nessa época a identidade nacional era um tema crucial em seu país. Observa que no caso de Borges, além dessa questão, preocupava-o a busca de sua identidade literária. Afinal, em seus primeiros escritos, o autor argentino, por um lado, envolveu-se com o ultraísmo e até imitou autores espanhóis barrocos e, por outro, tentou ser o mais argentino possível, apoiando-se, inclusive, em um dicionário de argentinismo, conforme ele mesmo relata em *Ensaio autobiográfico* (2009, p.46).

Para Mateos (2010, p.31), nesse processo de procura de uma forma para sua escrita, Borges captou o problema da identidade “*criollo*”<sup>1</sup> que já não sabe mais quem é, porque apesar de ser independente da Espanha, sente-se parte da tradição hispânica, mas as mudanças recentes do país os afastam dessa cultura. Em sua opinião, esse dilema da identidade do argentino formou parte da vida do escritor por um período considerável, repercutindo não só em sua criação artística, mas também em sua identidade literária. Aponta que, inicialmente, Borges tentou recriar o ultraísmo na Argentina, mas logo se afastou desse movimento e buscou sua própria forma de expressão. De acordo com a estudiosa, o autor argentino compreendeu que o “*gaucho*”<sup>2</sup> e o pampa já haviam sido exaltados poeticamente e que isso

<sup>1</sup> O termo é derivado da palavra “*criollo*” e designa o indivíduo nascido nos países hispano-americanos de ascendência europeia.

<sup>2</sup> No espanhol rio-pratense o termo denomina o habitante do campo.

não havia ocorrido ainda com Buenos Aires. Então, começa a redescobrir e recriar a sua cidade natal, dividindo essa representação entre a exaltação das tradições “*criollas*” e a crítica à transformação da sociedade argentina a partir da imigração e da modernização do país. Segundo a crítica, o “*criollismo*” buscado por Borges tentava superar não só a barreira do gauchismo, mas também a do nacional. Por isso, também se dedicou a temas mais universais, inclusive metafísicos. Ela alega que alguns de seus contemporâneos não entenderam sua proposta e o acusaram de reacionário e de escritor estrangeirizado ou europeizado e sustenta que a principal reação de Borges diante dessas acusações foi declarar-se contra todas as formas de patriotismo.

Enquanto procurava a sua identidade literária, na década de 1920, Borges participa ativamente da vida cultural de seu país, organizando as revistas *Prisma*, *Proa* e *Inicial*, além de colaborar assiduamente com *Martín Fierro*. Essas publicações registram algumas de suas intervenções polêmicas na esfera literária nas quais criticou, por exemplo, a retórica de Leopoldo Lugones e a literatura realista e de forte conteúdo social. Também fez parte do grupo “*Florida*”<sup>3</sup> que se contrapunha ao de “*Boedo*”,<sup>4</sup> integrado por escritores ligados ao socialismo e à editora *Claridad* que defendiam a arte realista comprometida com a sociedade. Por sua vez, o grupo “*Florida*” estava nucleado em torno da revista *Martín Fierro* e suas principais preocupações eram estar atualizados com as vanguardas europeias, renovar as técnicas de escritura e difundir a “arte pela arte”. Anos mais tarde, em sua autobiografia, Borges (2009, p.52) minimiza os conflitos entre essas agrupações afirmando que teria sido apenas uma estratégia publicitária e uma brincadeira juvenil.

Em *Factor Borges*, Alan Pauls (2008, p.132) destaca que na década de 1920 o escritor não colaborou apenas com as principais publicações da vanguarda portenha, mas também contribuiu com periódicos mais populares como *Síntesis* e *La Vida Literaria*, além de publicar relatos e ensaios em meios de grande circulação, tais como a revista *Nosotros* e o jornal *La Prensa*. O estudioso assinala que Borges levou essa vida dupla por vários anos, dado que escreveu tanto para publicações consideradas eruditas e vanguardistas (*Martín Fierro*, *Prisma*, *Proa* e *Sur*) quanto para periódicos populares (*Nosotros*, *La Prensa*, *Crítica* e *El*

---

<sup>3</sup> O nome corresponde a uma rua central de Buenos Aires e denomina um grupo de escritores argentinos caracterizados por seu cosmopolitismo e por sua preocupação em incorporar à cultura argentina valores estéticos da vanguarda europeia.

<sup>4</sup> O vocábulo refere-se a uma rua periférica de Buenos Aires e designa um agrupamento de escritores que reivindicavam uma literatura comprometida com o social, sem preocupar-se com a forma.

*Hogar*). Em sua opinião, essa duplicidade pode ser vista como a convivência entre duas frequências distintas, a alta cultura e a cultura popular, manuseadas ao mesmo tempo. Para o autor, a ideia de ocupar concomitantemente dois polos díspares poderia ser quase o princípio axiomático da literatura de Borges, especializada em duplicidades.

Aos poucos a obra borgeana começa a ser reconhecida em seu país e, em 1929, o escritor ganha o seu primeiro galardão: o segundo lugar no Prêmio Municipal de Literatura com *Cuaderno San Martín*. Assim, no início dos anos 1930 o escritor já é conhecido no meio literário argentino, principalmente, por ser o poeta do subúrbio, segundo alguns críticos. Nessa década, Borges enfrentará várias vicissitudes nos setores pessoal, familiar e social. Em 1938 morre o seu pai e no final desse ano ele sofre um grave acidente que acelera o avanço de sua cegueira. Um ano antes havia conseguido o seu primeiro emprego fixo: um cargo de auxiliar na biblioteca municipal Miguel Cané. Embora essas situações tenham provocado mudanças em sua vida, sua atividade literária continuou a se expandir ao longo das décadas de 1930 e 1940. Em *Por que ler Borges*, Ana Cecília Olmos (2008, p.26) observa que é nesse período que se configura o núcleo fundamental de sua obra, a qual é marcada pela fragmentação e pela contingência, bem como por uma recorrência de leituras, temas e formas que evidenciam a coerência de sua busca estética e vital.

Em *Enciclopedia Borges*, Marcela Croce e Gastón Sebastián M. Gallo (2008, p.24) registram que na década de 1930 a questão da argentinidade começa a desenvolver-se a partir do gênero que ficou conhecido como “ensaio sobre o ser nacional”. Os autores apontam que seus representantes mais significativos foram Raúl Scalabrini Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada e Eduardo Mallea. Esclarecem que Borges não participou diretamente desse movimento, mas também refletiu sobre o seu país e preocupou-se com os traços dos “criollos” e, especialmente, com suas produções estéticas e seus costumes sociais. Por exemplo, em seu ensaio “*Paul Groussac*”, publicado em *Discusión* (1932), o escritor afirma que a pobreza da literatura local deve-se à falta de imaginação decorrente da sua maneira de vida. A partir de uma perspectiva particular também estuda os “tipos” locais: os “*compadritos*”<sup>5</sup>, os “*cuchilleros*”<sup>6</sup> e os “*orilleros*”<sup>7</sup>, os quais estarão presentes não só em seus ensaios, mas também em vários de seus contos e poemas.

---

<sup>5</sup> Malandro, fanfarrão e faroleiro que se veste de forma afetada.

<sup>6</sup> Indivíduo briguento que usa armas brancas e é hábil em seu manejo.

<sup>7</sup> Marginal, suburbano.

Nesse contexto, Borges postula em *Evaristo Carriego* (1930) e em “*Nuestro pobre individualismo*”, publicado em *Otras inquisiciones* (1946), que o argentino é um indivíduo e não um cidadão. Argumenta que ele considera o Estado algo impessoal e não acredita que roubar dinheiro público seja um crime, visto que só consegue conceber uma relação pessoal. Desse modo, o escritor generaliza o individualismo do argentino que não se identifica com o Estado. Posteriormente, em “*Nota sobre los argentinos*”, publicada em *Argentina, análisis y autoanálisis* (1968), sustenta que além da ausência de imaginação do argentino o que mais lhe falta é a consciência moral, levando-o a ter condutas hipócritas.

Não obstante deter-se em questões importantes sobre o ser nacional, pode-se dizer que as opiniões de Borges sobre os argentinos não foram positivas e isso lhe rendeu muitos embates com os nacionalistas. Mateos (2010, p.41) assinala que o nacionalismo argentino não é de direita ou de esquerda, mas abarca os dois grupos, não podendo ser definido, mas sim caracterizado por certos amores e certas recusas que nem sempre estavam em consonância. Assim, congrega o gosto pela ordem, pelas hierarquias, pelo militarismo e certa aristocracia de estilo feudal ou romano ao mesmo tempo em que defende o popular, o folclórico e as organizações operárias. A estudiosa afirma que por juntar admirações e abominações que nem sempre coincidem, o nacionalismo argentino nunca se estruturou em um movimento unificado.

Mateos (2010, p.44) ressalta que Borges discordou da visão predominante do nacionalismo argentino desde o princípio por dois fatores principais: a tradição e a posição familiar de origem unitária e a sua formação liberal. Acrescenta que o apoio dos nacionalistas ao nazismo e ao fascismo e sua tomada de posição a favor dos aliados também foram decisivos para afastá-lo desse movimento. Além disso, o nacionalismo argentino requeria um compromisso com os temas locais, ideia que ele não compartilhava. Aliás, em “*El escritor argentino y la tradición*”, do qual retiramos a epígrafe que introduz este capítulo, publicado em *Discusión* (1932), Borges refuta o fato de que um autor tenha de limitar sua escrita aos temas culturais de seu país de origem, postulando que a tradição argentina é toda a cultura ocidental e que o seu patrimônio é o universo.

Como destaca Mateos (2010, p.49), na década de 1930, Borges começa a afastar-se de alguns amigos e conhecidos que compartilhavam as ideias nacionalistas, tais como Ernesto Palacio, os irmãos Julio e Rodolfo Irazusta, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez,

Arturo Jauretche, entre outros. Em 1931 passa a fazer parte do grupo de escritores que se reúne ao redor da revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo. Um ano depois conhece Adolfo Bioy Casares, com quem constrói uma sólida amizade e uma produtiva parceria literária. Portanto, Borges não só conquista novos amigos, mas também encontra um espaço privilegiado para difundir suas produções literárias, uma vez que colabora com a revista *Sur* desde a sua criação.

Laforgue (1999, p.18) sustenta que em 1933 o nome de Borges já está definitivamente instalado no âmbito intelectual argentino. Nesse ano a revista *Megáfono* publica um dossiê sobre o escritor com textos de quinze autores que variam da exaltação à detração. Entre os seus admiradores encontram-se Pierre Drieu de La Rochelle, o qual declara que a obra de Borges justificava sua viagem à Argentina; Ulyses Petit de Murat considera que sua produção é uma das mais importantes da história literária do país; Enrique Mallea exalta o seu estilo e Erwin Rubens elogia a sua precisão idiomática. Por outro lado, surgem críticas poucos complacentes como as de Ignacio Anzóategui que afirmou que Borges não tinha nada para dizer; de Juan Pedro Vignale que questiona o caráter fragmentário de sua prosa e de León Ostrov que opina que lhe falta alento para escrever uma obra maior.

Entre os artigos desse número de *Megáfono*, sobressai-se o de Enrique Anderson Imbert, o qual comenta que os escritos borgeanos não lhe parecem notáveis, pois carecem de substância humana, força e originalidade. Argumenta que seus ensaios são apenas uma síntese impessoal ou reflexões sem vigor ou mera acumulação de dados escamoteados em outros livros ou observações anêmicas. Esclarece que só encontrou em seus textos gramatiquerias, receitas para a arte de escrever, divagações frias sobre qualquer coisa, prólogos de cumprimentos, bibliografismo, audácias metafísicas sem sincero impulso metafísico, visões fugazes de clássicos espanhóis e de autores contemporâneos. Imbert define Borges como livresco e defende que ele não é um crítico ou um pensador nacional, alegando que a realidade argentina não está presente em seus escritos. Salienta que quando se dedica a discutir a Argentina comete grandes desacertos. Conclui que Borges não tem o direito de ocupar um lugar na cultura ou no coração dos argentinos por não dedicar-se à docência, à crítica ou à ação construtiva. Para Laforgue (1999, p.19), esse artigo contém o núcleo das objeções, questionamentos e impugnações ao escritor e à sua obra que foram retomados por vários críticos durante anos.

Em 1941, Borges decide apresentar o seu livro de contos *El jardín de senderos que se bifurcan* ao Prêmio Nacional de Literatura, mas só obtém o voto do escritor Eduardo Mallea. Paradoxalmente, essa decisão do jurado favoreceu a difusão e o prestígio do nome do escritor e da literatura borgeana devido ao dossiê intitulado “*Desagravio a Borges*”, publicado na revista *Sur* em 1942, concomitantemente, um ato de desagravo e uma homenagem. Participaram desse número vinte e um articulistas, entre os quais se encontravam Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, José Bianco, Amado Alonso, Anderson Imbert, Eduardo Mallea e Ernesto Sabato. Muitos desses textos não só criticam o resultado do concurso, mas também tecem vários elogios à poética borgeana. Novamente, destacamos o artigo de Anderson Imbert que apesar de enfatizar que ninguém deve levar a sério as opiniões de Borges, avalia que a dialética presente em suas criações deve ser valorizada. Também sustenta que ele é um escritor para escritores e que o considera um grande autor argentino. Cabe frisar que, mais uma vez, essas ideias de Imbert terão uma repercussão considerável em diversos estudiosos da literatura borgeana, além de representar uma mudança significativa de ponto de vista em relação ao mencionado texto publicado em *Megáfono*, em 1933.

Não obstante o respaldo simbólico desse desagravo, os questionamentos ao autor argentino e à sua obra continuaram em seu país. Aliás, no mesmo mês em que o referido dossiê foi lançado em *Sur*, a revista *Nosotros*, na qual Borges havia colaborado, publica uma defesa do resultado do concurso municipal de literatura, criticando *El jardín de senderos que se bifurcan* e validando a decisão da comissão julgadora. Nesse artigo a literatura de Borges é classificada como desumanizada, um mero jogo cerebral, exótica e obscura. Em suma, esses episódios demonstram que nesse período a originalidade dos escritos borgeanos propiciava mais o debate que o consenso entre seus conterrâneos.

Em 1945, a Sociedade Argentina de Escritores (SADE) outorga a Borges o Grande Prêmio de Honra por *Ficciones*. No ano seguinte, Juan Domingo Perón é eleito presidente do país e o escritor é transferido de seu cargo na Biblioteca Municipal Miguel Cané para o posto de inspetor de aves e coelhos nos mercados municipais. Borges recusa a “promoção” e a SADE organiza um ato de desagravo presidido por Leónidas Barletta, escritor, militante comunista e ex-membro do grupo “*Boedo*”. Em seu discurso, Barletta parabeniza-o por sua coragem em enfrentar o governo de Perón e não aceitar o silêncio, além de expressar admiração por sua obra. Após esses acontecimentos, Borges se converte em um símbolo de resistência dos intelectuais argentinos contra o peronismo, de acordo com vários críticos.

No mesmo ano em que perde o seu emprego, o escritor é nomeado diretor da revista *Anales de Buenos Aires* na qual promove novos autores, como Julio Cortázar. Para sobreviver, Borges passa a ministrar conferências e cursos. Em 1948 sua mãe e sua irmã são detidas e condenadas a um mês de prisão. Estes acontecimentos intensificam o seu repúdio ao peronismo. Em 1950 é eleito presidente da SADE e suas palestras são vigiadas por agentes do governo peronista. Também começa a ensinar literatura inglesa na Associação Argentina de Cultura Inglesa e no Colégio Livre de Estudos Superiores.

Perón é deposto em 1955 pelo golpe militar que ficou conhecido como Revolução Libertadora, liderado por Eduardo Lonardi, e Borges é nomeado diretor da Biblioteca Nacional. No ano seguinte é designado professor de literatura inglesa e norte-americana na Universidade de Buenos Aires. Ao mesmo tempo em que é reconhecido publicamente trava vários embates com alguns intelectuais argentinos devido ao seu apoio à ditadura. O escritor estava confiante na citada Revolução, pois entendia que era uma forma de livrar-se do peronismo. Contudo, alguns anos depois, admitiu que ela foi uma falsa aurora. Embora tenha mudado de opinião sobre esse regime, manteve-se sempre antiperonista e diante do possível retorno de Perón, na década de 1970, mostrou-se pessimista, argumentando que começaria uma nova etapa de perseguições e não de pacificação nacional como se anunciava. Para Mateos (2010, p.61), a sua oposição ao peronismo levou-o a ser popular e impopular ao mesmo tempo. Esclarece que sua aversão a esse movimento político não foi motivada apenas pelos problemas pessoais que já descrevemos, mas também porque o peronismo se caracterizava como um fascismo “*criollo*”.

Vale a pena ressaltar que, paradoxalmente, os anos de 1950 marcam o reconhecimento público de Borges, apesar de diversos conflitos que o escritor travou com os seus contemporâneos, conforme veremos a seguir. Em 1953, surge no circuito cultural argentino a revista *Contorno* editada por jovens estudantes e recém formados da Universidade de Buenos Aires, entre os quais se encontravam os irmãos David e Ismael Viñas, Adolfo Prieto e Noé Jitrik, entre outros. A publicação questionava o projeto cultural da chamada geração de 1925, nucleada em torno da revista *Sur*, contrapondo a figura do intelectual liberal à do intelectual comprometido. Esse grupo será responsável por organizar uma nova matriz de crítica literária e elaborar uma nova história da literatura argentina, calcada em uma visão social e política.

Nesse contexto, Adolfo Prieto lança o livro *Borges y la nueva generación* (1954), a primeira publicação dedicada integralmente ao estudo da obra borgeana, em que reconhece que Borges é um notável escritor e, inclusive, considera-o o mais importante dos autores argentinos. Porém, declara que se sente estranho ao seu mundo de valores e temáticas, bem como à sua literatura voltada sobre si mesma que não problematiza a sociedade. Cabe frisar que essa obra gerou uma grande polêmica travada, principalmente, nas páginas da revista *Ciudad*. Como o livro de Prieto recebeu vários ataques, David Vinãs sai em sua defesa e publica um artigo em *Liberalis* (1955), no qual explicita que essa posição do autor não é meramente pessoal, mas representa a concepção de uma nova geração.

Não podemos deixar de registrar, ainda, os principais ataques de membros do nacionalismo popular a Borges na década de 1950. Laforgue (1999, p.122), afirma que essa corrente de pensamento começou a ser gestada na década de 1920 a partir das ideias de um grupo de políticos, jornalistas e intelectuais. Informa que em 1935 Raúl Scalabrini Ortiz organizou, juntamente com Arturo Jauretche, Luis Dellepiane e Homero Manzi, a FORJA (*Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina*), uma organização que atacava as oligarquias e desejava restaurar a soberania popular, além de se proclamar como a verdadeira continuadora do irigoyenismo. Relata que suas ideias terão uma grande influência no governo de Perón, mas que em 1945 o grupo se dissolve e muitos de seus membros passam a ocupar cargos oficiais no governo nacional. Com a queda do peronismo, esses pensadores estabelecem como uma de suas metas provar que os intelectuais liberais avaliaram erroneamente a conjuntura argentina. Borges é um dos principais representantes do grupo liberal e será um dos mais atacados. Entre os seus detratores destacam-se Jorge Abelardo Ramos e Juan José Hernández Arregui. Em “*Borges, bibliotecario de Alejandría*” (1954), Ramos acusa-o de ser um representante da cultura imperialista europeia na Argentina e de não ser argentino. Já em “*La imagen colonizada de la Argentina: Borges y el Martín Fierro*” (1957), Arregui reforça o argumento de que Borges é um escritor europeísta e prognostica que sua obra não sobreviverá porque é apenas o produto de uma época.

Os questionamentos a Borges continuaram na década de 1960, justamente quando começava o seu reconhecimento internacional impulsionado, especialmente, a partir do recebimento do prêmio Formentor, compartilhado com Samuel Beckett. Laforgue (1999, p.194) pondera que a crítica ao autor argentino feita pela chamada nova esquerda foi relativa, visto que boa parte dos escritores do dito *boom latino-americano* buscava diferenciar o



Borges produtor de literatura do Borges ideológico, separando o estético do político, assinalando sua admiração pelo primeiro e o seu repúdio ao segundo, em harmonia com o sistema defendido pelo próprio Borges que sustentava que a literatura deve ser desvinculada da ideologia. Ironicamente, muitos destes intelectuais legitimavam a literatura de compromisso proposta por Jean Paul Sartre. Vale a pena registrar que entre os representantes argentinos dessa tendência encontrava-se Julio Cortázar.

Blas Matamoro (1971) revê essa postura da nova esquerda em “*Detrás de la penumbra está Inglaterra*”, refutando a posição desses intelectuais de dissociar a obra de Borges de suas ideias e posturas políticas. Assim, além de criticar as concepções ideológicas do escritor, Matamoro questiona a posição de Cortázar postulando que ele também era um reacionário e, portanto, ao justificar Borges estaria se autojustificando. Pedro Orgambide (1978) concorda com Matamoro e em “*Borges y su pensamiento político*” faz um balanço das posições políticas do autor argentino. Entre outras questões, condena seu apoio às ditaduras da Argentina e do Chile, bem como a sua filiação ao Partido Conservador como uma forma de ceticismo político.

Juan Gelman (1993), em “*Borges o el valor*”, pondera que o escritor envolveu-se com Rafael Videla e Augusto Pinochet, mas que em 1981, em plena ditadura militar e antes da Guerra das Malvinas, assinou o abaixo-assinado que as *Madres de la Plaza de Mayo* publicaram em *La Prensa* contra o desaparecimento de seus filhos. O estudioso ressalta que Borges teve a coragem de fazer uma autocrítica em relação ao seu apoio à ditadura militar argentina. Cabe destacar que ele também reavaliou o seu aval à chamada Revolução Libertadora, conforme já expusemos. De acordo com Mateos (2010, p.67), Borges teria se decepcionado tanto com os sucessivos governos argentinos que passou a desconfiar da democracia. Em sua opinião, o seu ceticismo político chegou a ser uma faceta a mais de sua cética personalidade.

No entanto, embora tenha se mostrado cético politicamente, é importante enfatizar que o escritor não só interveio no âmbito estético, questionando o decadentismo e o realismo, mas também no espaço político, como aponta Olmos (2008, p.20). Afinal, é notória sua participação na organização do “Comitê Irigoyenista de Intelectuais Jovens” que apoiava a candidatura de Hipólito Irigoyen à presidência do país, em 1927. Também atuou politicamente em outras ocasiões: foi um ferrenho opositor a Juan Domingo Perón, filiou-se

ao partido conservador, criticou o nazismo e o fascismo, simpatizou com os golpes militares na América Latina e declarou-se contrário à guerra das Malvinas. Geralmente, essas posturas entraram em descompasso com o seu entorno e causaram diversas polêmicas. Desse modo, percebemos que tanto no campo literário quanto no político, Borges não evitava os conflitos.

Afora todos esses embates que o escritor travou com os seus contemporâneos, no artigo “*Borges como crítico*”, publicado em *Crítica y ficción* (2006), Ricardo Piglia (2006, p. 168) sustenta que, historicamente, sua relação com o meio acadêmico foi contraditória. Entre outras questões, o fato de Borges não ter uma formação universitária foi criticado diversas vezes, bem como o seu apreço por obras de referência problematizou a compreensão de sua erudição que, muitas vezes, foi rotulada de limitada. O autor também afirma que ele manteve uma polêmica implícita com a academia nos anos de 1940 por meio de ficções que jogavam com as regras da crítica acadêmica, tal como o conto “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, publicado em *Ficciones* (1944). Assim, em suas obras ficcionais Borges questionou a noção de originalidade, defendendo a ideia de literatura como obra única, além de mesclar diferentes gêneros em seus textos, entre outras inovações. O estudioso salienta que, paradoxalmente, hoje há uma grande parcela de acadêmicos que trabalha no caminho aberto pelo escritor, dado que ele levantou problemas e modos de ler que foram redescobertos pela crítica contemporânea.

Piglia (2006, p.149) acentua que Borges foi um extraordinário leitor e que essa é a sua maior influência, uma vez que um dos grandes pilares de sua crítica foi a ruptura dos marcos tradicionais de leitura de um texto. O crítico sublinha a defesa que o escritor fez de autores considerados marginais da grande tradição europeia e considera-a uma estratégia para demarcar como os seus escritos deveriam ser lidos. Em sua opinião, a promoção que ele realizou do gênero policial e da literatura fantástica pode ser vista como a construção de um espaço para a recepção de sua obra nesse contexto. Para o estudioso, o que chamamos de “borgeano” consiste em um movimento de deslocamento, em ler tudo como literatura, já que um gênero pode ser considerado como uma perspectiva de leitura, segundo Borges. Acrescenta que a principal tarefa do escritor como crítico foi redefinir o lugar da narração ao propor que ela não depende exclusivamente do romance, além de relacioná-la à oralidade. Dessa maneira, ele valoriza as formas breves e menospreza o romance, pois avalia que não é narrativo.

Cabe frisar que as controversas posições ideológicas de Borges repercutiram em sua vida pessoal e profissional, bem como em sua carreira literária. Afinal, mesmo quando já era um célebre escritor ele renuncia ao seu cargo na Biblioteca Nacional devido ao retorno do peronismo em 1973, com Héctor J. Cámpora. Além disso, Laforgue (1999, p.253) indica que o seu apoio aos governos militares de Videla e de Pinochet diminuiu as suas chances de receber o Prêmio Nobel de Literatura. No entanto, apesar de não ter obtido a referida premiação e de todas as polêmicas que suas opiniões geraram no âmbito argentino, bem como de seus citados embates com seus conterrâneos, é inegável que, atualmente, a obra de Borges é uma grande referência não só para a literatura argentina, mas para a literatura ocidental.

Vimos que não obstante o escritor ser valorizado entre seus pares desde o início de sua carreira, o seu reconhecimento público na Argentina deu-se, efetivamente, na metade da década de 1950, após a queda do peronismo, com a sua nomeação para o cargo de diretor da Biblioteca Nacional. Nessa época também começaram a se propagar estudos e livros sobre Borges ao mesmo tempo em que a sua obra conquistava um público mais amplo. Aliás, foi nos anos de 1950 que apareceram as primeiras adaptações de seus contos para o cinema, contribuindo para a popularização de sua produção literária. Assim, quando a fama do autor argentino se consolidava em seu país, ele compartilha com Samuel Beckett o mencionado prêmio Internacional de Literatura Formentor, outorgado, em 1961, pelo Congresso Internacional de Editores. Em sua autobiografia, o escritor assinala que “Em consequência desse prêmio, meus livros proliferaram da noite para o dia por todo o mundo ocidental.” (BORGES, 2009, p.75). Outro efeito dessa massiva divulgação de sua obra foi a transformação de sua vida pessoal.

A partir da década de 1960, Borges passa a viajar constantemente para ministrar conferências em diversos países, sendo acompanhado, inicialmente, por sua mãe e depois por amigas, devido a sua crescente cegueira. Recebe várias distinções governamentais, tais como as insígnias de Cavaleiro do Império Britânico e a de “Comendador das Artes e das Letras”, dada pelo governo francês, e a nomeação de “*Commendatore*”, ofertada pelo governo italiano. Conquista, ainda, vários títulos universitários de Doutor *Honoris causa* das universidades de Cuyo, Columbia, Oxford e Sorbonne, entre outras instituições universitárias que lhe renderam homenagem. Em suma, o escritor é reconhecido por governos e universidades, bem como por seus pares, pois obtém diversas premiações literárias, entre as quais se destaca o Prêmio Cervantes, compartilhado com o poeta espanhol Gerardo Diego, em 1980.

Nos anos de 1960, Borges converte-se em um assíduo frequentador das páginas culturais e literárias de jornais e revistas não só como autor, mas também como tema de estudo, além de conceder várias entrevistas ao rádio e à televisão. Nesse contexto, em 1962 aparecem duas traduções da obra borgeana para o inglês: *Fictions* e *Labyrinths*, e em 1964, em Paris, o *Cahier de L'Herne* dedica um número para a análise dos escritos de Borges. Colaboram nesse volume Maurice Blanchot, Gérard Genette e Michel Foucault, entre outros. Tanto as mencionadas traduções quanto a referida publicação contribuem para alavancarem a internacionalização da literatura borgeana. A difusão internacional dos escritos de Borges também contou com um colaborador fundamental: Norman Thomas di Giovanni que se torna seu secretário, tradutor e agente literário na década de 1960. Vale a pena registrar que o norte-americano além de traduzir seus textos para o inglês ainda organiza várias palestras e cursos para o escritor nos Estados Unidos e compila a sua autobiografia em 1970.

Alan Pauls (2004, p.57) afirma que nem todos leram Borges, mas todo mundo já o escutou, sabe como falava e saberia reconhecer sua voz. Entendemos que essa assertiva é discutível, visto que já se passaram quase trinta anos da morte do autor argentino e, portanto, não é possível fazer esse tipo de generalização, pois ele já não está mais constantemente em evidência. No entanto, consideramos que a mencionada alegação é válida para os que transitam no meio literário e, talvez, no acadêmico. O crítico também aponta que a imagem pública de Borges apresenta os seguintes ícones alusivos: os olhos estrábicos, as mãos cruzadas sobre o cabo da bengala ou apoiadas sobre o lombo de seu gato Beppo e o cabelo branco e macio, finíssimo, como o de um sábio lunático de histórias em quadrinhos. Pauls (2004, p.68) sustenta que estas características constituem a imagem do *Borges pop*: o escritor público, assimilado e desejado pelo senso comum, crescentemente massivo, condenado a terminar menos em um livro do que nos suplementos culturais dos jornais, do rádio ou da televisão. Em sua opinião, esta é a principal imagem de Borges que é reproduzida nos meios de comunicação de massa, sendo a única que o público, em geral, tem acesso.

Interessa-nos destacar que vários críticos assinalam que a popularização e a internacionalização da literatura do autor argentino fizeram com que predominasse por um longo período nos estudos borgeanos a concepção de que ele era um autor universal, cosmopolita. Conseqüentemente, o caráter nacional de sua obra foi desprezado. Olmos (2008, p.51) recorda que Beatriz Sarlo e Ricardo Piglia, entre outros, tiveram um papel fundamental de resgate e revalorização da obra borgeana na Argentina ao demonstrar que Borges explorou

muitos temas nacionais ao longo de sua carreira, justamente o contrário do que alguns de seus detratores haviam defendido. Segundo a autora, a consagração internacional do escritor e a inclusão de sua obra na categoria de clássicos universais fizeram com que suas produções que abordavam questões sobre a identidade nacional fossem deixadas de lado até o final da década de setenta. Para a estudiosa, Borges sempre esteve interessado na questão argentina que “[...] trabalhada exaustivamente nas suas primeiras publicações, projeta-se com diferentes graus de intensidade em toda a sua obra.” (OLMOS, 2008, p.51). Assim, ela desconstrói uma das principais críticas feitas ao escritor por décadas e nos permite questionar a tradicional divisão da obra borgeana em duas fases, conforme apontamos anteriormente.

Notamos que a revalorização da argentinidade de Borges não se restringe à literatura, mas abrange a própria cultura argentina, tal como acentua Josefina Ludmer (2001) em “*A propósito de los íconos nacionales: Borges*”. Nesse artigo a crítica defende que o escritor é um dos ícones da cultura argentina do século XX. Argumenta que ele foi submetido ao típico processo de canonização: primeiro foi muito discutido por seus contemporâneos no período de 1930 a 1950 e depois se tornou indiscutível a partir da década de 1960. Observa que a leitura a respeito de Borges e da literatura nacional mudou em seu país nos anos de 1960 devido, principalmente, ao surgimento na Argentina da ideologia dos textos, a qual já não considerava que as posições explícitas de um autor influenciassem o valor de sua literatura. Nessa perspectiva, os problemas de ideologia, de classe e de posição política foram deixados de lado e Borges pode ser visto como um escritor revolucionário em seu país. Para a estudiosa, a trajetória do autor argentino é a culminação da história da autonomia literária em uma cultura latino-americana.

Essa síntese da carreira de Borges demonstra que a dicotomia entre o autor de uma poética inovadora e a sua ideologia conservadora foi, paulatinamente, amenizada e a sua obra conseguiu ser incorporada não só ao cânone literário argentino, mas universal. Entretanto, apesar de o escritor ter se tornado, praticamente, uma unanimidade crítica, constatamos que algumas discussões sobre Borges e a sua poética migraram para o âmbito ficcional através de sua conversão em personagem. Na introdução deste trabalho indicamos que autoras como Rodríguez (2009) e Crolla (2011) sustentavam que a literaturização do escritor em romances iniciou-se quando ele ainda era vivo com as narrativas *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal; *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón el exterminador* (1974), de Ernesto Sabato. Entendemos que embora essas narrativas apresentem

um personagem que possui várias marcas que nos remetem ao Borges empírico, não seria produtivo examiná-las no presente estudo, dado que nesses relatos o seu referente textual não atua como protagonista ou desencadeador da trama. É preciso assinalar, ainda, que embora tenhamos listado diversas obras que ficcionalizaram Borges em seu país, provavelmente, existam outras que transformaram o escritor em objeto literário. Esclarecemos que nosso objetivo não é listar todas essas produções, mas sim refletir sobre a conversão do autor argentino em personagem romanesco. Destarte, optamos por estudar três romances argentinos contemporâneos que literaturizaram Borges, nos quais o escritor ocupa um destacado papel. São eles: *El simulador* (1990) de Jorge Manzur; *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004) de María Rosa Lojo e *Matar a Borges* (2012), de Francisco Cappellotti. A seguir, examinaremos como os referidos autores (re) leram e (re) criaram Borges em suas ficções, analisando também o seu diálogo com a poética borgeana e a história da literatura.

## 1.2 *El simulador* (1990)

O romance *El simulador* foi publicado em 1990 pela editora Planeta e reeditado em 2009, dessa vez pela editora Galerna. Seu autor, Jorge Manzur, natural de Luján, vive desde os dezoito anos em Buenos Aires, onde estudou Direito, curso que não concluiu. Desde jovem atua como jornalista, mas já incursionou pela música e trabalhou no rádio e na televisão, além de ter escrito roteiros para documentários. Manzur é autor de poemas, contos, crônicas e romances.

*El simulador* é o seu oitavo livro. O seu ponto de partida é o assalto a um banco de Buenos Aires em 1976 em que, entre outras coisas, um romance inédito de Borges foi roubado. O mentor do roubo é o misterioso Oriental, também conhecido por Adolfo Melián ou Julio Paredes. Depois de ler o manuscrito, intitulado *El simulador*, o assaltante assume sua autoria e resolve entregá-lo para o professor de literatura Tomás Blake, estudioso da literatura borgeana e amigo do escritor, encomendando-lhe uma leitura crítica da obra e pedindo-lhe segredo absoluto sobre isso. Porém, o professor trai o Oriental e tira duas cópias do romance, entrega uma delas para o escritor italiano Ítalo Calvino e esconde a outra. Além disso, entra em contato com uma universidade norte-americana para negociar a venda do manuscrito. Para vingar-se da traição do professor, o assaltante convence Borges de que a única forma de manter o seu segredo é matá-lo. Então, prepara um duelo entre Blake e Borges.

Paralelamente a esse eixo narrativo, nos deparamos com a investigação efetuada pelo inspetor argentino Rinaldi, que está obcecado em desvendar o referido assalto ao banco. Entretanto, sua intenção não é descobrir a verdade, visto que só “[...] *buscaba un caso que lo catapultara, con honores, a la División Defraudaciones y Estafas. Era un camino corto y seguro para hacer mucho dinero. [...]*” (MANZUR, 2009, p.78). Dessa maneira, desvela-se a corrupção policial na Argentina. Outro questionamento sobre a atuação da polícia argentina refere-se à prática da tortura, já que é por meio desse procedimento que o inspetor consegue prender a quadrilha que realizou o roubo, menos o seu chefe, “*El Oriental*”. Rinaldi resolve continuar procurando-o e, após nove anos de busca, segue uma pista que o leva para Barcelona.

Casualmente, o inspetor encontra-se com Blake em uma delegacia, justamente quando ele foi prestar um depoimento sobre a invasão de sua casa. Apesar de sua cópia do romance de Borges ter sido roubada, o professor declara que nada havia desaparecido. Rinaldi fica desconfiado e interroga-o. Por sua vez, Blake se lembra de que o inspetor “[...] *también solía concurrir a la facultad para hacer controles de documentos en la entrada a comienzos de la década del setenta, el punto más alto de las luchas estudiantiles y guerrilleras en la Argentina que se preparaba para el retorno definitivo de Perón.*” (MANZUR, 2009, p.122). Esse fragmento demonstra que Rinaldi não é só um policial corrupto, mas também um ex-agente da última ditadura argentina. Além disso, alude a um turbulento momento histórico desse país que estava dividido por um conflito político entre os opositores e os partidários do retorno de Juan Domingo Perón à Argentina. Vale a pena recordar que o líder peronista voltou a presidir o país em 1973, mas governou por pouco tempo, pois faleceu em julho de 1974. Após a sua morte, a esposa, María Estela Martínez, conhecida como Isabelita, assume o governo, porém é deposta por uma Junta Militar em 1976.

Em *El simulador*, esse período é ficcionalizado no momento do assalto ao banco situado em 1976, exatamente quando se iniciou a ditadura. Também é nesse ano que Tomas Blake deixa o país devido a uma ameaça de morte que recebeu por ter escondido três estudantes “[...] *quienes seguramente pudieron evitar la detención – que seguramente horas después se convertiría en otro misterioso secuestro [...]*” (MANZUR, 2009, p.29). Eis uma referência aos abusos cometidos durante esse regime ditatorial, principalmente, os inúmeros “desaparecimentos” que se tornaram sua grande marca.

É inevitável lembrar que Jorge Luis Borges foi um dos apoiadores da Junta Militar que destituiu Isabelita. Não obstante, alguns anos depois, ter feito uma autocrítica sobre seu apoio aos militares esse fato refletiu-se em sua trajetória literária. Aliás, conjectura-se que foi um dos motivos para o escritor não ter obtido o Prêmio Nobel. Pensamos que o objetivo de Manzur em explorar em sua ficção esse ano emblemático para os argentinos e, conseqüentemente, para Borges é um convite para refletir sobre sua atuação nesse período.

Tendo em vista essas considerações e as reiteradas menções no relato a essa época é possível supor que Manzur constrói duas histórias em sua narrativa, utilizando a estrutura do romance policial de enigma, o qual o autor argentino declarou admirar, embora tenha subvertido suas regras. Nessa perspectiva, a primeira história, visível, é o assalto ao banco e a sua investigação. Já a segunda história, secreta, gira em torno não só do manuscrito roubado, mas também de Jorge Luis Borges e de sua obra, pois o romance dialoga com a sua poética e com a história da literatura. Cabe recordar que além de construir os seus relatos a partir do modelo da narrativa policial clássica, o escritor também atuou como divulgador do subgênero, criando um espaço para a recepção de suas próprias obras e estabelecendo um marco para interpretá-las, conforme assinalou Piglia (2006). Portanto, a relação de Borges com a narrativa policial é determinante para a constituição de sua poética. Nesse sentido, podemos inferir que Manzur utiliza esse subgênero para converter o escritor em personagem como forma de dialogar com um importante elemento da literatura borgeana.

*El simulador* é narrado em terceira pessoa por um narrador anônimo que explica que o seu relato está construído “[...] *de atrás hacia adelante, obviando los esfuerzos narrativos y la memoria de Blake, en beneficio de evitar una crónica fragmentada, oprobiosa y mezquina de los sucesos que se revelarían veinticuatro horas después.*” (MANZUR, 2009, p.13-14). Dessa maneira, por meio da metaficção o leitor percebe que está diante de uma intrincada narrativa, visto que o narrador se propõe a contar de forma linear, mas antecipa alguns acontecimentos. É preciso destacar que o narrador é onisciente e, algumas vezes, não só expõe os pensamentos íntimos dos personagens, mas também julga suas atitudes. Em outras ocasiões dialoga diretamente com o leitor, chamando-o até de “*querido lector*”, explicitando o processo de construção de seu relato, além de não deixá-lo esquecer que está diante de uma ficção. Logo, Manzur adota outro conhecido procedimento da poética borgeana: o desvelamento do artifício textual.



O romance está dividido em três partes, compostas por 30 capítulos. Sua estrutura é fragmentada, dado que há constantes alterações espaciais e temporais, às vezes, em um mesmo capítulo, imprimindo um ritmo rápido à narrativa. Os protagonistas transitam por várias cidades europeias (Barcelona, Madri, Paris, Turim, Londres, Berlim e Roma), além de Buenos Aires. O tempo do relato está situado em 1985, exatamente, um ano antes da morte do Borges escritor, sugerindo a intenção do autor de estabelecer a verossimilhança em seu romance. Desse modo, a ação narrativa se concentra em dois dias, 19 e 20 de setembro, os quais intitulam, respectivamente, a primeira e a última parte da obra, indicando sua continuidade. A segunda parte, denominada “*Racconto y víspera*”, é formada por 26 capítulos que não são nomeados, mas apenas numerados. Foi elaborada de forma retrospectiva e serve para contextualizar os acontecimentos narrados nos demais segmentos do relato. Nesses capítulos, há várias alternâncias espaciais por cidades da Europa, bem como pela capital argentina, além de mudanças temporais, principalmente, relacionadas ao ano de 1976 e aos períodos das conferências europeias de Borges. Já a parte final do romance, composta por três capítulos, relata o duelo entre Blake e Borges, a descoberta do corpo do professor e o retorno do escritor e Kodama a Buenos Aires, culminando com a devolução do manuscrito roubado ao cofre do banco Galícia.

Na primeira parte do romance, intitulada “*19 de septiembre*”, Blake está em Turim no leito de morte de Ítalo Calvino. O objetivo de sua visita é recuperar a cópia do manuscrito de Borges que estava com o escritor italiano. Além de observar o rosto quieto de Calvino, o professor nota que em uma mesinha encontra-se o original de *Seis propostas para o próximo milênio*, uma clara referência intertextual. Após lembrar o seu encontro com o escritor, um mês antes, justamente quando lhe entregou uma cópia do romance de Borges, Blake retorna para Barcelona. No avião lê as anotações de Calvino no manuscrito e descobre que ele havia cogitado a possibilidade de o texto ser um artilho borgeano. Assim, ironicamente, o escritor foi capaz de perceber que Borges poderia ser o autor do romance, ao contrário do professor que era especialista em sua obra.

Quando chega a sua casa, Blake encontra duas cartas, sendo que uma delas é um comunicado de que o catedrático argentino Hugo Sabino, paradoxalmente, apaixonado por Murena e Borges, recebeu uma bolsa para estudar na França e na Espanha por dois anos. Eis um exemplo de diálogo com a história da literatura, pois Héctor Álvarez Murena (1923-1975) foi um escritor argentino que fez severas críticas à obra borgeana, tal como alguns de seus

contemporâneos. Nessa perspectiva, a existência de um estudioso que se interesse pelos dois autores pode ser vista como uma forma de minimizar as diferenças entre eles, ressignificando-as. Já a outra missiva é proveniente dos Estados Unidos e o professor guarda-a sem abrir. Posteriormente, seremos informados de que se trata de uma negociação da venda do manuscrito para uma universidade norte-americana. Blake também decide esconder a cópia do romance no apartamento de suas vizinhas.

Notamos que o relato começa *in media res*, dado que o protagonista consegue recuperar o texto que havia perdido, mas essa perda só será relatada no final da segunda parte da narrativa. Cabe frisar que nessa seção do romance há uma ênfase na distração do protagonista, uma vez que Blake não havia percebido que tinha sido seguido de Barcelona a Turim e, novamente, até Barcelona e isto é considerado “[...] *un inestimable aporte al andamiaje ficcional de esta historia.*” (MANZUR, 2009, p.17). Esse trecho demonstra o processo de autoconsciência do narrador que explicita que o exagerado grau de ingenuidade do personagem é um fator fundamental para o desenvolvimento do relato. Desse modo, percebemos que se trata de um claro procedimento metaficcional através do qual Manzur enfatiza o caráter artificial da sua narrativa, uma das marcas da poética borgeana.

Não podemos deixar de mencionar que o primeiro capítulo do romance evidencia que ele gira em torno da literatura, pois além de estar centralizado no jogo de descoberta e ocultamento de um manuscrito e de discutir temas literários, um dos protagonistas é um professor de literatura e aparecem dois escritores como personagens: Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino. É importante ressaltar que no relato tanto Blake quanto Calvino são leitores e críticos de Borges, visto que leem e examinam o seu manuscrito, embora a autoria não esteja explicitada. Portanto, a cena da leitura e o trabalho da crítica são ficcionalizados nesse segmento da obra, tal como ocorre em vários escritos borgeanos.

Na segunda parte da narrativa, “*Racconto y víspera*”, relata-se o assalto ao banco argentino, o percurso e as análises do manuscrito borgeano, a investigação do roubo, as conferências de Borges na Europa e os encontros entre o escritor e o assaltante. Vimos que em 1976, um grupo organizado pelo Oriental assaltou vários cofres de uma filial do banco Galícia, próximo a Plaza San Martín. Enquanto os outros assaltantes se dedicam a arrombá-los, “*El Oriental*” detém-se no de número 49, cujo proprietário é Jorge Luis Borges. Nele, encontra alguns escritos sobre Paul Groussac, um corta-papel de Leopoldo Lugones, dinheiro

e pastas com alguns originais de Borges: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna defronte* (1925) e *Historia Universal de la Infamia* (1935), entre outros objetos. Além de observá-los, o assaltante relê um fragmento do último livro mencionado, ressaltando que lhe havia produzido um grande prazer. Logo, a cena da leitura é novamente ficcionalizada, indicando que Melián é leitor de Borges.

Observamos que nesta parte do romance, a intertextualidade com a obra borgeana é explicitada através da menção a alguns de seus títulos e da reprodução do início do prólogo da primeira edição de *Historia Universal de la Infamia*. Entendemos que a escolha deste intertexto é bastante significativa porque nele Borges argumenta que os seus exercícios narrativos são fruto de suas releituras de Stevenson e Chesterton, bem como dos primeiros filmes de Stemberg e, talvez, da biografia de Evaristo Carriego. Nessa ótica, podemos interpretar o trecho citado como um indício de que a ficção de Manzur pode ser vista como uma releitura da literatura borgeana.

Ao explorar o cofre de Borges, “*El Oriental*” descobre um romance inédito do escritor intitulado “*El simulador, novela inútil de Jorge Luis Borges*”, dedicado a Adolfo Bioy Casares. A dedicatória é datada em 21 de dezembro de 1961 e recupera algumas opiniões do Borges empírico sobre o romance, tais como tratar-se de um tipo de texto com muito recheio e ser artificial. Entre outros tópicos, retoma a concepção borgeana de que no gênero romanesco apenas a narrativa policial se salva por redimir algumas regras clássicas da literatura, exposta em seu ensaio “*El cuento policial*”, publicado em *Borges oral* (1979). Aparece, ainda, uma digressão sobre como Victoria Ocampo receberia essa obra, uma vez que o seu criador havia declarado o seu desprezo pelo romance em diversas ocasiões. Além disso, o subtítulo, “*novela inútil de Jorge Luis Borges*”, explicita a insatisfação do escritor com esse gênero literário e, conseqüentemente, com sua própria criação, classificada como inútil. Por meio da reprodução dessas ideias de Borges percebemos, novamente, o diálogo entre o texto de Manzur e a poética borgeana, já que o romancista ficcionaliza as principais reflexões do autor argentino sobre o gênero romanesco e a narrativa policial.

Após examinar o cofre de Borges, o Oriental, juntamente com os demais assaltantes, sai tranquilamente do banco Galícia pela rua Maipú, exatamente a mesma em que historicamente o escritor viveu, levando não só jóias e dinheiro, mas também o manuscrito borgeano e o corta-papel de Lugones. Borges tem uma atitude surpreendente diante do roubo

de seu romance, pois declara que não teve nenhum objeto subtraído e justifica que a invasão de seu cofre é fruto da ingenuidade de alguns delinquentes que acreditam que um escritor ganha muito dinheiro. Afirma que no mundo restam ainda alguns criminosos ingênuos, embora não tanto quanto os escritores. Assim, há uma aproximação entre os mundos da escrita e do crime por meio da suposta ingenuidade de seus autores. Cabe registrar que Borges voltará a mentir para a polícia quando “*El Oriental*” invade de novo o banco para devolver o seu manuscrito. Nessa ocasião, ele dirá que não foi prejudicado nem beneficiado, escondendo que a narrativa foi devolvida.

Coincidentemente, a primeira declaração de Borges, publicada no jornal *Clarín*, foi lida por Blake no avião que o leva para a Espanha quando fugia da última ditadura argentina. O professor toma notas desses comentários para um futuro estudo sobre a oralidade em Borges, classificando-a como sua outra literatura. Desse modo, alude a uma marca importante da poética borgeana, dado que o escritor concedeu diversas entrevistas e participou de vários diálogos nos quais não fugia de assuntos polêmicos, construindo nessas produções orais não só metatextos para a sua obra, mas também sua imagem pública. Aliás, segundo Pauls (2004, p.58), Borges foi o escritor mais oral, o mais falado da literatura argentina, e a sua voz funcionou como uma versão amável, “humana”, de sua literatura.

Blake mostra-se fascinado pelas contraditórias declarações de Borges contra Perón e Salvador Allende, registrando que elas entraram em conflito com as convulsões sociais da década de 1970 e com o seu entorno. Também sustenta que uma parte considerável da literatura borgeana deveria ser rastreada em jornais, revistas, bem como através de Fanny e de alguns escritores que foram seus confidentes. Somos informados de que sua vertente de investigação é apoiada por Manuel Infante, catedrático catalão, e Hugo Sabino, catedrático argentino, ambos, provavelmente, apócrifos. Constatamos que essas reflexões de Blake sobre a literatura borgeana ficcionalizam a crítica literária, misturando comentários de autores apócrifos e citações de trabalhos de estudiosos empíricos, como as de Gabriela Massuh e Emir Rodríguez Monegal, por exemplo. Além disso, a referência do professor à faceta oral da obra borgeana alude, ainda, as controversas opiniões do Borges escritor sobre política e, particularmente, ao seu questionável apoio aos regimes militares latino-americanos.

No romance, Blake não é apenas um investigador da literatura borgeana, mas também tem uma relação pessoal com Borges, iniciada quando era professor de literatura da

Universidade de Buenos Aires. O relacionamento continua quando ele se torna catedrático da Universidade de Barcelona, visto que o professor coordenará algumas conferências europeias de Borges, convidado até pelo próprio escritor. Essa proximidade entre os personagens nos remete à ligação entre Jorge Luis Borges e William Blake (1757-1827). Sabemos que o autor argentino prefaciou a versão hispânica de sua obra poética, na qual opina que o autor inglês foi o menos contemporâneo dos homens e classifica-o como um dos homens mais estranhos da literatura. Em seu texto afirma que “A beleza, para Blake, corresponde ao instante em que o leitor e a obra se encontram e é uma sorte de união mística.” (BORGES, 1999, p.612). Neste fragmento, Borges indica a razão de sua admiração pelo escritor britânico, demonstrando que ambos valorizavam o processo de leitura. Averiguamos, ainda, que o escritor menciona Blake no poema “*El oro de los tigres*” (1972), publicado no livro homônimo, e no texto “*Mi último tigre*”, recolhido em *Atlas* (1984), explicitando o seu apreço por ele e, principalmente, por seu conhecido poema “O tigre”.

Em *El simulador*, o professor é filho do inglês Willian Blake, um administrador de ferrovias, que se mudou para a Argentina em 1951 e voltou para Londres quando se aposentou. Pensamos que ao nomear o pai do protagonista com o mesmo nome do reconhecido autor inglês, Manzur evidencia a sua intenção dialógica. Também identificamos em seu relato um diálogo com o poema “*El oro de los tigres*”, no qual Borges homenageia Willian Blake e recorda a sua relação com o tigre, um dos tópicos recorrentes de sua poética, como podemos verificar no seguinte trecho do manuscrito: “*Beatriz se detuvo al pie de la penúltima torre, y su negra cabellera hizo ver en El simulador infinitas máscaras de oro. De la torre de enfrente, un olor a inciensos le hizo pensar en su infancia, de pie, solitario, frente a la gran jaula del tigre...*” (MANZUR, 2009, p.15). Notamos que se trata de uma paródia do referido escrito borgeano, pois o poema é transposto em forma de paráfrase e mesclado ao romance escrito pelo Borges personagem.

Na ficção surge outro intertexto relacionado ao motivo do tigre. Isso ocorre quando o professor lê uma nota de Calvino em que ele substitui a expressão “*frente a la gran jaula del tigre*” por “*frente a la terrible elegancia del tigre de Bengala.*” O escritor italiano considera que semelhante qualificação corresponde a Chesterton quando escreveu que o tigre é um emblema de terrível elegância. Essas reflexões nos remetem ao texto borgeano “*Mi último tigre*”, visto que nele Borges recorda os vários tigres com os quais teve contato, citando, entre eles, os de Blake e de Chesterton. Aliás, nesse escrito, o autor argentino reproduz a

mencionada sentença de Chesterton sobre o felino. Dessa forma, por meio do tigre, um tópico usual da poética de Borges, a narrativa de Manzur dialoga com as obras de Willian Blake e de Gilbert Keith Chesterton. Além disso, esse elemento leva Calvino a indagar se o manuscrito não seria um ardil borgeano, fornecendo um indício sobre a autoria do romance, conforme já assinalamos.

Em *El simulador*, Blake coordenará as conferências europeias de Borges. A primeira ocorre em Paris em 1976 e será justamente antes dela que o escritor fará sua materialização no relato. O encontro entre eles se dá no restaurante do hotel Campanile. Blake está comendo e vê “*Primero [...] una sombra desgarrada, adusta pero señorial; enseguida se hizo visible el bastón de cerezo, con empuñadura de raíz de cerezo, y junto a la sombra, otra, más estilizada, tomándolo del brazo.*” (MANZUR, 2009, p.38). As sombras eram Borges e María Kodama. O narrador destaca que embora o encontro ocorra em um lugar cheio de turistas, somente o professor e um garçom jovem, estudante de antropologia, percebem a presença do escritor. Ao vê-lo, Blake perde o apetite e tem a impressão de que um fantasma se encorpou diante de seus olhos, concretizando um sonho desejado. Então, resolve cumprimentá-lo e Borges recorda que já se conheciam e rememora as discussões que tiveram sobre o gênero romanesco, mencionando alguns autores e críticos literários, um claro exercício intertextual. No entanto, o diálogo é interrompido abruptamente quando o professor menciona que leu suas declarações sobre o roubo do banco Galícia.

Verificamos que o romancista optou por representar Borges em sua imagem canônica, pois o seu referente textual aparece com uma bengala e apoiado em Kodama, uma alusão à cegueira do seu referente empírico. Além disso, sabemos que historicamente ela tornou-se companheira do autor argentino nas últimas décadas de sua vida e que o acompanhava em suas viagens. Não obstante Manzur optar por essa representação tradicional de Borges e até recorrer a outro personagem baseado em um referente empírico, María Kodama, é notório que ele distorce o material histórico, dado que o Borges escritor não visitou Paris em 1976. Pensamos que isso se deve a intenção do autor de problematizar o papel desempenhado pelo escritor durante o último período ditatorial de seu país, como foi exposto anteriormente.

Na narrativa, apesar do referido incidente, Blake será convidado a dirigir outras conferências de Borges. Uma delas será na Universidade de Berlim, em 1982. Cabe observar que, historicamente, o autor argentino esteve na Alemanha nesse ano. A mencionada palestra

começa com uma breve explanação do professor sobre Borges e sua obra. Em sua apresentação cita as opiniões de Emir Rodríguez Monegal sobre a literatura borgeana, alegando que ele defendeu que o escritor, ao contrário de outros autores latino-americanos, afastou-se da cor local buscando uma escrita universal. Eis um explícito diálogo com a crítica literária e, conseqüentemente, com a história da literatura, uma vez que se problematiza a catalogação da obra borgeana. Afinal, não podemos nos esquecer que a classificação de Borges como um autor cosmopolita gerou polêmicas em seu país e, durante anos, prejudicou a leitura do caráter nacional de seus textos, tema já abordado neste estudo.

Depois de ser apresentado, o escritor discorre sobre alguns dos tópicos recorrentes da poética borgeana, tais como a literatura, Buda, a *Bíblia* e *Don Quijote* (1605). Em sua exposição cita vários autores: Miguel de Unamuno (1864-1936), Miguel de Cervantes (1547-1616), Fiodor Dostoievski (1821-1881), Leon Tolstoi (1828-1910), Públio Virgílio (70 a.C-19 a.C), Voltaire – François Marie Arouet - (1694-1778); Ricardo Güiraldes (1886-1927), José Hernández (1834-1886) e Joseph Rudyard Kipling (1865-1936). Assim, aparece uma vasta rede intertextual relacionada à biblioteca do autor argentino. Na palestra reconstrói-se, ainda, a conhecida ironia do Borges escritor, bem como o seu poder de cativar o público durante suas apresentações. Contudo, no final do encontro, no momento de responder perguntas, o professor lê um trecho do manuscrito roubado e o escritor encerra o debate subitamente, cancelando também a conferência que seria ministrada no dia seguinte.

Vale a pena ressaltar que o depoimento de Borges conseguiu despistar a polícia, mas o mesmo não aconteceu com o assaltante que não lhe deixou esquecer o seu romance desaparecido. Além de pedir a avaliação crítica da referida narrativa para Blake, ele participa de algumas apresentações do escritor e nessas ocasiões, ao invés de elaborar uma pergunta para o palestrante, envia-lhe trechos do seu manuscrito. Vimos que na palestra de Berlim, Borges reagiu violentamente e recusou-se a comentar o assunto até mesmo com Blake e María Kodama. Posteriormente, em uma conferência em Roma, o escritor consegue disfarçar o seu aborrecimento e ironiza o fragmento enviado, classificando-o como uma homenagem trivial a alguma página que ele havia escrito.

É importante observar que, tanto por meio dos trechos expostos por “*El Oriental*” quanto por fragmentos lidos e analisados por Blake, o leitor entra em contato com o romance de Borges, possibilitando-lhe construir hipóteses sobre essa obra. Nesse sentido, somos

informados de que se trata de uma narrativa inconclusa de 702 páginas, comparada, reiteradamente, com *Don Quijote*. Seu tema é a traição e a vingança e tem como protagonista Jacinto Chiclana, personagem do poema borgeano “*Milonga para Jacinto Chiclana*”, publicado em *Para las seis cuerdas* (1965). Outro personagem do relato é Morel, uma provável referência ao protagonista de *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, ou ao personagem principal do conto borgeano “*El atroz redentor Lazarus Morell*”, recolhido em *Historia Universal de la Infamia* (1935). Também há um personagem feminino, Beatriz, possivelmente, uma alusão a Beatriz Viterbo, protagonista do relato borgeano “*El Aleph*”, publicado em *El Aleph* (1949). Além disso, encontramos no manuscrito um personagem chamado “*El Oriental*” que nos remete ao personagem homônimo do romance de Manzur. Cabe ressaltar que essa “coincidência” do nome do personagem, bem como a mesma temática e os títulos idênticos dos romances de Borges e de Manzur nos levam a constatar a existência de um jogo de espelhos no relato. Assim, essas duplicidades são enfatizadas, ainda, com a menção a um conto escrito por Blake, o qual também se intitula “*El simulador*”. Eis a utilização de mais um procedimento característico da poética borgeana: a *mise en abyme*, explicitada no relato por meio de textos que possuem o mesmo título e encaixam-se na narrativa, gerando outras histórias dentro da principal.

Na ficção, o leitor também se depara com análises críticas do romance de Borges. Em sua avaliação do manuscrito, Ítalo Calvino defende que é uma brincadeira de um artista genial, superior a um século de literatura universal. Por sua vez, Blake sustenta que *El simulador* rompeu com um dos mitos da literatura contemporânea: a existência de um romance latino-americano. Também questiona a escolha de Melián em situar a ação narrativa em Buenos Aires, além de usar nomes de bairros e de personagens borgeanos, levando-o a pensar que seu texto poderia ser um plágio. Considera a obra exótica, dado que o autor não se restringiu à cor local, mas optou por uma escrita universal e, portanto, julga-o antes que um escritor latino-americano, um escritor. Elogia, ainda, a sua linguagem concisa, alegando que Melián sintetiza a linguagem, cria neologismos e, como se tivesse uma formação francesa, a lucidez de pensamentos parece ser uma meta em seus personagens. Dessa maneira, é possível identificarmos nessa descrição vários elementos da poética borgeana, tais como a sua universalidade e a sua concisão linguística, bem como a referência aos bairros e personagens presentes na obra do autor argentino. Não podemos deixar de mencionar que além de dialogar com a poética de Borges, essa crítica de Blake dialoga com a história da literatura, pois



problematiza o papel do escritor latino-americano. Afinal, vários estudos críticos assinalam que diversos autores da América Latina em diferentes épocas se depararam com o dilema de se dedicarem a temas locais ou universais. Aliás, essa temática foi discutida no ensaio borgeano “*El escritor argentino y la tradición*”, conforme já mencionamos.

Embora, na ficção, o romance de Borges tenha tido uma boa recepção entre os leitores, o mesmo não ocorre com o seu autor que deseja manter o manuscrito em segredo, o que levará-o até a um duelo. Pensamos que isso é uma estratégia não só para a construção da verossimilhança interna do relato, mas também para referendar a postura adotada pelo Borges escritor diante do gênero romanesco. Afinal, em diversas oportunidades, ele declarou sua aversão ao referido tipo de texto, além de historicamente nunca ter se aventurado a escrever uma narrativa longa. Retomando essa concepção borgeana, o Borges personagem afirma que o romance é um “[...] *género abarrotado de palabras inútiles, de acumulación de gestos y lugares, de nombres y de personajes desconocidos entre ellos para sustentar, al fin de cuentas, una fábula que Stevenson hubiese plasmado, magistralmente, en una carilla [...]*” (MANZUR, 2009, p.41). Esse fragmento condensa a opinião do autor argentino sobre o gênero romanesco e, portanto, dialoga com a sua poética.

Ao contrário de Borges, os demais leitores da obra apreciam o seu romance. Adolfo Melián e María Kodama comparam-o à obra prima de Cervantes, o que nos remete ao conto borgeano “*Pierre Menard, autor del Quijote*”. Nessa perspectiva, pensamos que tanto o romance de Borges quanto o referido conto borgeano podem ser vistos como uma reescrita de *Don Quijote*. Para Blake, a narrativa é “[...] *una mezcla extraña entre una novela de caballería, una novela policial al estilo inglés [...]* y, por otro lado, *aparece una escritura universal más vinculada a la cuentística breve y profunda, cercana a lo metafísico [...]*”. (MANZUR, 2009, p.96). Nesse fragmento, o professor consegue identificar vários traços da escrita borgeana, tais como a mistura de gêneros, a universalidade vinculada ao relato breve e a metafísica. Porém, ironicamente, não descobre que Borges é o autor do romance, apesar de ser estudioso de sua obra.

Precisamos ressaltar que Blake tenta apurar a autoria do manuscrito, embora não seja bem sucedido. Um dos passos de sua investigação literária foi entregar uma cópia do texto romanesco para Ítalo Calvino que lhe sugere que ele vá à biblioteca Sainte Geneviève em Paris. Ao chegar à biblioteca, o professor busca obras que estejam relacionadas com os

clássicos da literatura saxônica que se refiram ao tigre de Bengala e a textos escritos desde o século passado que tenham personagens chamados Morel. Após horas de pesquisa, só encontra referências a Morel no citado romance de Adolfo Bioy Casares e em uma obscura narrativa de um autor francês, Pierre Calou, provavelmente, apócrifa. Os dados que o narrador nos fornece sobre essa ficção restringem-se ao nome do autor e o seu título, *La llegada*, além de informar que foi publicada no final do século XVIII. Significativamente, o conto borgeano “*El atroz redentor Lazarus Morell*” não aparece na pesquisa do professor, embora nele exista um personagem com o sobrenome Morell. Acreditamos que se trata de um jogo de ocultamento do referido relato de Borges, já que há apenas uma letra diferente entre o nome que Blake investiga e o do mencionado protagonista borgeano. Como não descobre mais nada, o professor resolve ler Stevenson, Chesterton e Lord Byron. Assim, novamente, a leitura entra em cena no relato. É importante destacar que tanto os temas pesquisados por Blake, ou seja, a literatura saxônica, o tigre de Bengala e Morel, quanto os autores lidos por ele estão relacionados ao universo do autor argentino, tal como o espaço da biblioteca.

Não podemos deixar de mencionar que, na referida biblioteca, o professor conhece o sobrinho da escritora francesa Marguerite Duras que cita a frase do Borges escritor “*Lo malo del olvido es que muchas veces incluye la memoria.*” (MANZUR, 2009, p.104). No romance, o bibliotecário afirma que essa declaração do escritor teria sido publicada em *L'Express* e que resolveu se apropriar dela. É importante recordar que essa problematização da relação entre a memória e o esquecimento é um dos tópicos da poética borgeana. Aliás, essa questão foi levantada pelo escritor em seu discurso de agradecimento ao ato de desagravo promovido pela SADE em 1946. Nele, Borges afirma que a memória e o esquecimento são deuses que sabem bem o que fazem e critica as ditaduras. Pensamos que a referida frase é importante para o relato porque aparece várias vezes em *El simulador*, funcionando como um indício da autoria do manuscrito, bem como aponta a falta de memória de Blake, supostamente, um especializado leitor borgeano. Além disso, ao nos remeter à citada fala de Borges alude-se ao seu apoio à última ditadura argentina.

Contudo, mesmo com todas essas pistas, o professor não consegue descobrir quem é o autor do romance. Aliás, constatamos que a ingenuidade de Blake é um elemento fundamental para o desenvolvimento da trama, enfatizada pelo próprio narrador, como expusemos. Afinal, o professor é envolvido em um jogo construído por Melián que controla todos os seus passos desde o momento em que aceita fazer a consultoria literária. Entre outras ações, o assaltante

rouba a cópia que Blake havia tirado do manuscrito e elabora um jogo para que ele possa recuperá-la. Dessa forma, ele terá que descobrir a autoria de um fragmento, entre outros desafios. Significativamente, o trecho assinalado pelo assaltante é o começo do romance *Dr. Fausto* (1947), de Thomas Mann e o professor só descobre o autor com a ajuda do citado bibliotecário francês, sobrinho de Marguerite Duras. Sabemos que a narrativa de Mann gira em torno de um pacto feito pelo músico Adrián Leverkühn com o demônio para garantir sua genialidade. Nesse sentido, somos levados a inferir que se trata de uma alusão ao acordo que Blake fez com “*El Oriental*” para analisar o romance de Borges. Portanto, ao trair o assaltante, o professor estará sujeito à punição imposta por ele, o qual é possível ver como um ser superior, dado que consegue convencê-lo a sempre agir de acordo com a sua vontade. Essa ligação entre os dois também pode representar uma analogia à relação entre autores e personagens.

Ao recuperar o manuscrito, o professor nota que há várias alterações no texto, mas suas deduções não avançam além desse ponto. Ele identifica que nesse novo exemplar o personagem Jacinto agora é chamado de Molina e que a palavra “*techos*” foi substituída por “*chapas*” e que o termo “*herramienta*” foi trocado por “*instrumento*”. Também há uma supressão de uma referência a La Piedad, bem como uma correção do verbo da frase “*aun que en ella se le vaya la vida*” por “*...aunque se le fuera la vida*”. Supomos que essas mudanças textuais aludem ao constante processo de reescritura que o Borges escritor realizou em vários de seus escritos.

Depois de analisar as modificações no romance, o professor percebe que foi Melián que roubou a sua cópia. Contudo, caberá ao assaltante revelar-lhe que Borges é o autor de *El simulador*, tal como o bibliotecário havia feito com o texto de Mann. Ao receber essa informação Blake reage com incredulidade “*No, imposible, Borges no escribe novelas. Jamás escribó una, ni siquiera intentó hacerlo. Borges desprecia la novela.*” (MANZUR, 2009, p.163). Dessa maneira, o professor reforça a conhecida rejeição do autor argentino pelo romance. Em troca dessa revelação e como uma forma de compensar os seus erros, “*El Oriental*” exige que Blake organize um encontro entre ele e Borges. Inicialmente, o professor hesita em realizar essa aproximação, mas constata que o escritor também está interessado em conhecer o assaltante.

O primeiro encontro entre eles ocorre em Paris. Inicialmente, Borges discorre sobre sua cegueira, defendendo que ela é um modo de vida. Explica que enxerga o branco e o amarelo, lamentando apenas que a escuridão lhe esteja vedada. Ao ouvir o nome do seu interlocutor, Adolfo Melián, o escritor comenta que ele lembra amigos e parentes e pergunta se não seria uma brincadeira, uma coincidência ou uma imitação literária. Nessa perspectiva, o nome do assaltante poderia ser uma referência a Adolfo Bioy Casares e a Luis Melián Lafinur, tio de Borges, uma indicação de que o mesmo é uma homenagem ao autor argentino. O escritor considera que o sobrenome do assaltante é oriental, isto é, uruguaio, e por isso julga ser justo o seu pseudônimo. A seguir, menciona alguns de seus familiares uruguaio: o coronel Borges, os Haedo e Luis Melián Lafinur. Também recorda ter dito alguma vez a Ezequiel Martínez Estrada que no Rio da Prata os pecados capitais eram oito e não sete, visto que ir contra Artigas e o “gaucho”, como fez Melián Lafinur, era considerado pecaminoso. Desse modo, vem à tona importantes elementos da biografia de Borges, como a sua cegueira e a sua origem familiar militar, além da menção aos “gauchos”, um tema bastante explorado pelo escritor.

Por sua vez, “*El Oriental*” pede desculpas pelo roubo, afirmando que levou o manuscrito por admiração, confessando ser um devoto leitor de Borges. O escritor responde que o entende e que nunca deveria ter se aventurado no gênero romanesco e que lhe faltou honra e coragem para destruir o seu texto. Declara que se sentiu aliviado com o desaparecimento do romance e que quando recebeu o primeiro fragmento de seu manuscrito ficou transtornado, mas logo a presença oculta do assaltante o fascinou. Melián comenta que Blake nunca entendeu esse pacto de cavaleiros e, em seguida, despede-se, marcando um novo encontro para o dia seguinte. Notamos que neste trecho do relato aparecem dois importantes elementos da poética borgeana: a honra e a coragem, bem como o interesse do autor argentino pelo universo criminal, dado que ele escreveu vários contos sobre o tema, tais como os que estão reunidos em *Historia universal de la infamia*, mencionados no relato de Manzur.

Ao chegar ao hotel, Borges e Blake conversam sobre o gênero romanesco e ambos ocultam o que sabem sobre o manuscrito borgeano. Para o narrador essa hipocrisia deve-se ao fato de que um fez algo que nunca deveria ter feito e o outro conheceu um segredo que era para ser inviolável. Explica que é “*Por eso, cuando Borges y Blake hablan, tienen la distancia del especialista que interpreta lo que un autor jamás quiso decir en su novela.*” (MANZUR, 2009, p.184). Pensamos que essa demarcação da separação entre o trabalho do crítico e do

escritor, indica que os dois personagens estão se afastando, como se estivessem em campos opostos.

O próximo encontro é marcado para Barcelona e enquanto espera a ligação do assaltante para confirmar o local, o professor pensa que a reunião poderia ser na tapeçaria “*Gastón y Daniela*”, a qual tem um papagaio como logotipo. A seguir, toca o telefone e o Oriental marca uma reunião exatamente onde Blake havia pensado. O professor sente um calafrio e indaga se o assaltante é capaz de intervir ou induzir seus pensamentos. Para o narrador “*Son las reglas del juego, sin duda, cuando el que narra elige la geografía y ubica allí, a mansalva, a sus desprotegidos personajes.*” (MANZUR, 2009, p.190). Dessa forma, nessa reflexão metaficcional há uma explicitação de que estamos diante de uma ficção, além de uma problematização dos papéis do narrador e do personagem, caracterizado como um mero fantoche.

Em *Las letras de Borges*, Sílvia Molloy (1979, p.71) afirma que a ficção borgeana tende a nivelar os elementos narrativos e o personagem parece ser a meta predileta desse nivelamento. A autora ressalta que essa equiparação questiona o personagem como unidade mimética, fragmentando-o até o anonimato, reduzindo-o à letra e conectando-o com outros componentes do texto. Nesse sentido, entendemos que Manzur apropria-se desse procedimento borgeano ao explicitar que Blake é apenas mais um item textual, um mero títere nas mãos do autor, tal como fizera Borges.

Ao chegarem ao ponto de encontro, Blake observa atentamente o papagaio e o escritor conta-lhe a lenda de uma esfinge que aterrorizava a Terra. Informa que de acordo com a perspectiva com que se olhasse para ela poderia ser sua vítima ou não. Em sua história, a esfinge é derrotada por Combet que consegue desvendar o enigma proposto por ela, a qual se apresenta como a buscadora de eternidade e pergunta-lhe se conhece o caminho para a eternidade. Então, Combet responde que aquele que conhece o caminho para a eternidade tem quatro cabeças, quatro patas e quatro caudas, isto é, descreve a esfinge. Após ouvir o relato, o professor pergunta-lhe onde estava localizada a mitológica torre e ele responde indagando-lhe onde fica a eternidade. Acreditamos que a menção a essa história pode ser uma referência ao destino dos personagens, os quais serão vítimas do assaltante, ou seja, uma antecipação do relato. Além disso, a discussão sobre a eternidade é um dos tópicos explorados constantemente na obra borgeana e, portanto, indica um diálogo com sua poética.

Em seguida, Melián chega e leva o escritor para um local afastado da cidade. Nesse encontro Borges fala sobre as suas concepções de fatalidade, de morte e de coragem, tópicos recorrentes da literatura borgeana. Confessa que se tivesse sido Sarmiento ou Quiroga teria aplicado e entendido a morte e que o seu destino parece-lhe pequeno em comparação com o desses homens. Assim, suas declarações nos remetem ao conhecido destino de homem de letras do escritor, o qual afirmou em sua autobiografia, bem como em outras oportunidades, que foi obrigado a seguir a carreira literária por questões físicas e familiares, lamentando-se não ter se dedicado às armas, tal como alguns de seus antepassados. O Borges personagem também rememora um acontecimento de quando era diretor da Biblioteca Nacional. Trata-se de um roubo de livros realizado por um humilde funcionário. Ele comenta que se recusou a puni-lo, alegando que o salário que o seu subordinado ganhava era miserável. Notamos que além de mencionar um elemento da biografia do autor argentino, isto é, o seu último local de trabalho, a anedota também estabelece um paralelo com o roubo do manuscrito borgeano em *El simulador*.

É importante registrar que essa passagem do romance alude, ainda, às duas vertentes centrais da poética borgeana: o culto à coragem e o culto aos livros, assinaladas por Ricardo Piglia em “*Ideología y ficción en Borges*” (1979). O estudioso afirma que essas linhas da escritura borgeana dividem sua poética tanto temática quanto formalmente, resgatando, respectivamente, a memória materna e a biblioteca paterna. Desse modo, enquanto seu pai apresenta-lhe o universo letrado, sua mãe desvela-lhe a história da Argentina. Para o crítico, esta ficção familiar é uma interpretação de sua própria cultura, pois a contradição entre o sangue e a letra define a cultura argentina desde a sua origem. O autor defende que Borges ao apropriar-se dessa dupla linhagem constrói uma fábula biográfica em que a história argentina torna-se uma história familiar e a história da literatura converte-se em uma saga íntima. Em sua opinião, a obra borgeana seria o encontro entre essas duas estirpes, visto que o escritor nunca exclui os contrários, mas integra-os em sua escritura. Nesse sentido, seus escritos exploram vários tópicos fundamentados no legado de seus antepassados, tais como o duelo, as armas ou a morte violenta, em contraste com as referências ao livro, à leitura e à biblioteca. Em *El simulador*, constatamos que essas duas linhas da poética borgeana estão presentes de forma integrada.

Após escutá-lo, Melián afirma que o romance recordou-lhe *Don Quijote* e, diante da recusa do escritor em aceitar sua opinião, acrescenta que ele mente quando defende os saxões,

pois ama o castelhano até a medula. Borges tenta mudar de assunto e pergunta-lhe porque ele rouba e o assaltante devolve-lhe o questionamento, indagando porque ele escreve. O escritor responde que é a única coisa que soube fazer, justificando, ainda, que entre as diversas formas possíveis de vida, a linguagem o entendeu. O Oriental informa que ele fez alguns acréscimos em seu manuscrito, mas que os mesmos foram retirados de sua obra. O escritor não se importa com as alterações e quer saber se ele gostou ou não da narrativa. Dessa forma, a aceitação do Borges personagem das modificações de seu texto nos remete à concepção de literatura do Borges escritor como obra única, na qual ele valorizava o papel do leitor, inclusive, considerando-o um coautor. O assaltante declara que amou o livro, apesar de algumas palavras inúteis. Ao escutar isso, Borges expõe as diferenças entre o romance e o conto, exaltando as características da narrativa breve em detrimento da longa, concluindo que “*Entrar en una novela, y ya lo he dicho, es como entrar en una habitación llena de desconocidos que a uno le van presentando.*” (Manzur, 2009, p.202). Ele acrescenta que nunca entrou em um quarto cheio de desconhecidos, negando, portanto, a autoria do manuscrito. Cabe assinalar que o fragmento reproduz uma sentença proferida pelo autor argentino em várias ocasiões, segundo registra Stortini (1990, p.182-184).

O diálogo é interrompido e Borges reaparece conversando com Blake sobre o manuscrito e Melián. Entre outras coisas, comenta que ele não fez nada de mal ao escrever *El simulador* e nem em escondê-lo. Sustenta que descobriu que o seu livro só ganhou existência a partir da leitura do assaltante, um leitor anônimo, diferente deles, que ama a literatura de outro lugar porque tem coragem física. Assim, a concepção borgeana de leitura em que o leitor tem o papel de dar vida a um texto e recriá-lo é ficcionalizada, uma vez que “*El Oriental*” assumiu a autoria da narrativa e modificou-a, tornando-se um coautor. Nesse sentido, a escritura aparece interligada à leitura, tal como o autor argentino postulou, entre outros textos, em “*El cuento policial*”. Nesse ensaio afirma que “O fato estético requer a conjunção do leitor com o texto, para só então existir. É absurdo supor que um volume seja muito mais que um volume. Ele começa a existir quando um leitor o abre.” (BORGES, 1999, p.220-221). Assim, é evidente que o leitor tem um papel privilegiado na poética borgeana.

No romance, enquanto Blake tenta convencer o escritor de sua fidelidade absoluta, ele pensa que não possui mais nenhum segredo e pode ser desmascarado, uma vez que “*Apostó una vida a solventar una estética silenciosa, de lento sedimento, y se expone ahora a lo que negó.*” (MANZUR, 2009, p.204). Novamente, a contradição entre a concepção borgeana

sobre a narrativa longa e a suposta incursão de Borges no gênero romanesco é enfatizada. O escritor também informa que viajará com Melián para Londres e pede que o professor cuide de Kodama. Diante da incredulidade de Blake, justifica que o assaltante continua trabalhando, colocando sua coragem à prova, escrevendo, a sua maneira, sempre o mesmo livro. Desse modo, a vida de Melián é comparada a escrita, já que o assaltante cria acontecimentos, isto é, seus crimes, tal como fazem os escritores.

Na capital da Inglaterra, Borges e Melián conversam sobre filmes, um tópico que interessou bastante o Borges empírico. Porém, logo o assaltante retoma o assunto do manuscrito borgeano, alegando que o principal elo entre esse romance e o de Cervantes é o fato de os dois protagonistas serem leitores, embora um leia livros de cavalaria e o outro um de piratas. Novamente, o escritor refuta a comparação, acrescentando que os espanhóis já cometeram esse erro ao dar-lhe o prêmio Cervantes e que ele não pode reconhecer em si mesmo uma virtude que nunca desejou ter. Eis mais uma menção de um elemento biográfico do autor argentino, dado que Borges recebeu a referida premiação em 1980, conforme registramos anteriormente. Vale a pena recordar que a inserção de cenas de leitura em ficções é uma marca da poética borgeana e, em diversas ocasiões, o escritor alegou que a ficcionalização do ato de ler era um dos motivos de sua admiração por *Don Quijote*, apesar de sua conhecida refutação à literatura espanhola em geral. Portanto, a reiterada comparação do manuscrito borgeano com a obra prima cervantina aproximam as duas poéticas, além de provocar reflexões sobre a relação de Borges com a literatura espanhola. Além disso, ao situar a discussão desse tópico na Inglaterra há uma problematização da relação do autor argentino com as culturas espanhola e inglesa.

“*El Oriental*” resolve mudar de tema e pergunta sua opinião sobre Blake. Para Borges ele é um rapaz estudioso, disciplinado e culto, mas o assaltante adverte-o que o professor é ambicioso e perigoso. Porém, o escritor não confia em seus argumentos e para convencê-lo comunica-lhe que Blake deu uma cópia do seu manuscrito para Ítalo Calvino. Borges se entristece, alegando que o autor italiano nunca gostou dele e se irritou com algumas de suas declarações públicas, não obstante ter elogiado *El Aleph* e *Ficciones*. Comenta que falaram bem do romance de Calvino *Se um viajante em uma noite de inverno...*, classificado como uma obra para escritores e ironiza essa categorização, alegando que como não há muitos escritores isso deve ter desgostado o editor. Informa que recentemente Maria leu uma declaração de Calvino sobre seus escritos em que sustentava que ele era o autor da última



grande criação literária: a invenção de si mesmo como narrador. Também afirmou que cada texto seu duplica ou multiplica o próprio espaço através de livros de uma biblioteca real ou imaginária. Para Borges essa observação é engenhosa, mas ficou incomodado com o seu comentário de que ninguém supera em concisão a Augusto Monterroso e que os seus contos fantásticos são inigualáveis. Trata-se de mais um exemplo de diálogo com a poética borgeana, uma vez que a conversão do autor argentino em narrador-personagem de suas obras, o seu jogo de espelhos textuais, sua concisão e sua incursão no gênero fantástico, bem como a catalogação de seus textos como obras para escritores, são características de seus escritos. Além disso, a referida crítica enaltece a poética do escritor hondurenho Augusto Monterroso (1921-2003), estabelecendo um diálogo com a história da literatura, já que contrapõe dois autores latino-americanos reconhecidos.

Não podemos deixar de mencionar que essas opiniões de Calvino sobre a obra borgeana foram retiradas de um capítulo de seu livro *Por que ler os clássicos* (1984), intitulado “Jorge Luis Borges”. É importante destacar, ainda, o diálogo dessa parte do relato com a história da literatura, dado que não foi apenas o autor italiano que discordou das opiniões públicas de Borges, apesar de admirar sua produção literária, pois isso também ocorreu com muitos escritores e críticos, como expusemos no início desse capítulo. Vimos que essa dicotomia começou a ser aceita por um maior número de estudiosos e escritores a partir dos anos de 1960, justamente quando se iniciou o processo de canonização da literatura borgeana. Logo, nessa parte do relato a crítica literária é ficcionalizada, problematizando a relação entre a estética revolucionária de Borges e suas posições políticas conservadoras.

A seguir, o assaltante retoma a discussão sobre a deslealdade de Blake, alegando que ele não entende o seu pacto de cavaleiros. O escritor não considera sua traição pior que a do Oriental que subtraiu o manuscrito, igualando a ação dos dois personagens. Este alega que não vive de livros como Borges e Blake. Acrescenta que embora tenha roubado também devolveu o romance e se propõe a recuperar as outras cópias da narrativa e a matar o professor. Nessa perspectiva, é possível relacionarmos essa atitude do assaltante com a do protagonista do conto borgeano “*El atroz redentor Lazarus Morell*”, já que ambos buscam redimir-se de seus erros cometendo novos delitos. Melián argumenta que o assassinato de Blake é imprescindível para que o segredo de Borges seja preservado. Ele não concorda e decide falar com o professor antes de tomar uma decisão. O escritor fica abalado com essa

possibilidade e pensa que nunca imaginou que no país da língua de Stevenson ficaria dividido entre a coragem da alma e a física.

Quando chega a Barcelona, Borges dirige-se ao apartamento de Blake e pede que ele destrua o seu romance. O professor queima-o, mas oculta a existência de outra cópia. Ao reencontrar o assaltante, o escritor é informado da artimanha de Blake e passa a concordar com sua morte, porém, pede uma luta justa, um duelo. “*El Oriental*” alega que Borges tinha medo até de se aproximar das jaulas dos tigres de Bengala que ficavam no Zoológico de Buenos Aires quando tinha catorze anos e, portanto, não terá coragem para matar um homem. O escritor responde que precisa enfrentar os seus medos e construir um novo segredo. Solicita que ele devolva o corta-papel que Lugones lhe presenteou antes de tornar-se fascista, pois pretende usar essa arma “*Como los cuchilleros que desangraban el Abasto en la década del treinta.*” (MANZUR, 2009, p.223). Quando “*El Oriental*” lhe entrega o objeto solicitado, Borges comenta que Lugones sofreu algo terrível em vida, uma vez que foi admirado, mas não foi amado por ninguém. Acrescenta que ele nunca gostou de sua própria produção literária, comentando que nesse ponto está de acordo com Lugones. Eis mais um exemplo de diálogo com a poética borgeana, visto que o autor argentino dedicou vários textos a coragem, ao duelo e aos “*cuchilleros*”, bem como a Lugones, não obstante este não ter se manifestado sobre seus escritos. Além disso, recupera mais um conhecido dado da biografia de Borges: suas constantes incursões ao Zoológico de Buenos Aires para ver, principalmente, os tigres.

Finalmente, chegamos à terceira parte da narrativa, “*20 de septiembre*”, dividida em três capítulos, uma espécie de continuação da primeira parte do relato, pois Blake volta ao apartamento de suas vizinhas para pegar o manuscrito e relaciona-se sexualmente com elas sem saber que trabalhavam para o assaltante. Em seguida, o professor recebe um telefonema em que “*El Oriental*” marca um encontro com ele e Borges em Madri. Ao encontrarem-se, o assaltante enumera os erros que Blake cometeu motivados por sua traição. Somente nesse momento, o professor percebe o quanto foi manipulado e que havia caído em uma armadilha.

Blake não tem tempo de refletir sobre sua situação, uma vez que Borges afirma que ele é um leitor atento de seus contos e pergunta-lhe “*¿Qué le sugiere un hombre al que le fue permitido el mando, el amor y el triunfo?*” (MANZUR, 2009, p.236). Imediatamente, ele lembra-se do conto borgeano “*El muerto*”, publicado em *El Aleph* (1949), e responde que falta a mulher chorando. O escritor declara que nem sempre é possível respeitar o início e o

fim e anuncia que resolveu matá-lo por sua traição. Após essa sentença o professor argumenta que “*Yo no quiero matar a Borges. Yo no quiero matar a nadie. [...]*” (MANZUR, 2009, p.238). Porém, o assaltante esclarece que não se trata de sua vontade, mas do que o escritor precisa para continuar vivendo. Novamente, o professor não tem escolha e, em seguida, inicia-se o duelo, um tema explorado pelo autor argentino em vários de seus relatos.

Melián é o árbitro da disputa e distribui as armas, entregando para Borges, o cortapapel que foi de Leopoldo Lugones, e para Blake, um estilete preparado para se retrair quando tocar em algo firme. Enquanto luta, o escritor pensa que o seu ódio pode ser comparado ao do Negro diante de Fierro, referindo-se à obra *Martín Fierro* (1872), de José Hernández. Após algumas investidas de Borges e recuos do professor, “*El Oriental*” esfaqueia o peito de Blake e o escritor acredita que matou um homem, o qual, na verdade, nem roçou. Ironicamente, “*Borges lo mira a los ojos [a Blake], como si lo viera, y siente en su sangre el coraje que tantas palabras le llevó; hunde el recuerdo de Lugones, apenas debajo del corazón, ignorando que acaba de matar a un hombre muerto.*” (MANZUR, 2009, p.240). Tal como o professor, o escritor é manipulado pelo assaltante, dado que acredita ter matado um homem que já estava morto. Em seguida, Borges chora e pede que o Oriental dê uma sepultura ao corpo de Blake. Logo adormece sentindo que se perdia em um labirinto e compreende a brutalidade de matar um homem.

Vale a pena destacar que é relevante o fato de o Borges personagem olhar para o professor como se o visse, pois o seu referente empírico estava cego no final de sua vida. Pensamos que na ficção a ação do personagem olhar sem enxergar pode ser uma metáfora do apoio do Borges escritor à última ditadura militar argentina que, inicialmente, chamou de “governo de cavalheiros”. Isso nos remete à relação entre o escritor e o assaltante no romance, definida como um “pacto de cavalheiros.”

Percebemos que o desfecho de *El simulador* é uma reescrita do final do conto borgeano “*El muerto*”. Nesse relato, um argentino vai para o Uruguai trabalhar em uma fazenda. Com o passar do tempo, conquista a mulher do patrão e usurpa o seu poder. Porém, quando está prestes a morrer descobre que tudo foi obra do fazendeiro que o deixou agir assim porque já o considerava um homem morto. Desse modo, os elementos comuns aos dois textos seriam a traição, a vingança e a manipulação.

Na ficção de Manzur, Borges foi tão vítima do misterioso Oriental quanto Blake. Afinal, Melián não só induziu-o a matar o professor, argumentando que era a única forma de manter o seu segredo, mas convenceu-o de que assassinou um homem morto. Também roubou novamente a mesma agência bancária e devolveu o manuscrito borgeano. Por isso, o relato termina com o escritor voltando do banco Galícia, depois de guardar o seu romance no cofre, e sentando-se em um banco da Plaza San Martín. Ali, pensa que o Oriental é “[...] *un hombre infinito, capaz de haberle inventado un majestuoso y terrible secreto.*” (MANZUR, 2009, p.246). A citação explicita o poder de invenção do assaltante que pode ser comparado ao de um autor de uma ficção. Nesse sentido, é inevitável relacionar essa última frase do relato com a declaração do Borges personagem de que todos os homens que falam através de um texto são simuladores. Portanto, o título dessa narrativa pode ser interpretado como uma alusão metaficcional ao processo de criação literária.

É necessário assinalar que a simulação também marca o comportamento dos protagonistas do romancista. Um exemplo disso é que tanto Borges quanto Blake mentem para a polícia quando o manuscrito é roubado. Então, a dissimulação aproxima-os. A proximidade entre o professor e o assaltante também é enfatizada pelo narrador que afirma que suas vidas eram irreconciliáveis e diferentes, ainda que inesperadamente parecidas. Aliás, os dois personagens gostam da mesma marca de cigarro, do mesmo estilo musical e até tomam um café da manhã idêntico em partes diferentes de Barcelona. Além disso, ambos envolvem-se com mulheres que possuem o mesmo nome de referentes empíricas relacionadas ao universo do Borges escritor. Afinal, Blake tem um relacionamento com uma professora de piano chamada Estela, o que pode ser interpretado como uma alusão a Estela Canto, que, historicamente, foi uma das paixões do autor argentino. Já Melián flerta com Leonor, uma das integrantes do bando que o ajudou a assaltar o banco Galícia em 1976, o que nos remete à mãe de Borges, Leonor Acevedo. Afora os seus nomes, essas personagens têm o mesmo destino no relato: suicidam-se. Entendemos que essas “coincidências” entre o professor e o assaltante, bem como o trágico final das referidas personagens femininas apontam para um tópico frequente nos escritos borgeanos: o duplo. Nessa perspectiva, os papéis de herói e de traidor se confundem, pois ambos agem de forma ambígua no romance.

Não podemos deixar de assinalar que o jogo de simulações presente na narrativa de Manzur, sugerido desde o título, é reforçado com a epígrafe que abre *El simulador*, retirada da obra do escritor espanhol Antonio Machado, na qual se afirma que se mente demais por falta

de fantasia e que a verdade também é inventada. Assim, a verdade e a mentira são relativizadas, enfatizando-se o aspecto construído da verdade em uma obra ficcional em que o mais importante é o próprio relato. Dessa maneira, o leitor é informado que irá desempenhar um papel fundamental na construção do sentido desse romance, a qual dependerá do seu pacto de leitura com a obra.

A partir dessas considerações, pensamos que há dois caminhos possíveis para a interpretação da ficção de Manzur. Uma possibilidade é lê-la como um romance policial, já que há um mistério a ser resolvido: o assalto ao banco argentino e o roubo do manuscrito borgeano. Se optar por esse caminho, o leitor logo perceberá que não está diante de uma narrativa policial clássica. A primeira diferença visível é a opção do autor por um narrador anônimo e onisciente que subverte uma das principais regras do subgênero, uma vez que a maior parte desses relatos é feita por personagens narradores.

Outro ponto distinto entre esse subgênero e *El simulador* são os detetives. Em *O que é romance policial*, Sandra Reimão (1983, p.74) nos informa que nos romances de enigma os detetives eram infalíveis, definidos como “máquinas de raciocinar” ou “mentes dedutivas”, mas no relato de Manzur eles não conseguem desvendar os mistérios que lhes foram atribuídos. No caso de Rinaldi, trata-se da descoberta da identidade do chefe dos assaltantes do banco e, no de Blake, a autoria do manuscrito. Aliás, na ficção é o assaltante que se comporta como um gênio do crime e manipula os detetives, os quais estão corrompidos ou são incapazes de perceber que estão sendo enganados.

O primeiro detetive, o inspetor argentino Rinaldi, é descrito como corrupto e torturador, sendo morto porque atrapalhou os planos do assaltante. Com sua morte, o inspetor espanhol Montalbán, uma provável referência a Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), conhecido escritor espanhol, autor de uma série de romances policiais, assume o caso e descobre o corpo de Blake. Tal como os outros personagens é enganado pelo Oriental e pensa que o assassinato do professor deve-se ao seu envolvimento com drogas, pois encontrou cocaína na cena do crime. Sobre o misterioso assaltante declara “[...] *localizar a ese señor será tarea de ustedes. El banco está en Buenos Aires, no aquí.*” (MANZUR, 2009, p.243-244). Assim, transfere a responsabilidade da continuidade da investigação para a polícia argentina, encerrando sua participação no caso.

Já o outro detetive, Tomás Blake, foi contratado pelo próprio assaltante para avaliar o romance de Borges, mas não conseguiu descobrir o verdadeiro autor do texto, apesar de ser especialista na obra borgeana. Como Rinaldi, o professor também é ludibriado pelo assaltante e acaba morto. Além disso, por trair a confiança de seu cliente e tentar apropriar-se de um texto que não lhe pertencia comete um delito. Desse modo, os mundos do crime e da literatura se aproximam, questionando-se o papel do crítico literário. Cabe frisar que no romance, Blake não exercia só a crítica, mas era também professor de literatura e autor de um conto intitulado “*El simulador*”, bem como um leitor de Borges. Sua frustração era não ter escrito um romance e, portanto, é possível supormos que o seu interesse em vender o manuscrito também estivesse relacionado com a intenção de assumir sua autoria. Destarte, o fato de não ter descoberto o autor do romance evidencia sua ingenuidade, bem como sua visão limitada, tal como a do Borges personagem.

Em “*La lectura de la ficción*”, Ricardo Piglia (2001, p.15) afirma que o trabalho do crítico pode ser visto como uma variante do gênero policial, dado que, tal como o detetive, o crítico também tenta decifrar enigmas. Vimos que no romance de Manzur, Blake não conseguiu desvendar o mistério que lhe foi designado, a autoria do romance, e foi morto. Sua ingenuidade é ironizada diversas vezes pelo narrador, que chega até a afirmar que Melián entrou em sua vida com uma inocência que não existia mais nos romances ingleses de enigma do século XIX. Também sustenta que ele teve várias oportunidades de entender o que estava acontecendo com o manuscrito, mas não obteve êxito em sua investigação. O máximo que o professor consegue é desconfiar que a narrativa não foi elaborada pelo assaltante, mas este não responde suas perguntas e até ameaça-o dizendo que contratou um serviço de orientação literária e não um detetive particular e ele desiste de investigar. Blake, ainda, é interrogado por Rinaldi e sente-se distante da análise estrutural de uma ficção de Hammett e geometricamente mais próximo da biografia de um detetive particular assediado pela polícia e as crianças de Bronx. Além disso, está prestes a cometer um delito e vender o romance de Borges para uma universidade norte-americana.

Essas relações intertextuais com o subgênero policial apontam que Manzur problematiza a narrativa policial clássica, tal como fez o Borges escritor. Assim, ele questiona a inocência do romance de enigma através do comportamento de Blake e faz referência ao escritor Dashiell Hammett, criador do romance negro ou romance americano. Além disso, o fato de dois detetives do relato serem assassinados nos remete ao conto borgeano “*La muerte*

y la brújola”, publicado em *Ficciones* (1944). Afinal, ambos investigadores leram as pistas fornecidas pelos seus assassinos de forma equivocada e foram punidos por isso. É importante recordar que a desconstrução da infalibilidade do detetive foi uma importante inovação do autor argentino para o relato policial. Pensamos que a opção do romancista em usar a estrutura de um gênero que foi subvertido por Borges, devido à falibilidade do investigador, é uma forma de homenageá-lo.

Em *El simulador*, como o crítico também se tornou um criminoso, quem deverá assumir o seu lugar é o leitor, que precisará comportar-se como um detetive. O primeiro desafio que terá de enfrentar é a vasta rede intertextual que perpassa todo o romance. Constatamos que nessa narrativa a intertextualidade ocorre, principalmente, com a poética borgeana em seus mais variados graus. Prioritariamente, o autor dialoga com as concepções de Borges sobre o romance e a narrativa policial, mas também recupera alguns tópicos frequentes de seus escritos: a biblioteca, o duplo, o labirinto, o tigre, a leitura, a coragem, a vingança e o espelho, entre outros. Também não podemos nos esquecer de que vários elementos biográficos do Borges empírico são recriados na narrativa, tais como a sua cegueira, o seu trabalho na Biblioteca Nacional, os seus antepassados militares, a sua relação com María Kodama e as suas palestras. São citados, ainda, escritores tanto do âmbito hispânico, como Miguel de Cervantes, Antonio Machado, Leopoldo Lugones e José Hernández, quanto autores de diversas nacionalidades, particularmente ingleses, como Blake, Chesterton e Stevenson, que estão relacionados ao universo borgeano. Dessa forma, explicita-se a vastidão da biblioteca borgeana, formada por obras literárias de inúmeros países. Além disso, a menção a personagens e escritores de romances policiais, um subgênero frequentado pelo autor argentino, marca a narrativa, dialogando com um elemento importante de sua poética.

O diálogo intertextual também se dá com a história da literatura, principalmente, por meio de referências a alguns críticos da obra de Borges, uma vez que são expostas as opiniões de Ítalo Calvino e Emír Rodríguez Monegal, entre outros estudiosos. Vale a pena destacar que essas críticas problematizam o papel do escritor no contexto latino-americano. Afinal, na ficção as declarações do Borges personagem sobre política são questionadas ao mesmo tempo em que sua poética é valorizada, nos remetendo ao mencionado processo de separação entre a ideologia conservadora do escritor e a estética revolucionária de sua obra. Outra questão

importante diz respeito à discussão sobre a inclusão do autor argentino na esfera da literatura latino-americana ou universal, um tema ainda debatido no meio literário.

Pensamos que o uso dessa diversificada teia intertextual retoma um importante elemento da poética borgeana, já que o escritor foi um incansável defensor da concepção de literatura como obra única. Cabe ressaltar a exploração que Manzur realiza de um tópico essencial da poética borgeana: a leitura. Notamos que as cenas da leitura perpassam todo o romance, pois os protagonistas são leitores de Borges, conforme já apontamos. Não só Blake, Calvino e María Kodama leem o manuscrito borgeano, mas “*El Oriental*” também aparece lendo vários textos do escritor, como *Historia Universal de la Infamia*, *Ficciones* e *El libro de los seres imaginarios*, dos quais aparecem trechos no relato. Aliás, diferentemente dos demais personagens, ele não só lê o manuscrito, mas reescreve-o com fragmentos retirados da obra borgeana, além de discuti-lo com o autor.

Acreditamos que a ficcionalização de Borges em *El Simulador* é uma homenagem ao escritor, embora também apareçam críticas à sua postura política conservadora. Essa constatação nos leva a ler essa narrativa como um novo romance histórico, uma vez que ficcionaliza um personagem histórico bem conhecido, reconstrói elementos de sua biografia, bem como aborda fatos marcantes da história argentina, particularmente, a ditadura de 1976, além de dialogar com a história da literatura. Em relação aos recursos estilísticos, destaca-se a metaficção e a intertextualidade, características desse subgênero.

Tendo em vista essas considerações, é necessário frisar que Manzur optou por representar Borges com sua imagem canônica, enfatizando a sua cegueira por meio da presença da bengala, um de seus ícones. Além disso, ao descrevê-lo primeiro como uma sombra e depois como um fantasma sinaliza sua importância para a literatura contemporânea, que continua a se alimentar de sua obra e de suas concepções estéticas, mesmo após a sua morte. Apesar dessa homenagem, o autor de *El simulador* não deixa de registrar uma importante crítica à postura política do Borges escritor em relação ao seu apoio à última ditadura argentina. Contudo, ao ficcionalizar os questionamentos de Calvino, respaldados por uma parcela considerável de críticos, ele sugere que esse fator não desmerece a obra borgeana e que é possível separar a ideologia da criação literária, estabelecendo um instigante diálogo com a história da literatura.



Vale a pena reafirmar que o romance de Manzur gira em torno da literatura, visto que os protagonistas têm relação com o meio literário e que um dos eixos narrativos é a busca/simulação da autoria de um manuscrito. Observamos que, na tentativa de manter o romance de Borges em segredo, o autor uniu as duas vertentes da poética borgeana: o culto à coragem e o culto ao livro, conforme assinalou Piglia (1979). Afinal, para defender o segredo da incursão do escritor no gênero romanesco ele recorre a um duelo, mostrando-se corajoso e aproximando-se de seus antepassados guerreiros. Assim, na ficção, o seu destino de homem das letras está ligado às armas. Nessa ótica, tentar completar a obra borgeana com um romance que o autor argentino não escreveu é uma forma de explicitar o caráter infinito da obra de Borges que permanece “assombrando” a literatura contemporânea ao ser ficcionalizado.

### 1.3 *Las libres del Sur* (2004)

María Rosa Lojo é escritora, pesquisadora do CONICET (*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*) e professora da Universidad del Salvador, em Buenos Aires. Publicou mais de vinte livros no decorrer de sua reconhecida carreira literária e acadêmica, transitando por vários gêneros, visto que é autora de poemas, contos, romances e ensaios. Entre as condecorações que recebeu, destacam-se o “*Premio Nacional Esteban Echeverría 2004*”, ofertado pelo conjunto de suas narrativas, e a “*Medalla de la Hispanidad*”, em 2009. Também precisamos mencionar que uma parte considerável de sua obra foi traduzida para diversos idiomas.

Em *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004), Lojo reconstrói a efervescência cultural do meio intelectual argentino dos anos de 1920 através da trajetória da formação intelectual de Victoria Ocampo. O romance aborda, entre outros temas, o papel da mulher nesta sociedade e a identidade argentina, além de questões literárias. A ação do relato situa-se no período de 1924 a 1931, desde o momento em que Victoria recebe o seu primeiro visitante ilustre, o autor indiano Rabindranath Tagore, e reconstitui as metamorfoses da escritora até a sua conscientização da realidade latino-americana e de sua condição de argentina, culminando na criação da revista *Sur*.

A narrativa de *Lojo* está estruturada em quatro capítulos, intitulados com a data de chegada de um convidado de Victoria à Argentina e um subtítulo. Os visitantes são: Rabindranath Tagore (1924), José Ortega y Gasset (1928), Hermann von Keyserling (1929) e Waldo Franco (1930), os quais são ficcionalizados nos referidos segmentos do romance. Cabe frisar que no início dos capítulos há uma epígrafe retirada das obras desses convidados, de Victoria Ocampo ou de outros escritores que também foram convertidos em personagens da ficção, como Jorge Luis Borges e María Rosa Oliver. Essas inscrições indicam a temática central de cada episódio, além de dialogarem com a produção desses autores.

É importante assinalar que apesar de o subtítulo (*Una novela sobre Victoria Ocampo*) insinuar que o foco do romance é a fundadora da revista *Sur*, a obra está organizada em dois eixos narrativos que se alternam no relato. O primeiro gira em torno da trajetória de Victoria Ocampo, a referente empírica cuja vida é recriada pela ficção. Já o segundo estrutura-se ao redor de Carmen Brey Moure, personagem ficcional, uma jovem universitária galega, discípula de María de Maeztu, uma espécie de secretária e ajudante de Victoria, que tinha viajado para a Argentina em busca de seu irmão, o qual havia partido repentinamente da Espanha. Durante sua investigação, Carmen penetra no meio intelectual portenho por meio de Ocampo, conhecendo diversos escritores e, entre eles, Jorge Luis Borges.

Em *Las libres del Sur* a presença do autor argentino pode ser identificada, inicialmente, de forma indireta no segundo capítulo do romance, denominado “1928 – *‘He sido un argentino imaginario.’*”, dividido em dois eixos narrativos. No primeiro descreve-se a visita do filósofo espanhol José Ortega y Gasset à Argentina, bem como a sua relação com Victoria Ocampo, enquanto o segundo é dedicado à investigação de Carmen Brey sobre o desaparecimento de seu irmão. Borges é apresentado no final do referido capítulo como promotor da candidatura de Hipólito Irigoyen e “[...] *un amigo de Marechal, robusto y miope, fundador y presidente del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, que el mismo Marechal vicepresidía.*” (LOJO, 2004, p.117). Nessa citação são destacados o aspecto físico do escritor e a sua miopia, condizentes com o seu referente empírico desse período histórico, além de mencionar dados biográficos de Borges, uma vez que ele não só apoiou Irigoyen, mas também era próximo a Marechal na década de 1920. Vimos que a partir dos anos de 1930 os dois escritores se afastaram por motivos políticos, porém no momento em que a ação narrativa se desenrola a proximidade entre eles é verossímil.

A voz narrativa ainda nos informa que Borges e Marechal haviam conquistado vários apoios para “*La Causa*”, isto é, a candidatura de Irigoyen, tais como: os irmãos González Tuñón, Nicolás Olivari, Ulyses Petit de Murat, Francisco López Merino, Francisco Luis Bernárdes, Sixto Pondal Ríos e Roberto Arlt, entre outros. A seguir, relata que Carmen costumava ver Marechal e Borges na confeitaria Richmond, local de reunião dos poetas vanguardistas. Acrescenta que não tinham uma boa fama, não só por escrever insolências contra os políticos e literatos, mas também por suas suspeitas andanças pelos arrabaldes. Registra que, inclusive, dizia-se que eles “[...] *consumían milongas y aguardiente en estado puro, y visitaban a malevos y compadritos con tanta reverencia como si se tratara de maestros de doctrina.*” (LOJO, 2004, p.117). Essa descrição traz à tona uma imagem de Borges diferente da sua representação canônica, visto que nos deparamos com um jovem boêmio e não com o famoso sábio cego. Também nos remete à participação do escritor no movimento vanguardista argentino, particularmente, à sua colaboração com a revista *Martín Fierro*, na qual publicou textos coletivos que zombavam de alguns autores e políticos, entre outros escritos. Além disso, alude a tópicos recorrentes de sua poética: o subúrbio, os “*malevos*” e os “*compadritos*”.

É fundamental recordar que nos anos de 1920 Borges participou ativamente da vida política e cultural da Argentina ao mesmo tempo em que construía sua carreira literária. Na esfera política apoiou a candidatura de Irigoyen e no âmbito literário introduziu o ultraísmo nas letras argentinas e criou a revista mural *Prisma*, em 1921, e *Proa*, em 1922, além de contribuir com *Martín Fierro*. Olmos (2008, p.18) assinala que as três revistas eram caracterizadas por um radicalismo das posições literárias que, geralmente, organizava o espaço intelectual de forma excludente. Desse modo, além de oporem-se aos nomes literários consagrados, os escritores vanguardistas também buscavam estabelecer uma distância entre as posições estéticas de seus pares. Nesse contexto, entre outras ações, atacaram a retórica de Leopoldo Lugones, considerado o autor argentino canônico da época, e se dividiram em dois grupos opostos: “*Boedo*” e “*Florida*”, como apontamos anteriormente. Para Olmos (2008, p.19), essas atitudes podem ser vistas como estratégias de diferenciação entre as diferentes gerações de escritores.

Interessa-nos registrar que em sua autobiografia, Borges (2009, p.52) minimiza a separação dos referidos agrupamentos literários, declarando que a divisão foi uma farsa, pois se tratou de um mero truque publicitário e de uma brincadeira juvenil. Sustenta que “Para

resumir esse período de minha vida, sinto-me em total desacordo com o jovem pedante e um tanto dogmático que fui.” (BORGES, 2009, p.53). Contudo, Olmos (2008, p.19-20) reconhece que esses empreendimentos juvenis sinalizam a inclinação do escritor para a intervenção polêmica na esfera pública, dado que embora tenha se afastado do seu dogmatismo inicial envolveu-se em inúmeros embates ao longo de sua vida.

Por sua vez, em “*Sobre Borges*”, Ricardo Piglia (2006, p.77) pondera que não obstante Borges ter participado dos mencionados movimentos vanguardistas, ele entendia a vanguarda não como uma prática de escritura, mas como uma maneira de ler, uma posição de combate, uma atitude frente às hierarquias literárias, os valores consagrados e os lugares comuns. Em sua opinião, tratava-se de uma política a respeito dos clássicos e dos escritores ignorados, ou melhor, uma reformulação da tradição.

Vale a pena mencionar, ainda, que em “*Orillero y ultraísta*” (1999), Beatriz Sarlo (2007, p.149) defende que a primeira invenção de Borges foi o “*criollismo*” urbano de vanguarda que pode ser identificado em suas obras inaugurais, demarcando que, posteriormente, ele reprovará tanto os seus exageros ultraístas quanto “*criollistas*”. É importante destacar que Borges, inclusive, reescreve muitos textos desse período para a edição de suas obras completas, suprimindo neologismos, a linguagem “*acriollada*” e os excessos metafóricos, além de simplesmente eliminar vários escritos. De acordo com Sarlo (2007, p.149), essa mudança de posição do autor argentino não exclui o fato de que o ultraísmo e o “*criollismo*” foram a base de seu programa estético nos anos de 1920 quando visava construir uma língua literária para Buenos Aires e, concomitantemente, dar uma dimensão mítica à cidade. Segundo a crítica, esse projeto consistiu em uma reinterpretação das dimensões culturais do Rio da Prata e, por isso, postula que o cosmopolitismo de Borges não pode ser separado de sua reformulação do “*criollismo*”.

Constatamos que tanto a estética “*criollista*” borgeana quanto a participação do escritor no movimento vanguardista argentino do início do século XX, foram ficcionalizados na narrativa de Lojo desde o segundo capítulo da obra. Neste segmento do relato, notamos que, após as mencionadas alusões à poética borgeana e aos elementos biográficos de seu autor, Carmen recebe uma carta de Marechal com uma pista sobre o paradeiro de seu irmão, obtida por ele e Borges. Os escritores se dispõem a acompanhá-la em sua investigação, mas ela avalia que eles seriam capazes de abandoná-la para ficarem em um armazém por causa de

uma mera garrafa de genebra, além de se envolverem em problemas com outros bêbados. Logo, ao invés de procurar o seu irmão teria que levá-los ao hospital. Pensamos que as apreensões da espanhola antecipam um episódio do próximo capítulo da narrativa e enfatizam a faceta boêmia dos escritores. A seguir, Carmen vê a lua e repete alguns versos do poema borgeano “*Casi juicio final*”, publicado em *Luna defrente* (1925). Dessa forma, surge um intertexto com a poética borgeana, o qual é demarcado pelo uso de itálico, explicitando graficamente que se trata de um texto retirado de outra obra. Acreditamos que o mencionado fragmento, bem como as referências anteriores a biografia e a poética borgeana, funcionam como uma forma de prelúdio ao surgimento do Borges personagem na ficção.

Depois dessa apresentação inicial, finalmente, o escritor se materializa no terceiro capítulo do romance, intitulado “1928-1929 – *La mujer más fantástica, los sueños de la llanura*”. Esta parte do relato segue a mesma estrutura das demais divisórias da narrativa, sendo composta por uma data, um título e epígrafes retiradas da obra *Viaje a través del tiempo* (1951), de Hermann von Keyserling, e do conto “*El Sur*”, de Jorge Luis Borges, publicado em *Ficciones* (1944). Tal como nas outras divisões da ficção, as inscrições antecipam o tema central do episódio e, portanto, esse trecho focalizará Keyserling e Borges, através da alternância de dois eixos narrativos.

O primeiro girará em torno da conturbada relação entre Victoria Ocampo e Hermann von Keyserling. Fascinada pela forma de vida e pelos escritos do filósofo alemão, após uma intensa troca de correspondência, Victoria vai a Paris conhecê-lo. Ao encontrá-lo, decepciona-se profundamente, não obstante mantenha os seus compromissos com o filósofo, recebendo-o em Buenos Aires, pouco depois. Porém, sua desilusão é tão grande que começa a duvidar “[...] *de que valiese la pena pasar de los libros a los autores.*” (LOJO, 2004, p.167). Essa frustração será fundamental para que a escritora não só estabeleça a diferença entre os autores e suas obras, mas também amadureça e busque sua independência intelectual.

Uma viagem também será o ponto de partida do segundo eixo narrativo desse capítulo. Trata-se do périplo de Carmen Brey Moure ao interior da Argentina à procura de seu irmão desaparecido. Borges e Leopoldo Marechal resolvem ajudar a investigação da jovem, acompanhando-a a Los Toldos. Ao chegar à estação Once, Carmen encontra Leopoldo sozinho. Ele informa que Borges estava telefonando para a sua mãe e a espanhola ironiza a sua dependência, comentando que ele já estava bem grandinho. Marechal usa a cegueira para

justificar o comportamento do escritor e esclarece que, logicamente, ele não iria perder-se ali, uma vez que costuma frequentar o café *La Perla* para encontrar-se com o grande Macedonio e outros amigos.

Por meio desse diálogo, percebemos que dois elementos centrais da biografia de Borges estão presentes na narrativa: a dependência de sua mãe e a sua cegueira. Também há um monólogo interior de Carmen em que ela esclarece que o “grande Macedonio” não era compatriota de Alexandre Magno, mas sim o doutor Macedonio Fernández Mazo e nos revela alguns de seus dados biográficos. Somos informados que ele era advogado e que parecia ter enlouquecido depois de enviuvar, deixando seus filhos aos cuidados de parentes e morando em pensões miseráveis. Acrescenta que o escritor mantinha tertúlias filosóficas em alguns cafés da cidade com os jovens vanguardistas e, frequentemente, mudava de alojamento, deixando papéis ilegíveis de obras primas nunca publicadas. Cabe lembrar que, historicamente, Macedonio manteve uma estreita relação pessoal com Borges, influenciando até sua maneira de ler, conforme ele declarou em sua autobiografia. Além disso, a referência aos encontros entre os escritores no café *La Perla* alude a um hábito do Borges empírico que, regularmente, se reunia com amigos para discutir literatura em vários cafés da capital portenha.

A chegada do Borges personagem interrompe a conversação. Ele está muito contente e Carmen compara-o a uma criança que vai ao circo. O escritor explica que sair de Buenos Aires deixa-o assim. A espanhola se espanta, já que pensava que ele era um bicho urbano e Borges contesta “*Bicho seré si quiere, pero no del todo urbano. Si lo que más me gusta de la ciudad es lo que le queda de pampa.*” (LOJO, 2004, p.136). Carmen estranha sua declaração, visto que se definiu em um poema como um “*pueblero*”, isto é, um “[...] *hombre de barrio, de calle* [...]” (LOJO, 2004, p.136). O escritor não acredita que ela leu o seu livro e a galega indaga-lhe se não parecia digna de ser sua leitora. Borges responde que quando descobre um leitor de sua obra fica assombrado e agradecido e que se pudesse e, se não fosse tão ridículo, mandaria fazer uma condecoração em homenagem a cada um deles. Marechal observa que isso poderia ser ridículo, mas sairia barato, pois “*¡Para los lectores que tenemos! [...] Aunque los juntáramos a todos, les quedaría grande el salón de un club de barrio.*” (LOJO, 2004, p.137). Este trecho da narrativa recupera o contexto de recepção dos autores vanguardistas da Argentina dos anos de 1920, caracterizado pela escassez de leitores.

O diálogo nos remete, ainda, à estética da chamada primeira fase da escrita borgeana, marcada, principalmente, por temas locais, como o pampa e o subúrbio. Em geral, essa produção de Borges é pouco conhecida ou ignorada propositalmente por uma parte considerável da crítica, além de ter sido menosprezada por seu criador. Assim, Lojo ao trazer à tona versos do poema “*Dulcia Linqimus Arva*”, publicado em *Luna defronte* (1925), recupera os primeiros escritos do autor argentino, ressignificando-os. Nesse sentido, podemos ver este intertexto como uma forma de revalorização da obra inicial de Borges, especialmente, pelo fato de outro poema do mesmo livro já ter sido citado no romance.

Depois desse preâmbulo, finalmente, os viajantes sobem ao trem e o narrador nos informa que os personagens levam uma bagagem reduzida, menos Borges, que traz muitos livros no bolso. A espanhola comenta que o escritor parece uma biblioteca ambulante e ele retruca “*Cargo con el peso que los demás no quieren cargar.*” (LOJO, 2004, p.137). Inferimos que o peso ao qual o personagem se refere seja o hábito de leitura do Borges escritor, um leitor voraz desde criança. Essa comparação também nos remete a dois tópicos centrais da poética borgeana: a concepção de biblioteca como universo e a cena da leitura.

É importante ressaltar que entre os livros que o personagem leva em sua viagem se encontra *As mil e uma noites*, um texto fundamental para o autor argentino, que teria sido lido às escondidas na biblioteca paterna devido à visão predominante na época de que se tratava de uma obra obscena, segundo Borges (2009, p.16) relata em sua autobiografia. Neste texto, o escritor também confessa que se emocionou tanto com a magia do livro que não notou a existência de partes censuráveis durante a sua leitura. Cabe frisar que Borges aborda com frequência essa obra em diversos escritos tanto ensaísticos quanto ficcionais, indicando sua importância para a sua poética.

No romance de Lojo, *As mil e uma noites* será o ponto de partida de um frutífero debate entre os personagens, os quais discutem a proximidade entre a ficção e a realidade, o bem e o mal e o livre arbítrio, o pecado original e a culpabilidade de Adão e de Eva, bem como Deus e a Bíblia. Em nossa opinião, o aspecto mais relevante dessa conversação é a atualização do mito do pecado original, visto que a espanhola introduz uma perspectiva feminista na discussão, sustentando que Adão é um pulsilânime diante de Deus porque colocou toda a responsabilidade da infração das regras do Paraíso em Eva. Além disso, a aproximação entre ficção e realidade é um dos tópicos recorrentes da literatura borgeana.

Subitamente, o diálogo é interrompido por Borges que lhes pede silêncio e aconselha-os a olharem ao seu redor, pois “*¡Eso es la patria!*” (LOJO, 2004, p.138). Nessa parte da narrativa encontramos uma descrição do pampa argentino, além de discussões entre Borges e Marechal sobre a pátria, indicando a intenção da autora de debater a identidade argentina. Nesse sentido, recupera momentos cruciais da história desse país através de um monólogo interior de Borges, que “*Pensaba – y de eso hablaría después – en una memoria vieja, hecha de huesos enterrados y sedimentados, como capas geológicas. Godos y criollos, unitarios y federales, indios y cristianos.*” (LOJO, 2004, p.139). Esse fragmento alude aos principais conflitos ocorridos na Argentina, respectivamente, a luta pela Independência, as Guerras Civis Provinciais e as disputas de territórios entre os antigos habitantes desse país, os indígenas, e os novos, os europeus, culminando na Conquista do Deserto (1879-1985). Não podemos deixar de mencionar que este trecho também é um exercício metaficcional, dado que a frase “*y de eso hablaría después*” nos remete ao processo de escrita e anuncia que alguns destes temas serão explorados, posteriormente, pelo escritor.

A seguir, vem à tona outro elemento da biografia do autor argentino: sua origem “*criolla*”, através da reconstituição da história de seu avô paterno, Francisco Borges, morto em uma guerra civil “[...] *lanceado en la Verde por la gente de Catriel.*” (LOJO, 2004, p.139). Marechal sugere que os dois agora estão juntos, mas o escritor discorda. Em sua opinião, “*Hasta en la sepultura se habrán peleado, como esos dos gauchos que se odieron toda la vida, y cuando cayeron presos en las guerras civiles, pidieron jugar una carrera mientras los degollaban, a ver quién daba un paso más allá del otro antes de caer muerto.*” (LOJO, 2004, p.139). Esta citação é uma síntese do conto “*El otro duelo*”, publicado em *El informe de Brodie* (1970), e estabelece um diálogo intertextual com a obra borgeana. Por meio da menção desse relato um acontecimento histórico é misturado a uma ficção, bem como a história da nação é relacionada à história familiar do autor argentino, um procedimento característico da poética de Borges, como apontou Piglia (1979).

Vale a pena mencionar que em 1969 a editora Sur publicou um livro em que Victoria Ocampo entrevista o escritor, intitulado *Diálogo con Borges*. Entre outras coisas, a autora lhe pergunta sobre o seu avô paterno Francisco Borges Lafinur. Borges responde que ele nasceu no Uruguai e que se tornou militar aos quinze anos. Acrescenta que era “*mitrista*”<sup>8</sup>, mas para

---

<sup>8</sup> Partidário de Bartolomé Mitre, um político, escritor e militar argentino que foi presidente da Argentina de 1962 a 1968.



não ser desleal com Sarmiento, então presidente, deixou-se matar no combate de *La Verde*. Após pedir informações sobre outros membros de sua família, Victoria observa que Borges tem muitos familiares militares e indaga se isso se reflete em sua literatura e em sua vida. Ele contesta que não sabe se esse fato influenciou sua vida, mas garante que está presente em sua literatura e destaca que nunca deixou de sentir a nostalgia desse destino épico que as divindades lhe negaram. Essas declarações do Borges escritor esclarecem os citados comentários do Borges personagem de *Las libres del Sur*, uma vez que aludem a um ponto importante da biografia do autor argentino que, inclusive, marcou a sua poética. Nesse sentido, cabe lembrar que em várias obras o escritor discorreu sobre seu avô paterno, bem como outros familiares guerreiros, indicando sua fixação nos antepassados e em sua origem militar, além de constantemente contrapor o seu destino de homem de letras com o frustrado destino épico que havia idealizado para si.

Na ficção de Lojo, após a referência ao citado conto borgeano, a voz narrativa relata que eles leram pouco e falaram menos ainda durante o resto da viagem. Desse modo, a cena da leitura aparece mencionada na ficção. Ao anoitecer chegam a Los Toldos, descrito como “[...] *un pueblo más de la pampa húmeda, que debía su nombre a las tolderías mapuches, aunque la mayor parte de las familias aborígenes vivían apartadas del centro urbano, en la Tapera de Díaz [...]*” (LOJO, 2004, p.139). Já com a explicação do nome do povoado temos a denúncia da situação de exclusão dos índios nesse local, dominado agora pelos imigrantes. Assim, há uma desmitificação do pampa que havia sido exaltado por Borges em alguns de seus escritos.

Ao desembarcarem, Carmen toma a iniciativa de buscar um alojamento e dirige-se ao Hotel Español. Borges comporta-se como um detetive e supõe que ali não irão obter informações sobre o irmão da espanhola. Ela não o leva a sério e pergunta ao dono do hotel, um basco, se ele conhecia Francisco Brey Moure. Este responde que achava ter visto alguém com suas características passar por ali acompanhado por índios, mas que nunca havia conversado com ele. O escritor sente-se feliz por comprovar sua hipótese e empenha-se em ir para um restaurante periférico, pois acreditava que era o melhor lugar para conseguir notícias das pessoas que não eram consideradas decentes pela burguesia do povoado.

A voz narrativa nos informa que Borges faz uma inspeção cuidadosa, talvez baseada mais em seu olfato e em sua audição do que em sua visão deficitária, antes de encontrar um

local afastado do centro que lhe agradasse, ressaltando-se, assim, humoristicamente, a cegueira do personagem. Depois desse reconhecimento, param em uma taberna na qual os escritores bebem genebra e brindam com um “[...] sonoro “¡Yapaí!”. *Sólo sabría después que así compartían sus libaciones con la Madre tierra los indios ranqueles, cuando Lucio V. Mansilla, autor de un libro que tanto Borges como Marechal habían leído, los visitó en 1870.*” (LOJO, 2004, p.141). Novamente estamos diante de um intertexto, visto que os dois personagens repetem um gesto descrito no livro *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio Mansilla, enfatizando a influência da literatura no comportamento de Borges e Marechal, além de demonstrar que eles são leitores da literatura nacional.

Um incidente interrompe a celebração: Borges é atingido por bolinhas de pão, tal como ocorre com o personagem Juan Dahlmann no conto borgeano “*El Sur*”, no qual o personagem parte para o Sul da Argentina a fim de recuperar-se de uma cirurgia, devido a um acidente causado por sua ansiedade em ler *As mil e uma noites*, de Weil. Não obstante a referida obra ter sido a causa de sua desventura, a leva em sua viagem. Casualmente, Dahlmann desembarca em uma estação diferente de seu destino e enquanto espera uma condução para sua estância resolve almoçar em um armazém. Percebe que atiram uma bolinha de miolo de pão em sua mesa, mas resolve ignorar a provocação e refugiar-se em sua leitura. Entretanto, outra bolinha atinge-o e os peões começam a rir. Ele decide sair do estabelecimento, mas o proprietário chama-o pelo nome e isto o leva a aceitar o desafio de duelar para não manchar a honra de seus ancestrais, de acordo com as regras “*criollas*”. O relato encerra-se de forma aberta com Dalhmann empunhando uma faca e caminhando para a planície.

Em linhas gerais, o mencionado incidente de Borges em *Las libres del Sur* segue a trama do conto borgeano. Tal como Dalhmann, o escritor parte de Buenos Aires para o interior da Argentina levando *As mil e uma noites*, de Weil. Contudo, os objetivos dos personagens são diferentes, pois enquanto o escritor viaja para ajudar Carmen, o protagonista de “*El Sur*” visa se restabelecer. A provocação dos peões no romance de Lojo começa quando eles riem das roupas de “*puebleros*” dos escritores. A seguir, aparecem as bolinhas de pão, uma das quais atinge Borges na testa. Ele reage e desafia os seus adversários “[...] *dirigiéndose al más temible, que lo doblaba en peso y en altura, a pesar de que el vate miope de los arrabales no era un hombre menudo.*” (LOJO, 2004, p.142). Esse comportamento parodia a atuação de Dahlmann, diferenciando-se daquele, uma vez que ele só aceitou o

desafio depois de ser nomeado e, portanto, ser obrigado a defender a honra de seus ancestrais, segundo a tradição “*criolla*”.

Na narrativa de Lojo, Marechal não reage e Carmen interfere no conflito dizendo aos peões que seu irmão tem problemas mentais e que está sendo levado para um manicômio em Buenos Aires. Borges tenta defender-se, mas a espanhola impede-o de falar e arrasta-o para o hotel. Este cômico desenlace nos permite ver o referido incidente como uma paródia do citado conto borgeano, dado que elimina a tragicidade, bem como o final aberto, de “*El Sur*”. No entanto, é possível inferirmos que a atitude provocadora do personagem no romance, além de ser condizente com alguns comportamentos do seu referente empírico, é uma forma de proporcionar ficcionalmente ao Borges personagem a vivência do destino épico que foi negado ao Borges escritor, embora este também seja frustrado pela interferência de Carmen.

Não podemos deixar de assinalar que o incidente também dessacraliza a imagem dos dois autores argentinos, uma vez que a espanhola pensa que eles são “[...] *débiles mentales, mutilados del sentido común, incapaces de otra cosa que no fuese enhebrar filosofías o escribir versos.*” (LOJO, 2004, p.143). É justamente essa concepção da realidade a partir da literatura que levará Carmen a afastar-se deles. Na manhã seguinte, Marechal tenta justificar a atitude de Borges argumentando que seu rompante de coragem deveu-se a sua concepção de honra “*criolla*”. A espanhola fica indignada e questiona:

*-¿Qué honor ni que ocho cuartos! ¿En qué época se cree que vivimos? ¿En el siglo pasado, o en el Siglo de Oro? ¿No se jactan ustedes de ser tan modernos? ¿No son hombres de las letras? ¿Qué honor pueden dirimir con una bestia maloliente, ensopada en alcohol de pésima calidad? Aunque de Borges se podía decir menos. Con las ginebras que se echó al coleteo, si se le llegaba a arrimar una cerilla, teníamos una explosión. Debe de estar con la cabeza partida en trozos.* (LOJO, 2004, p.151).

Neste trecho, Borges é apresentado como anacrônico, devido a suas concepções “*criollistas*”, em contraste com o caráter inovador de seus escritos literários. Aliás, na opinião da espanhola, seu comportamento é incompatível com a sua condição de letrado. Marechal pondera que apesar disso ele é um intelectual de mérito e um poeta sensível. Carmen responde que “*Justamente por eso me indigna más su conducta imbécil. Nos podrían haber degollado a los tres por su culpa. No me extraña que su pobre madre viva con el alma en un hilo. Si hace cosas de niño del kindergarten.*” (LOJO, 2004, p.151). Novamente Borges é classificado como uma criança e o fragmento nos remete, ainda, à atitude protetora de sua mãe. Marechal

pede que a espanhola não fale assim, pois ele estima-a muito e talvez sinta algo a mais por ela, porém é tímido para confessar. Carmen se enfurece e decide distanciar-se dos escritores.

Percebemos que a discórdia entre os dois personagens atinge o clímax com a exclusão do escritor da investigação por causa do incidente no bar. Entre as críticas que Carmen faz a Borges estão a falta de coerência entre um comportamento esperado de um homem de letras e a sua falta de bom senso, bem como a inadequação de seu sentimento de honra “*criolla*” ao mundo moderno. Por outro lado, Marechal alega que ele é um grande intelectual e um poeta sensível. Acreditamos que ao mostrar argumentos contrários e favoráveis ao comportamento do personagem, sem um julgamento definitivo, a autora abre espaço para que o leitor construa sua própria avaliação do escritor. Outra possibilidade é compreender o conflito como uma alusão as duas maneiras distintas que a literatura vê o mundo. A primeira delas é a partir do inconsciente, da sensibilidade, da loucura, da infantilidade, da poesia, representada por Borges e Marechal na narrativa de Lojo, enquanto a outra, o racionalismo realista, aparece retratado por Carmen Brey. Cabe frisar que a recusa da estética realista é uma das marcas da poética borgeana.

A discussão entre os personagens leva a espanhola a continuar sozinha a sua investigação. Após procurar inutilmente informações sobre o paradeiro de seu irmão entre os habitantes de Los Toldos ela resolve descansar na praça central. Ali, Carmen entra em contato com outra figura mitológica da história argentina: María Eva Perón, conhecida como Evita, recriada em sua fase infantil, mas ostentando vários traços de sua referente histórica adulta. Por exemplo, além de expressar o seu desejo de ser atriz, a personagem pretende ser linda, ser rainha e fazer com que todos chorem por ela em um filme. Essas declarações antecipam o destino da Evita empírica, a qual desempenhou um importante papel no governo de Perón e se transformou em um mito, sendo atualmente um dos ícones da cultura argentina. Ao representá-la como uma menina, a autora desmitifica a figura de Eva Perón, humanizando-a.

É importante registrar que na narrativa de Lojo é através de Evita que Carmen consegue chegar até o seu irmão. Depois de se conhecerem na praça, ela leva a espanhola para sua casa. Ali, sua mãe, Juana Duarte, sugere que Carmen vá até La Blanqueada procurar Juana Rawson de Guaiquil, uma xamã, que atende os índios e poderá ajudá-la em sua procura. Durante a conversa entre as duas mulheres surge Estanislao, justamente o peão que Borges havia desafiado na noite anterior, que resulta ser um simples trabalhador rural. Carmen

percebe que “*La bestia hedionda de la noche anterior se había transformado en un campesino corriente, hasta bien vestido, con camisa recién puesta, y una rastra vistosa de monedas de oro y plata en el cinturón.*” (LOJO, 2004, p.158). Trata-se da desconstrução do mito do “*gaucho*”, uma vez que não estamos mais diante de provocadores destemidos, como em alguns contos borgeanos, mas sim de homens que usam a faca para o campo e para o trabalho com o gado e não para destripar cristãos, conforme explica a mãe de Evita, alegando que são infelizes como ela que trabalham de sol a sol. Carmen resolve seguir o seu conselho e, acompanhada por Estanislao e por Evita, parte para a Tapera de Díaz.

A primeira parada é na casa da xamã que conhecia o irmão da espanhola e informa que ele está casado com uma indígena, Sara Coliqueo, com quem tem dois filhos. Acrescenta que graças aos seus conhecimentos da lei, ele ajudava os índios nos frequentes combates por suas terras, travados com políticos e latifundiários cobiçosos de seus campos férteis. Notamos que Francisco Brey rompeu a tradicional fronteira entre os imigrantes e os indígenas, integrando-se ao mundo dos Coliqueo, adotando outra língua e outra cultura. Sua opção é defendida pela xamã que aconselha Carmen a ser uma mulher sábia e não perguntar muito, pois o outro lado em que ela vive pode não ser melhor do que este. A espanhola decide continuar sua viagem e, finalmente, começa a descobrir uma parte desconhecida da Argentina: o deserto.

O encontro entre os irmãos revela a razão da fuga de Francisco Brey da Espanha, motivada por sua paixão por Adela, sua madrasta. Carmen conhece os filhos e a esposa de seu irmão. Em seu retorno a Los Toldos reflete sobre o futuro de seus sobrinhos que, da mesma forma que muitos galegos, teriam que abandonar o campo e ir estudar na cidade para poder voltar e ter um lugar próprio nessa terra. Desse modo, por meio da história familiar da espanhola, os destinos dos índios argentinos e dos imigrantes galegos se cruzam.

No momento da partida do grupo para Buenos Aires, Evita e sua irmã Blanca despedem-se de Carmen na estação. A espanhola já havia se despedido anteriormente de Evita e ambas prometeram escrever e trocaram presentes. Nessa ocasião, significativamente, Carmen lhe entrega um exemplar da revista *Mujeres célebres de la Historia*, entre outros objetos, ou seja, uma clara alusão ao futuro da personagem. Borges comenta que a espanhola fez novos amigos e que até o “*gaucho compadrón*”<sup>9</sup> havia lhe ajudado a encontrar o seu irmão. Carmen pensa que ele era o verdadeiro “*compadrón*”, mas evita confrontá-lo.

---

<sup>9</sup> Valentão.

Novamente a concepção idealizada do personagem sobre os “*gauchos*” é desmitificada e, inclusive, ele é caracterizado como valentão.

Durante a viagem de retorno, os escritores fazem sua avaliação de Los Toldos. Marechal declara que gostou do povoado, pois apesar de não ser o Sul, é sempre o pampa. Borges diz que “*Ya no quedan gauchos como los del Sur [...]. Salvo en la otra orilla, en la Banda Oriental. Acá está lleno de gringos que sólo creen en el progreso y en hacer la América. Dentro de poco, hasta los indios van a soñar con la luz eléctrica.*” (LOJO, 2004, p.180). Trata-se de mais um exemplo de diálogo intertextual, uma vez que essa opinião do personagem sobre os “*gauchos*” foi retirada do conto borgeano “*El Sur*”. A citada declaração também faz uma crítica a muitos imigrantes que vieram para a América apenas para explorar suas riquezas. Além disso, nos chama a atenção o fato desse comentário sugerir que os índios são seres de segunda categoria e, conseqüentemente, estariam condenados a viver primitivamente, dado que o seu desejo de obter luz elétrica seria incompatível com a sua condição de indígenas, de acordo com o personagem.

Como vimos, em *Las libres del Sur*, o mito gauchesco é dessacralizado através de Estanislao, contraposto à imagem idealizada dos “*gauchos*” apresentada por Borges em seus escritos. No romance, justifica-se o desconhecimento do escritor da atual figura do “*gaucho*” com sua exclusão da investigação. Assim, ele não entra em contato com a realidade dos peões e dos índios e, portanto, é verossímil que permaneça com a sua visão mitificada, tal como o seu referente empírico. Cabe recordar que o primeiro contato do Borges escritor com o pampa ocorreu em 1909 em uma viagem para San Nicolás, localizada a 234 km de Buenos Aires. Motivado não só por suas experiências, mas, principalmente, por suas leituras, o autor argentino converteu o pampa em um dos tópicos de sua poética, explorado na narrativa de Lojo pela viagem a Los Toldos e pela paródia do conto borgeano “*El Sur*”.

Não podemos deixar de mencionar a existência de outro tema relevante da cultura argentina abordado neste romance: a discussão sobre a civilização e a barbárie. O assunto é inserido pelo Borges personagem que comenta:

*¿Sabe que es curiosa la historia de su hermano? Un europeo que llega a América y se enamora de la barbarie, y se esconde hasta de su propia familia. Sin embargo, no es nueva. Sin contar los muchos relatos de la Conquista española, entre nosotros ya Sarmiento hablaba de un mayor Navarro – todo un dandy – que se casó con la hija de un cacique, y bebía la sangre “en la degolladera de los caballos”. Mansilla cuenta*

*otros tantos episodios, y mi propia abuela, que era inglesa, conoció uno muy de cerca. (LOJO, 2004, p.181).*

Esse trecho refere-se a relatos e autores que discutiram a temática da civilização e da barbárie, recordando que essa discussão começa com as crônicas coloniais, passa por Domingo F. Sarmiento e Lucio V. Mansilla e culmina em Jorge Luis Borges, uma vez que a história narrada por sua avó foi ficcionalizada em seu conto “*Historia del guerrero y de la cautiva*”, publicado em *El Aleph* (1949), o qual é parafraseado na ficção de Lojo. Nesse relato há um entrecruzamento entre a história do guerreiro Droctulft, um bárbaro que morreu defendendo Roma, e a de uma inglesa “*cautiva*”<sup>10</sup> de índios que se recusa a ser resgatada pela avó de Borges. Logo, o ponto em comum entre eles é sua conversão a uma cultura diferente. Na obra da romancista, após citar os referidos exemplos, retirados de vários intertextos, o escritor sugere que o irmão de Carmen, tal como muitos europeus, se apaixonou pela barbárie, mas a espanhola interpela-o:

*¡Dios mío, Borges! ¿Qué historias son éstas? Eso habrá pasado hace cincuenta o sesenta años. Si los indios de Los Toldos viven ahora como cualquier paisano. O como cualquier campesino gallego. Con la diferencia de que en el Norte de España las casas son de piedra y las de ellos de adobe. Pero todos son pobres, y en eso se parecen también. ¿Por qué no escribe un cuento con esos recuerdos, que son extraños y hermosos como una leyenda? (LOJO, 2004, p.182).*

O discurso de Carmen desvela a dificuldade do escritor em diferenciar a ficção da realidade. Também indica que a fronteira que separa os índios dos imigrantes na Argentina, especialmente os galegos, é tênue e que suas condições de vida são parecidas. Além disso, é um exercício metaficcional, dado que opinar que o Borges personagem escreva o relato narrado oralmente por sua avó é uma espécie de antecipação anacrônica do citado conto borgeano, pois ele foi escrito posteriormente ao momento da ação narrativa. O escritor responde “*Bueno, es que todavía no me animo a la narrativa, y...*” (LOJO, 2004, p.184). Dessa maneira, aparece mais um elemento da biografia do autor argentino, já que, historicamente, nos anos de 1920 ele se dedicava apenas aos versos e aos ensaios e os seus primeiros contos só foram produzidos na década de 1930. O personagem não conclui sua frase porque Carmen começa a chorar. Então, “*Borges se detuvo, apenado y algo asustado. Nunca había sabido qué hacer con el llanto de las mujeres.*” (LOJO, 2004, p.182). Assim, surge na ficção mais uma característica do Borges empírico: sua dificuldade em se relacionar com as mulheres, segundo alguns de seus biógrafos. Ele tenta consolá-la e explica que não quis dizer

<sup>10</sup> O termo designa os imigrantes europeus ou os *criollos* que eram aprisionados por indígenas.

que o seu irmão tenha se tornado um selvagem. Acrescenta que mesmo se isso fosse verdade quem pode afirmar que os selvagens não são mais felizes do que nós e conclui que as pessoas estão bem onde escolheram estar e que há impulsos secretos da vontade, relativizando a dicotomia entre bárbaros e civilizados. Após escutá-lo, a espanhola retruca:

*Borges, escúcheme. Mi hermano no se fue a los indios, ni perdió su dinero, ni quiso perder su memoria porque se hubiese enamorado de la barbarie. Salió de España enloquecido porque se acostó, por la fuerza, con la mujer de mi padre. No quería el perdón de nadie, porque ni él mismo podía perdonarse.* (LOJO, 2004, p.182).

Percebemos que a trajetória de Francisco Brey atualiza a discussão entre a civilização e a barbárie, visto que em sua ida ao território indígena busca uma nova vida. Para Carmen ele não é um “*cautivo*” ou alguém que se apaixonou pela barbárie, conforme postula o escritor. Supomos que devido a sua origem de camponês galego, o personagem identificou-se com os Coliqueo e, por isso, integrou-se ao seu universo, contribuindo para a defesa de suas terras por meio dos seus conhecimentos de direito. Por outro lado, eles ajudam-o a esquecer a sua desventura amorosa, proporcionando-lhe outra família, outra pátria. Portanto, a tradicional oposição entre bárbaros e civilizados é substituída por um intercâmbio cultural.

Após ouvir a explicação de Carmen para a escolha de seu irmão, Borges responde que a Bíblia está cheia dessas coisas, assim como a vida, igualando a literatura e a realidade. Em seguida, o escritor estende-lhe um lenço bem passado e perfumado. Então, a espanhola se pergunta se sua mãe teria passado o lenço, tal como Juana Duarte passava os vestidinhos de Eva, e “[...] *imaginó a Borges, en su actual estatura, pero embutido en un guardapolvo escolar y tomando la leche en la mesa de la cocina. Se rió entre las lágrimas, con una ternura leal, que no menguaría nunca, por ese niño grande, y se secó los ojos.*” (LOJO, 2004, p.182). Desse modo, a dessacralização da figura de Jorge Luis Borges se completa: a canônica imagem do velho escritor sábio e cego é substituída pela de uma criança grande, dependente de sua mãe.

Esse trecho do relato aproxima Borges e Evita por meio da dedicação de suas mães, bem como pelo gosto dos dois personagens por *As mil e uma noites* e por sua imaginação fértil. Além disso, Evita é recriada em sua fase infantil enquanto Borges é representado em sua etapa juvenil, sendo comparado, reiteradamente, a uma criança. Pensamos que essa comparação não é casual, uma vez que não obstante Borges e Evita terem estado politicamente em lados opostos, ambos entraram para o panteão de ícones argentinos.



Outro tema importante tratado nesse capítulo de *Las libres del Sur* é a relação da capital da Argentina com o interior do país e com a Europa. Após seu périplo, Carmen sente dificuldade em voltar para Buenos Aires porque “[...] *ese pequeño país engañoso dentro de una Argentina mayor, desconocida, ya nunca significaría lo mismo para ella. La ciudad entera se le antojaba ahora un palacio de fantasía, construido de un golpe y sin cimientos sobre el desierto inalterable.*” (LOJO, 2004, p.183). Nota-se, assim, a existência de uma separação entre a capital e o interior do país, particularmente, o deserto. Em sua viagem, a espanhola descobre que esse deserto estava habitado e percebe que Buenos Aires não está conectada com o resto do país. Contudo, não sabe com quem falar sobre as mulheres, as crianças e os homens que ali viviam ignorados como se fossem mudos.

A primeira opção de Carmen é Victoria, mas considera que ela está muito ocupada com sua própria cidade mágica: Paris. Ela também constata que as vozes dos portenhos não chegavam até a capital francesa, pois eles eram tão remotos ali como os moradores do deserto argentino. Outra possibilidade seria Elena Sansinena, mas a espanhola pensa que ela seria capaz de organizar uma operação de resgate para seus sobrinhos, como se fossem prisioneiros de guerra, tal como a avó de Borges havia oferecido resgatar os filhos da índia inglesa.

Por fim, Carmen lembra-se de “[...] *unos ojos oscuros, los únicos quizá, entre las “amigas del arte”, que habían aprendido a mirar por encima y por debajo de las deslumbradoras superficies, que sabían ver la grandeza y la miseria del desierto, aun dentro de su casa palaciega y de su ciudad dorada.*” (LOJO, 2004, p.184). Trata-se de María Rosa Oliver. Essa lembrança acalma-a e suas pálpebras se fecham como as cortinas de um teatro quando termina um drama extraordinário, segundo o narrador. Pensamos que é uma alusão ao drama da formação da identidade da Argentina que foi ficcionalizado por meio da viagem de Carmen ao pampa, uma vez que o seu périplo une dois grupos fundamentais para a construção do país: os índios e os imigrantes. Além disso, há uma desconstrução de importantes mitos argentinos como o “*gaucho*”, a “*cautiva*”, Borges e Evita, bem como a problematização da dicotomia civilização e barbárie. Vale a pena destacar, ainda, que ao procurar um interlocutor com quem dialogar sobre a experiência em Los Toldos e optar por uma escritora transgressora que consegue ver o outro, apesar de sua posição social privilegiada, a espanhola alude à função que a literatura pode desempenhar no processo de discussão da identidade argentina e na recuperação das vozes que foram silenciadas pela história hegemônica.

Acreditamos que a viagem de Carmen desvela não só a existência de um país desconhecido para os portenhos, mas também problematiza a relação entre Buenos Aires e a Europa. Conforme denunciou a espanhola, as vozes dos cidadãos portenhos não são escutadas em Paris, o grande modelo cultural para a elite argentina da década de 1920, tal como ocorre com os habitantes do deserto argentino em relação aos moradores de Buenos Aires. Desse modo, relativiza-se a noção de centro e de periferia, pois os portenhos podem ser centrais na Argentina, mas são, ao mesmo tempo, periféricos em relação a Paris, símbolo da civilização europeia nesse momento histórico. Além disso, essas reflexões de Carmen conectam os dois eixos narrativos do terceiro capítulo de *Las libres del Sur*, indicando que caberá à literatura ouvir essas vozes e repensar a história de seu país, bem como sua relação com a Europa.

Nesse sentido, é necessário frisar que, historicamente, a revista *Sur* foi um veículo cultural importantíssimo para aproximar a Argentina não só da Europa e dos Estados Unidos, mas, principalmente, da América Latina, bem como os argentinos dos próprios argentinos. De acordo com vários estudiosos, durante sua longa existência, a revista modernizou o âmbito das letras argentinas, fomentando relevantes discussões culturais. No artigo “¿*Qué hacer con los límites?*”, Sarlo (2007, p.139-140) considera que a publicação foi uma biblioteca de literatura europeia e americana, com traduções excepcionais. Ressalta que durante muito tempo, *Sur* foi lida como uma revista estrangeirizante e elitista, visto que era dirigida por uma oligarca, Victoria Ocampo, entre outros questionamentos. Aliás, cabe lembrar que essas críticas também foram feitas à obra de Borges, um dos principais colaboradores de *Sur*, na qual publicou contos, artigos, resenhas de livros e críticas de filmes.

Tendo em vista essas considerações, é verossímil que Borges ressurgja no último capítulo do romance de Lojo, denominado “1929-1931 – *Las libres del Sur*”, justamente, no momento do lançamento da revista. Novamente, o escritor é representado em uma situação de conflito, visto que aparece criticando as fotografias do primeiro número da publicação dirigida por Ocampo. Borges questiona a quantidade de fotos e sustenta que se a escritora continuar a insistir nas belezas argentinas, a revista vai parecer um guia Baedeker ou o folheto de uma agência de viagens. Victoria responde:

*Pues si eso les sirve para conocer la Argentina a muchos intelectuales que no van más allá de la provincia de Buenos Aires, me alegro por ello – contestaba Victoria, zahiriendo los gustos exclusivamente pampeanos y suburbanos de su colaborador -. Además, también sus artículos llevan fotos. ¿No hemos puesto las de sus carros orilleros favoritos, y usted no ha protestado? Según su criterio, con eso estaría*

*corriendo el riesgo de que me tomen por accionista de una compañía de transportes.*  
(LOJO, 2004, p.254).

Dessa maneira, Victoria não só esvazia o argumento defendido pelo escritor, mostrando sua contradição, mas também revela a discórdia entre ela e um de seus assíduos colaboradores. Essa declaração pode ser vista, ainda, como uma manifestação de sua independência intelectual e da explicitação de um dos objetivos de *Sur*: desvelar a Argentina. Além disso, ela toca em dois tópicos fundamentais da poética borgeana: o pampa e o subúrbio. É interessante registrar que a citada discussão entre Borges e Victoria na narrativa pode ter sido factual, conforme verificamos em *Borges: esplendor e derrota - Uma biografia* (1999), de María Esther Vázquez. A autora afirma que em várias ocasiões o escritor criticou a forma como Ocampo dirigia a revista *Sur*, revelando que

No primeiro número havia fotografias apropriadas para roteiros turísticos, mas não para revistas literárias; segundo Borges, tratava-se de “verdadeiro manual de geografia”, que documentava a imensidão do pampa, das cataratas do Iguaçu, da Patagônia e dos Andes. Por outro lado – também se queixava Borges – queria publicar apenas peças de escritores famosos e nunca artigos sobre teatro e cinema nem crítica literária; enfim, não tinha idéias de que a atualidade é parte de uma revista. (VÁZQUEZ, 1999, p.123).

Nessa perspectiva, Lojo ficcionaliza as discussões entre Borges e Victoria sobre a política editorial de *Sur*, indicando que os dois escritores tinham pontos de vista diferentes sobre o formato da publicação, dialogando com a história da literatura. Entretanto, compreendemos que, apesar das divergências entre eles, é inegável a importância da revista para a construção da identidade literária do autor argentino. Afinal, Ocampo deixava-o livre para escolher os temas de suas colaborações e foi nessa publicação que uma parte significativa da obra borgeana veio a público. Em suma, “Não obstante suas diferenças, Borges foi e sempre se considerou homem de *Sur*”. (VÁZQUEZ, 1999, p.123). Logo, o próprio escritor incluía-se no grupo nucleado ao redor da referida revista.

Constatamos que *Las libres del Sur* aborda várias questões literárias, mas nos deteremos somente naquelas que estão relacionadas a Borges e a sua poética. Inicialmente, interessa-nos destacar que na reconstrução do contexto cultural da Argentina dos anos de 1920 somos informados que os escritores vanguardistas não tinham um vasto público leitor. Essa informação nos remete ao início da carreira de Borges e instiga o leitor a refletir sobre a construção e manutenção do cânone literário, já que, atualmente, o escritor é um autor consagrado. Além disso, a escolha dos intertextos revaloriza os escritos borgeanos iniciais, ressignificando-os.

Também percebemos que o romance questiona, mesmo que indiretamente, a construção da historiografia literária, pois como Victoria Ocampo é a protagonista do relato e Borges é um personagem secundário há uma inversão no papel que eles representam na maior parte dos livros de história da literatura. Nessa ótica, a conversão do famoso escritor em um personagem secundário, retira a figura histórica de Borges do pedestal em que uma parcela significativa da crítica colocou-o, humanizando-o, ao mesmo tempo em que dialoga com a historiografia literária, revalorizando o papel que Victoria e a revista *Sur* cumpriram na formação da identidade literária do autor argentino, bem como na divulgação de sua obra.

Quando refletimos sobre a ficcionalização de Borges em *Las libres del Sur*, é notória a dessacralização de sua imagem. Vimos que neste romance, o seu referente textual é atacado por Carmen Brey que, inclusive, chama-o diversas vezes de criança. Também o qualifica de anacrônico, valentão e sem senso prático, sustentando que suas ideias sobre honra são antiquadas e contraditórias com o caráter inovador de seus escritos. Aliás, até o narrador observa que o escritor tem dificuldade em lidar com mulheres e ironiza o seu comportamento em algumas ocasiões. Assim, são desveladas as fragilidades do autor argentino, dado que essas características do personagem nos remetem ao Borges empírico.

Na narrativa, Borges encontra apoio em Leopoldo Marechal que o defende diante de Carmen em duas ocasiões, justificando sua dependência em relação à sua mãe pela sua cegueira e minimizando o seu anacrônico “*criollismo*” com a alegação de que era um intelectual de mérito e um poeta sensível. Precisamos lembrar que essa defesa seria quase impossível na vida dos escritores empíricos após a década de 1920, uma vez que, como já foi assinalado, embora os dois autores quando jovens tenham participado do grupo vanguardista organizado em torno da revista *Martín Fierro* e tenham criado o Comitê Irigoyenista de Intelectuais Jovens, a opção de Marechal pelo peronismo separou-os a partir dos anos de 1930. Pensamos que Lojo ao ficcionalizar os dois autores em sua juventude recupera uma informação importante de suas trajetórias literárias, ou seja, a sua colaboração inicial, que não é mencionada em muitos manuais de história da literatura.

Acreditamos que os intertextos presentes em *Las libres del Sur* com a poética borgeana são uma forma de questionar a tradicional divisão da obra de Borges em duas etapas. Notamos que a romancista recorre tanto aos escritos iniciais do autor argentino, isto é, os poemas “*Casi juicio final*” e “*Dulcia Linquimus Arva*”, publicados em 1925, quanto aos

contos da chamada segunda fase borgeana, como “*Historia del guerrero y de la cautiva*”, “*El Sur*” e “*El otro duelo*”, sendo que os dois primeiros vieram à público na década de 1940 e o último em 1970. Portanto, a menção dos últimos relatos citados poderia ser vista como anacrônica se considerarmos que o momento da ação narrativa está localizado nos anos de 1920. Inferimos que o objetivo da autora de utilizar em sua ficção intertextos borgeanos produzidos em diferentes períodos é evidenciar que não obstante ter se tornado um autor universal, Borges não abandonou os temas locais ao longo de sua carreira, dado que todos esses textos abordam assuntos característicos de seu país, como a “*cautiva*”, os “*gauchos*” e a formação da Argentina, bem como elementos biográficos. Logo, a tradicional separação de sua obra em duas fases distintas seria uma falácia, visto que as temáticas nacionais permeiam a produção literária de Borges.

A partir dessas reflexões, entendemos ser mais produtivo dividirmos a poética borgeana em duas vertentes: o culto à coragem e o culto aos livros, de acordo com a citada teoria de Ricardo Piglia (1979). Notamos que essas tendências surgem no romance de Lojo, entrecruzando-se. Em relação ao culto à coragem, percebemos a admiração do Borges personagem pela história de seus antepassados, bem como sua atitude destemida diante dos peões. Já o culto aos livros foi representado pela presença de *As mil e uma noites* e da Bíblia, bem como pela insistência do personagem em compreender o mundo através da literatura, além da definição do escritor como uma biblioteca ambulante. Ademais, a cena da leitura está presente na viagem de trem e na declaração de Carmen que demonstra ser uma leitora borgeana e até cita versos de seus poemas iniciais.

Não podemos deixar de recordar que Piglia (1979) também sustenta que a idolatria de Borges por seus antepassados guerreiros indica que o escritor define a história familiar como uma história da pátria. Em certa medida, esta visão idealizada do escritor da história argentina é questionada por Lojo, uma vez que ela insere em sua narrativa outros personagens importantes para a formação de seu país, como os peronistas, os imigrantes e os índios, menosprezados pelo autor argentino.

Como já assinalamos, por recriar o período da formação inicial de Borges, *Las libres del Sur* apresenta um Borges jovem e boêmio em contraste com a canônica imagem do velho escritor sábio e cego, reproduzida em diversos meios. Contudo, nos interessa destacar o fato de o personagem ser reiteradamente comparado a uma criança grande por Carmen.

Acreditamos que essa insistência é significativa, principalmente, se considerarmos que as mulheres na Argentina da década de 1920 também eram de certa forma tratadas como crianças, pois até 1947 não tinham direito ao voto, sendo legalmente dependentes de seus pais ou maridos. Assim, se estabelece um paralelismo entre a situação das mulheres argentinas desse período e a de Borges, visto que, devido aos seus problemas visuais, o escritor era extremamente dependente de sua mãe. Além disso, ao representá-lo como uma criança grande, a autora não só discute as questões que apontamos, mas também problematiza a concepção de literatura de Borges, baseada no inconsciente, na sensibilidade, na loucura, na infantilidade e na poesia em contraste com o realismo que predominava nas letras latino-americanas no início do século XX.

Em suma, em *Las libras del Sur*, a canônica imagem de Borges de velho sábio e cego é dessacralizada e os leitores têm a oportunidade de entrar em contato com outras imagens do escritor por meio de sua representação como um jovem boêmio, um valentão e uma criança grande. Por outro lado ele também foi classificado como um intelectual de mérito e um poeta sensível, além de ser definido como uma biblioteca ambulante. Pensamos que a autora escolheu apresentar esses diferentes pontos de vista de Borges com o objetivo de humanizá-lo, dado que nesse período ele estava iniciando sua vida literária e ainda não havia sido convertido em um mito. Além disso, essas distintas perspectivas nos remetem à polaridade dos discursos críticos sobre a obra borgeana que marcaram o começo de sua carreira. Nesse sentido, podemos ver a ficção de Lojo como um convite para refletir sobre o processo de canonização de Borges.

#### 1.4 *Matar a Borges* (2012)

*Matar a Borges*, o primeiro romance de Francisco Cappellotti, foi publicado em 2012. Cappellotti também é autor de vários contos, além de ser advogado e professor de Direito Constitucional. Talvez seja a sua profissão que o motivou, para evitar possíveis problemas de interpretação de sua narrativa, a iniciar o seu livro com uma advertência ao leitor na qual postula que tanto a inserção de Jorge Luis Borges como um dos protagonistas do relato quanto a presença de personagens borgeanos são uma homenagem ao escritor. Esse aviso

pode ser visto como uma explicitação do objetivo principal de Cappellotti: homenagear Borges através de sua ficcionalização e do diálogo com a sua poética.

O romance está dividido em 50 capítulos, relatados por um narrador onisciente, embora também existam alguns trechos em primeira pessoa, através de monólogos interiores. A trama gira em torno da ameaça feita por Carlos Argentino Daneri, personagem do conto borgeano “*El Aleph*”, de matar Borges. Para compreender melhor a narrativa de Cappellotti é necessário deter-nos rapidamente na mencionada ficção borgeana que tem como eixo narrativo o conflito entre Borges e Daneri, motivado por razões sentimentais e literárias. O relato é feito por um narrador chamado Borges, caracterizado como escritor. Portanto, tanto o seu nome quanto a sua profissão nos remetem ao autor empírico do texto. Também somos informados que o personagem é apaixonado por Beatriz Viterbo, prima de Daneri. Sua obsessão por ela é tão grande que mesmo após sua morte ele continua a frequentar sua casa no dia de seu aniversário em busca de lembranças. Por sua vez, Carlos Argentino é descrito como um escritor medíocre que deseja abarcar o universo em um poema intitulado “*La Tierra*”, pelo qual é premiado, fato questionado por Borges. Um dia ele telefona para o escritor solicitando sua ajuda a fim de impedir a demolição de sua casa. Para tentar convencer Borges a ajudá-lo, ele levá-o ao porão de sua casa e mostra-lhe o seu grande segredo: o Aleph, definido como um dos pontos do espaço que contém todos os pontos. Inicialmente, Borges pensa que Carlos Argentino é louco, mas constata que ele falou a verdade, embora se vingue dele declarando não ter visto nada e, no final do conto, considere que se tratava de um falso Aleph. Logo, é compreensível que Daneri deseje vingar-se de seu criador, bem como do Borges personagem de “*El Aleph*”.

No romance de Cappellotti, a vingança do personagem desencadeia os assassinatos de Ulrike von Kuhlmann e Estela Canto, a investigação dos crimes e o confronto final entre Daneri e Borges. Paralelamente a essa trama policiaisca, encontramos no relato a reconstrução de momentos importantes da vida do Borges escritor, pois a ação narrativa situa-se em 1950 e recria o período em que ele era presidente da Sociedade Argentina de Escritores (SADE) e, juntamente com outros intelectuais argentinos, enfrentava-se com o peronismo. A presença de alguns personagens baseados em referentes empíricos com outros que foram retirados de obras borgeanas explicita que se trata de uma ficção e não de um relato historiográfico, embora o romance dialogue com a história. A narrativa mescla elementos da biografia de Borges com o seu universo literário, apagando os limites entre realidade e

literatura. Nesse sentido, Cappellotti, ao ficcionalizar o autor argentino, dialoga com a sua biografia e com a sua poética.

Após a citada advertência ao leitor e a dedicatória nos deparamos com duas epígrafes extraídas de obras borgeanas. A primeira, “*No corrijo los hechos, no falseo los nombres*”, foi retirada de “*El Aleph*”, publicado no livro homônimo em 1949. Trata-se de um verso do poema “*La Tierra*” de Carlos Argentino Daneri, protagonista do referido conto. Já a segunda inscrição, “*Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro.*”, reproduz a penúltima frase de “*Borges y yo*”, publicado em *El hacedor* (1960). Dessa maneira, as epígrafes unem Carlos Argentino Daneri e Jorge Luis Borges, insinuando que os dois são semelhantes porque são escritores, bem como personagens de outros autores. Ao analisar os fragmentos, notamos que o primeiro critica a falsificação de fatos e de nomes, isto é, o processo de construção ficcional, enquanto o segundo refere-se a uma vida de fuga em virtude do esquecimento ou do outro. Nessa perspectiva, as inscrições antecipam os temas centrais do romance, uma vez que Carlos Argentino busca vingar-se de Borges, seu criador, por sua representação irônica em sua ficção e por não contar a verdade sobre a existência do Aleph, falsificando a realidade e inventando uma história. Por sua vez, na narrativa, Borges é perseguido por Daneri, sua criação, que pode ser visto como o seu duplo, ou melhor, outro Borges. Cabe frisar que, historicamente, a opção do autor argentino em não fazer parte da estética realista rendeu-lhe críticas à sua obra durante anos e aparece ficcionalizada nesse romance por meio do questionamento de um de seus personagens a um de seus contos mais conhecidos: “*El Aleph*”.

O relato de Cappellotti começa com Carlos Argentino escrevendo uma carta para Borges na qual apresenta seus motivos para matá-lo, decisão que tomou alguns meses após a publicação de “*El Aleph*”. Nessa missiva há uma paráfrase do citado conto borgeano que é utilizada para descrever Daneri e sua relação com Borges, além de conter citações deste texto em itálico. O remetente explicita sua intenção de vingar-se do escritor devido ao fato de ele ter omitido que o Aleph era real e informa que havia seguido os seus passos nos últimos meses. Dessa forma, soube que ele ocupa o cargo de presidente da SADE e que costuma voltar caminhando para sua casa na rua Maipú, 994. Eis duas informações conhecidas da biografia do autor argentino.



Daneri ainda comenta que se espanta com o hipnotismo que Borges causa nas pessoas e considera que só há uma virtude nele: o seu perfeito e inescrupuloso alquimismo, a facilidade de transformar mentiras em verdades, ou melhor, convertê-las em verossímeis. Eis uma clara alusão ao trabalho de criação literária. Também aborda a constante releitura que Borges realiza de Chesterton e pergunta se a sua vasta leitura poderá protegê-lo de sua morte próxima, a qual passa a descrever. Conclui a missiva com uma indagação, retirada de “*El Aleph*”, sobre o temor de criar um exército de inimigos implacáveis e poderosos. Em síntese, a carta não dialoga apenas com a biografia de Borges, mas também com a sua poética, através da citação de trechos de um de seus contos mais conhecidos e da alusão ao gênero policial por meio da referência a Chesterton. Não podemos deixar de mencionar a existência do diálogo com a história da literatura, dado que o tom recriminatório de Daneri ao se referir às características da escritura borgeana e da própria ficção nos remetem a um dos questionamentos que muitos críticos fizeram à poética de Borges: a falta de realismo.

Após enviar a carta, Carlos Argentino resolve conhecer melhor o seu inimigo e transformar-se nele. Assim, como Borges é cego, ele passa a andar no escuro e, inclusive, tem um gato chamado Beppo, tal como o do escritor. Entretanto, essa conversão é incompatível com o seu referente empírico, principalmente, em relação a sua opção política. Trata-se de um espelho invertido, já que Daneri declara que aderiu ao peronismo depois que esse governo “promoveu” o escritor do seu cargo na biblioteca Miguel Cané para o de “Inspetor de Aves e Coelhos”. Sabemos que, historicamente, o autor argentino foi um ferrenho opositor ao governo de Perón e que uma das consequências dessa postura foi a perda de seu emprego de bibliotecário devido à questionável “promoção” que abordamos anteriormente. Logo, alguns dados importantes da biografia de Borges são abordados neste trecho do romance, ou seja, sua cegueira, o seu gato, o seu trabalho na biblioteca Miguel Cané, o seu antiperonismo e a sua “promoção”.

É importante observar que Daneri, após escrever a missiva, lê um jornal e detém-se em uma notícia que mencionava, sem certeza, uma tentativa de suicídio do presidente da SADE. Então, lembra-se que em 1936 Borges havia comprado um revólver para suicidar-se, mas que não teve coragem para tirar sua própria vida. Conclui que matá-lo facilitaria as coisas para o escritor, argumentando que lhe falta coragem para concluir o suicídio. Constatamos que esse tema é bastante controverso, pois os biógrafos do autor argentino têm opiniões divergentes sobre esse assunto. A título de ilustração, Monegal (1987) aponta que Borges tentou matar-se

em 1934. Por outro lado, James Woodall (1999) assinala que em alguns relatos sobre o escritor há várias especulações sobre sua decisão de tirar sua vida nos anos de 1930, mas ressalta que não há nenhum registro do próprio autor sobre o assunto. No entanto, acentua que o tema do suicídio perpassa a obra borgeana, sendo objeto de diversos textos. Assim, Cappellotti ao abordar essa temática traz à tona um controvertido elemento biográfico de Borges, ou talvez, só um tópico de sua poética.

Antes de receber a carta de Carlos Argentino, Borges sonha com o Aleph, com Beatriz Viterbo e Daneri. Acorda sobressaltado e constata que novamente foi prisioneiro de seus próprios sonhos, uma mera aparência do sonho alheio. No meio de suas reflexões surge um fragmento de “*Las ruinas circulares*”, incluído em *Ficciones* (1944), no qual se menciona o fato de não ser um homem, mas sim a projeção de outro homem. A seguir, indaga se seria preferível o tormento de seus sonhos ou a tediosa vigília. Desse modo, outro tópico da poética borgeana é tratado no romance: a tênue fronteira entre o sonho e a realidade. Neste caso podemos estendê-lo ao processo ficcional, visto que o sonho de Borges foi motivado por outro homem, um autor, pois ele é um personagem de um romancista.

Ao analisar o seu sonho, o escritor pensa que Carlos Argentino está prestes a descobrir a verdade sobre a existência do Aleph, mas reflete que todos preferirão acreditar em um eminente Prêmio Nobel de Literatura e não em um bibliotecário delirante. Portanto, mais um elemento marcante da vida do autor argentino vem à tona: sua eterna candidatura ao Nobel. Borges também se recrimina por parecer Raskolnikov, personagem de Dostoiévski que, em sua opinião, misturava a lucidez com o delírio, indicando sua autoconsciência de ser um ente ficcional. A seguir, faz uma reflexão sobre o ato de dormir que, na verdade, é uma citação retirada do relato “*La vieja dama*”, inserido em *El Informe de Brodie* (1970). Eis mais um exemplo de intertextualidade com a obra borgeana. Ao levantar-se, Fanny lhe entrega a carta de Daneri e questiona a existência do remetente, uma vez que sempre pensou que ele fosse somente uma criação de Borges. O escritor alega que se trata de uma brincadeira de um leitor inoportuno, negando que Carlos Argentino exista.

Posteriormente, no capítulo quatro, Daneri revisa sua biblioteca, composta por *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski, contos de Edgar Allan Poe, inclusive “William Wilson”, *Utopia*, de Thomas More e as *Obras completas* de Jorge Luis Borges, bem como todos os artigos do autor argentino escritos para as revistas *Sur*, *Prisma*, *Crítica*, *El Hogar* e *Proa*.

Acreditamos que a menção dessas obras não só reforça a ideia de Daneri ser um duplo do escritor, mas também indica que é seu leitor. Além disso, é uma referência à colaboração de Borges com diversos periódicos, fato que costuma ser menosprezado por uma parcela considerável de seus estudiosos.

Afora os livros mencionados, na biblioteca de Carlos Argentino há um retrato de seu poeta preferido, Leopoldo Lugones. Daneri observa que na fotografia “[...] *el vate parecía intemporal con sus profusos bigotes, el pelo engominado, el rictus de sufrimiento inhumano.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.30). Logo, a imagem que ele oferece de Lugones é a de um poeta fora do tempo real, eterno e sofredor, além de descrever os seus ícones principais: o bigode e o cabelo engomado. Além disso, em outras partes da casa há vários retratos de Beatriz Viterbo cujas descrições foram retiradas de “*El Aleph*” e estão em itálico, tal como outros fragmentos extraídos da obra borgeana. Após examinar as referidas fotografias, Daneri sai para entregar a carta de Borges.

Notamos que há uma espécie de paralelismo entre as ações dos dois personagens, as quais, às vezes, são simultâneas, anteriores ou posteriores, tornando o relato fragmentado e desconstruindo a linearidade da narrativa. Para exemplificarmos basta registrar que no capítulo três Borges recebe a missiva de Daneri, mas ela só foi entregue no capítulo quatro. Nesse mesmo segmento, o escritor também enumera os títulos de sua biblioteca: *As mil e uma noites*, de Lane; *Dicionário latino*, de Quicherat; *Germania*, de Tácito; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; *Tablas de sangre*, de Rivera Indarte; *Sartor Resartus*, de Carlyle; uma biografia de Amiel e um livro sobre os costumes sexuais dos povos balcânicos, entre outros. É importante observar que essas obras foram citadas na mesma ordem que aparecem no conto borgeano “*El otro*”, publicado em *El libro de arena* (1975). Pensamos que a menção dos exemplares dessas bibliotecas no mesmo episódio do livro não é casual e enfatiza a hipótese de Daneri ser um duplo de Borges, a qual é sugerida por meio da citação do referido relato borgeano, em que há um encontro entre dois Borges. Destarte, é uma estratégia para dialogar com as obras do autor argentino e algumas de suas leituras fundamentais, aludindo, ainda, a um dos tópicos principais de sua poética: a biblioteca.

Após a leitura da carta, Borges conclui que a ameaça de Carlos Argentino não se trata de uma advertência, mas sim de uma sentença de morte. Contudo, fica mais preocupado com a opinião das pessoas sobre o fato de que sua obra fantástica está baseada na realidade, ou

seja, que não é sua invenção. Nessa ótica, ele mesmo seria uma simulação, uma hipocrisia, um infame. Então, escreve uma resposta para Daneri na qual afirma que ele está mais próximo de Juan Muraña, um “*cuchillero*”, do que de um erudito e glorioso poeta. Assim, destaca-se a oposição entre a coragem e os livros, as duas vertentes da poética borgeana, como já foi visto. Vale a pena registrar que Juan Muraña foi ficcionalizado por Borges em um conto homônimo, incluído em *El informe de Brodie* (1970).

O escritor acrescenta que não está arrependido por ter imortalizado o Aleph e sustenta que todos os traidores também são heróis. Por fim, convida-o a matá-lo dentro de uma semana na Praça San Martín, mas antes pede um encontro. Justifica, ainda, a escolha do local declarando que é um lugar digno para a sua morte e que as antigas árvores e as suaves barrancas sempre lhe pareceram acolhedoras, pois “[...] *la honda plaza igualadora de almas se abre como la muerte, como el sueño*”. (CAPPELLOTTI, 2012, p.36). Constatamos que a citação foi extraída do poema “*La Plaza San Martín*”, inserido em *Fervor de Buenos Aires* (1923), e compara a morte com o sonho. Além desse diálogo com o referido poema também percebemos nessa parte da obra a presença de alguns tópicos da poética borgeana como o “*cuchillero*”, a dualidade entre o herói e o traidor, o sonho e a morte.

Em seguida, Borges sonha que está na Praça San Martín com o livro *Meditações metafísicas*, de René Descartes, em seu colo. Ao seu lado encontra-se o outro Borges e somos remetidos ao relato borgeano “*Borges y yo*”, citado nesse trecho da narrativa através de alguns fragmentos em itálico. No romance de Cappellotti, os dois Borges conversam. O outro defende que a felicidade é transformar a vida em sonho e o sonho em vida, acrescentando que Descartes não conseguia distinguir o sono da vigília e passa a descrever os seus sonhos. Borges desperta assustado e recorda a sentença de Schopenhauer de que a vida e os sonhos são folhas de um mesmo livro e que lê-las em ordem é viver e folheá-las, sonhar. Dessa maneira, são reforçados alguns tópicos da poética borgeana: o duplo, a metafísica e a proximidade entre sonho e vida, além da referência a dois escritores admirados pelo autor argentino, Descartes e Schopenhauer, e ao conhecido texto “*Borges y yo*”.

À continuação, Borges entra em contato com Adolfo Bioy Casares, informando-o sobre a ameaça de Daneri. Nessa parte do romance aparece uma descrição física do escritor: gordinho, pálido e com cara redonda, condizente com o seu referente empírico na época em que o relato está situado. Já Bioy Casares é descrito como alto, esbelto e com traços bem

definidos, tal como o seu referente empírico. O narrador também assinala que, ao contrário de Borges, ele é bem sucedido com as mulheres e aborda a relação de amizade entre os dois escritores, bem como sua parceria literária. Assim, somos informados que eles se conheceram na casa das irmãs Ocampo, Silvina e Victoria, e que sua camaradagem deveu-se à literatura. Desde então são amigos e escreveram juntos vários textos, tais como um catálogo para La Martona, *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), além de organizarem uma *Antología de la literatura fantástica* (1940), entre outros trabalhos em colaboração. Acrescenta que o pai de Bioy Casares indicou Borges para o emprego da biblioteca Miguel Cané e que o escritor demonstrou sua amizade sendo padrinho de casamento de seu filho e prologando o seu livro *La invención de Morel* (1940). Em suma, trata-se de um resumo da amizade entre os dois escritores, um elemento importante da biografia do autor argentino.

Em seu encontro, Borges revela que o Aleph e Carlos Argentino Daneri são verdadeiros. Bioy Casares suspeita que Carlos Argentino deseja matá-lo para ser Borges e sustenta que “*Daneri puede desear destruir a Borges, superar a Borges, o aun burlarse de Borges, pero digamos que, como todo escritor, no puede vivir fuera de Borges.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.51). Dessa forma, sua influência em alguns escritores é exaltada e, até, generalizada, ao mesmo tempo em que a ideia de Daneri ser um duplo de Borges é ressaltada. Além disso, desvela-se o significado do título do romance, pois acreditamos que se trata de uma metáfora para a conturbada relação que muitos escritores novos estabelecem com os seus precursores. É importante registrar que a ideia de “matar” o autor argentino foi expressa publicamente pelo escritor Witold Gombrowicz em 1963 quando ele, antes de voltar para a Polônia, aconselhou os seus admiradores a matarem Borges, eliminando sua influência. Nessa perspectiva, trata-se de um diálogo explícito com a história da literatura. Além disso, a discussão sobre a eliminação da influência do autor canônico da geração anterior nos remete à inicial atitude conflituosa entre Borges e Leopoldo Lugones, conforme abordamos anteriormente.

Bioy Casares conclui suas reflexões aconselhando-o a procurar a polícia, considerando que essa situação não é literatura, mas sim realidade. Borges responde que não há literatura mais perfeita do que aquela que une ficção e realidade e que “*Tal vez pueda desmenuzar los más inextricables problemas filosóficos, quizá pueda perderme en los laberintos de la eternidad o refugiarme en mis sueños. Pero lo que irremediamente no puedo es aprender a*

*vivir, a enfrentar la realidad [...]*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.53). O trecho pode ser uma referência à falta de senso prático do Borges empírico, além de mencionar tópicos da poética borgeana: labirinto, eternidade, sonho e, principalmente, a aproximação entre a literatura e a vida. Diante desses argumentos, Bioy Casares conforta o amigo dizendo que tudo será solucionado.

Ao receber a resposta de Borges, Daneri fica indignado com a sua ironia e o seu sarcasmo. Percebe que o escritor não valoriza sua vida porque só se interessa em tramar a sua literatura. Então, decide feri-lo matando dois de seus amores não correspondidos: Ulrike von Kuhlmann e Estela Canto, duas personagens baseadas em referentes empíricas que se relacionaram com o autor argentino. A primeira é uma alemã aventureira que o escritor conheceu em 1949 ou 1950. Ele dedicou-lhe “*Historia del guerrero y de la cautiva*” e converteu-a em personagem do conto “*La otra muerte*”, ambos relatos publicados em *El Aleph*. Já a segunda é uma escritora e tradutora argentina com a qual Borges teve uma conturbada relação sentimental nos anos de 1940. O escritor ofereceu-lhe “*El Aleph*” e, inclusive, deu-lhe o manuscrito desse conto que ela havia datilografado. Além disso, Estela Canto publicou um livro intitulado *Borges à contraluz* (1991), relatando o seu relacionamento com o autor argentino e, até, reproduzindo as suas cartas de amor. Na narrativa, Daneri justifica o assassinato dessas duas mulheres alegando que Borges sentia a morte alheia como uma adaga em sua alma, tal como ocorreu com os falecimentos de seu pai e de Ricardo Güiraldes e os suicídios de Leopoldo Lugones, Francisco López Merino e Charles de Soussens. Portanto, ele sofreria mais com o óbito de pessoas próximas do que com a sua própria morte. Desse modo, dois elementos biográficos do escritor são ficcionalizados no relato: suas relações amorosas fracassadas e a significativa perda de seu pai e de conhecidos nas décadas de 1920 e 1930.

Carlos Argentino, então, parte para a ação e mata Ulrike von Kulmann, assassinada justamente quando lia *El Aleph*. Para investigar essa morte entram em cena o inspetor Colombres e o seu ajudante, Ezequiel Vega. Durante a investigação do crime é Vega que relaciona Ulrike com Borges, informando que eles tiveram uma relação fugaz. Também relembra que o escritor dedicou-lhe “*Historia del guerrero y de la cautiva*” e que lhe enviou um conto intitulado “*La otra muerte*” em que há um personagem chamado Ulrike. Por sua vez, Colombres demonstra não conhecer Borges e Vega define-o como “[...] *nuestro más grande poeta, cuentista.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.63), ressaltando sua admiração pelo

escritor. Recorda que ele viveu na Europa quando era adolescente e que seus antepassados eram ingleses. Dessa forma, surgem mais dois importantes dados biográficos do autor argentino: sua estadia europeia e sua ascendência inglesa. Vega ainda demonstra ser um entusiasmado leitor borgeano, declarando que

*Amaba sus metáforas, sus adjetivos y particularmente su forma de sentir la poesía, el sentimiento que a través de ella expresaba. Sus cuentos, por qué negarlo, eran prodigiosos. Una prosa soberbia que cumplía el más perfecto sentido de la estética, hilvanados con la más portentosa filosofía, fantasía y metafísica.* (CAPELLOTTI, 2012, p.71).

Notamos que sua valoração dos escritos do autor argentino assinala algumas características da literatura borgeana: sua preocupação com a forma poética, principalmente com as metáforas e os adjetivos, e a construção de uma estética revolucionária que, entre outras inovações, mesclou vários gêneros. A opinião do personagem é compartilhada por diversos estudiosos do escritor, mas também motivou ataques à literatura de Borges, conforme vimos anteriormente. Paradoxalmente, a admiração do detetive pela produção literária borgeana leva-o a pensar que o escritor poderia ser o assassino de Ulrike, uma vez que ele descreveu homens com vida dupla em seus textos, confundindo o autor com a sua obra. Nessa perspectiva, a ficção borgeana justificaria a “realidade” e Borges poderia ser um assassino. Colombres anima-se com a hipótese e comenta que Perón ficará encantado em ver o escritor preso, remetendo-nos ao conflito do autor argentino com o peronismo.

Concomitantemente à investigação, Borges é informado da morte de Ulrike, justamente, quando lia a *Enciclopédia Britânica*, uma das obras mais frequentadas pelo autor argentino. Ao seu lado, Leonor, sua mãe, escreve uma carta para sua irmã Norah que está na Espanha. Assim, a cena da leitura aparece ligada à escritura no romance por meio das ações concomitantes dos personagens. O escritor fica transtornado com a notícia e mal consegue explicar-lhe o que tinha acontecido. Então decide matar Daneri antes que ele assassine Estela. Toma um táxi e juntamente com o taxista tece várias críticas a Borges. Para o taxista, o escritor é um reacionário e sua literatura é entediante. Também questiona o seu antiperonismo, alegando que ele não pertence à classe popular, e ironiza o seu desprezo pelo futebol. Borges comenta que gosta apenas de dois ou três contos borgeanos e que os outros deveriam estar no lixo, acrescentando que o escritor não pode ser comparado a grandes autores como Shakespeare, Stevenson e Dante. Ao se despedirem, o taxista pede-lhe que, caso

encontre Borges, comente suas opiniões. Desse modo, várias críticas conhecidas à literatura borgeana e ao seu autor são recriadas no relato.

Ao descer do táxi, o escritor espera Daneri em frente à rua Serrano, 2174, ou seja, o endereço de uma das casas que a família Borges viveu em Palermo. Como ele não aparece resolve chamar e é atendido por um menino de sete anos que tem nas mãos a *Antología Poética* de Leopoldo Lugones. Os dois conversam sobre literatura e o garoto fala sobre suas leituras e expressa o seu desejo de ser escritor. Inicialmente, Borges pergunta se ele gosta de Lugones e diante de sua resposta afirmativa, declara: “*Es un gran poeta, niño, ojalá yo hubiese podido ser como él.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.77). Assim, o personagem elogia o autor argentino, declarando que desejaria ter sido como ele. Percebemos que este comentário dialoga com a história da literatura, dado que apesar de ter refutado Lugones em sua juventude, posteriormente, o escritor fez uma autocrítica de sua posição inicial, reconhecendo o seu valor. Dessa forma, há uma alusão às posturas dos novos escritores em relação às gerações anteriores, representada, nesse caso, pelo conflito entre Borges e Lugones.

Após ouvir o seu desejo de ser escritor quando crescer, o personagem comenta: “*Es un gran oficio, de los más azarosos en este mundo azaroso. Pero si quieres ser escritor debes leer continuamente. Y recuerda que no es buen lector aquel que lee, sino el que relee.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.78). A citação aborda a concepção borgeana de leitura, relacionando-a com a releitura, além de recuperar um dado biográfico de Borges, uma vez que ele teria manifestado a sua vontade de dedicar-se à escrita quando era criança, segundo relatou sua mãe em algumas entrevistas. O menino responde que lê bastante e enumera alguns autores. Curiosamente, suas leituras são as mesmas que o autor argentino realizou na infância, as quais foram descritas em sua autobiografia e em entrevistas: Oscar Wilde, mitologia grega, Macedonio Fernández, Evaristo Carriego e Pedro Palacios, mais conhecido pelo pseudônimo de Almafuerte. Borges comenta que com uma biblioteca tão vasta será um grande escritor. Pensamos que se trata de uma recriação da etapa infantil do Borges empírico, a qual é explicitada quando a mãe do garoto interrompe o diálogo chamando-o de Georgie, justamente, a forma como ele era apelidado por seus familiares e amigos mais próximos, de acordo com os seus biógrafos. Além disso, esse encontro entre os dois Borges retoma dois tópicos essenciais da poética borgeana: a leitura como releitura e a biblioteca como símbolo da soma de leituras.



Posteriormente, Borges voltará a encontrá-lo no zoológico diante da jaula do tigre com sua irmã Norah e, finalmente, descobre que ele é a sua versão infantil. Tenta convencê-lo a não escrever “*El Aleph*”, mas percebe que o seu destino já estava traçado e não poderá ser alterado. Trata-se de uma alusão ao destino literário do autor argentino, o qual declarou em diversas ocasiões que sua decisão de ser um escritor era uma forma de continuar a missão literária de seu pai, interrompida pela cegueira. O encontro entre os dois Borges também traz à tona várias obras fundamentais do arquivo literário do escritor, ou melhor, sua biblioteca, conforme vimos, bem como dois tópicos de sua poética: o duplo e o tigre.

Enquanto Borges está em Palermo com Georgie, Colombres e Vega vão ao seu apartamento para interrogá-lo sobre a morte de Ulrike. Fanny e Leonor tentam protelar o interrogatório, alegando que o escritor não está em casa, mas o inspetor decide aguardar o seu retorno. Durante a espera, analisa o apartamento detendo-se nas telas de Norah e em uma bacia de prata com um pé de serpente que havia pertencido ao avô de Leonor, o coronel Suárez. Eis uma referência ao trabalho de pintora da irmã do escritor e a um de seus antepassados guerreiros, dois elementos biográficos do autor argentino.

O escritor regressa a sua casa e decide atender os detetives logo. Vega fica entusiasmado porque, em sua opinião, está diante do arquétipo da prosa e da poesia argentina e do imperador de ficções. Por outro lado, sente vergonha da inépcia de seu acompanhante. No início da entrevista é Borges que começa a fazer perguntas ao inspetor sobre a origem de seu nome. Ele responde, mas repreende-o e pede para Vega interrogá-lo. O escritor assente chamando-o de Sherlock Holmes, mas o inspetor não entende a ironia, uma referência ao famoso personagem criado por Conan Doyle. Nesse momento, Borges recebe outra carta de Daneri e esconde-a dos investigadores. Durante o interrogatório ele não fornece nenhuma informação nova e ao despedirem-se, Vega tem a impressão de ter estado diante dos Deuses.

Não podemos deixar de mencionar que a admiração de Vega pelo escritor leva-o à morte, uma vez que, posteriormente, recebe uma mensagem anônima que anunciava que o segundo assassinato tinha sido articulado. Imediatamente, o investigador relaciona a frase ao conto borgeano “*La muerte y la brújola*” e, tal como o detetive desse relato, segue pistas falsas e é assassinado. Entretanto, Vega descobre a verdade antes de morrer, percebendo que os crimes foram praticados por algum fanático por Borges, um inverossímil impostor. Resolve comunicar suas suspeitas a Colombres e este o leva a um prostíbulo que ele compara com um

labirinto. Ele escapa do local e recorda que teve uma experiência similar quando era adolescente, pois o seu pai queria que uma prostituta iniciasse-o em sua vida sexual. Vega rejeitou-a, visto que desconfiava que ela era amante de seu pai. Desse modo, reconstrói-se, indiretamente, uma experiência do escritor, relatada por alguns de seus biógrafos.

Quando os investigadores partem de seu apartamento, Borges lê a carta de Carlos Argentino, na qual ele assume a autoria do assassinato de Ulrike e reafirma sua intenção de matá-lo. Também considera-se uma analogia de Ts'ui Pên, personagem de “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, publicado em *Ficciones* (1944). Declara que sua intenção é mais modesta porque só pretende que um único homem se perca em seu labirinto: Borges, acrescentando que talvez voltem a se encontrar em outra vida deste tempo circular, como amigos ou novamente inimigos. Além da referência ao conhecido conto borgeano, alguns tópicos da poética do autor argentino são abordados nessa parte da narrativa: o labirinto, a circularidade do tempo e a dualidade, desta vez, entre amigos e inimigos.

Daneri começa, então, a planejar a morte de Estela. Nesse segmento do relato, o narrador nos apresenta um resumo da relação da escritora com Borges informando que eles se conheceram em 1944, pois ela era amiga de Silvina Ocampo e Borges trabalhava com Bioy Casares na criação de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Estela é descrita como uma jovem bonita, esbelta, de cabelo castanho e olhos pardos, condizente com o seu referente empírico. De acordo com o narrador, o escritor sentia-se atraído por ela devido a sua inteligência, suas vastas leituras e sua maneira desinibida de enfrentar a vida. Também comenta que o fato de Leonor opor-se ao seu relacionamento e o pouco interesse de Estela por Borges como homem transformou essa relação em mais um de seus amores não correspondidos. Além desses comentários do narrador, a relação entre eles é apresentada do ponto de vista de Estela através de um monólogo interior em que ela rememora o pedido de casamento do escritor feito durante uma de suas longas caminhadas. Nessa ocasião ela respondeu que só aceitaria casar-se com ele se os dois dormissem juntos antes, argumentando ser discípula de Bernard Shaw. Para o narrador foi a partir dessa declaração que ele compreendeu que sua relação havia naufragado. É importante mencionar que essa anedota aparece registrada em várias biografias de Borges, bem como no citado livro de Canto.

Em seu monólogo, Estela também pensa em suas traduções, nos literatos que entrevistará para a revista *La Nueva Gaceta* e em seus romances *El muro de mármol* (1945) e

*El retrato y la imagen* (1950). Canto se dirige para a casa dos Bioy Casares e passa pelo Parque Lezama recordando que ali ela e Borges tiveram agradáveis encontros. Enquanto espera o ônibus, ela retira de sua bolsa um exemplar de *El Aleph* e Daneri, que estava seguindo-a, vê uma de suas anotações sobre ele, comparando-o a uma caricatura de Dickens. O personagem fica novamente irritado em ser uma invenção sarcástica de Borges e decide levar sua vingança até o fim. Quando ela sai do apartamento dos Bioy Casares, Carlos Argentino continua a segui-la de táxi até o “Café El Paso”, depois a um motel e, por fim, à sua casa, onde a mata. Como vimos, nessa perseguição aparecem várias referências à obra e ao trabalho de Canto, bem como ao mencionado livro borgeano, além de dados sobre a relação entre os referentes empíricos de Estela e Borges.

Por sua vez, o escritor pede ajuda a Bioy Casares para impedir o assassinato de Estela e matar Daneri. Os dois se encontram no Hotel Dorá, em frente ao apartamento de Borges. Ele explica sua atual situação e também faz uma digressão sobre o seu medo de espelhos, comparando-os a máscaras, e declarando que tem receio de descobrir o seu verdadeiro eu. Ressalta que o que estava vivendo era pior, mas recusa a sugestão de Bioy Casares de procurar a polícia, alegando que ele e o tempo resolverão o assunto, pois há infinitos tempos no universo. Seu amigo contesta que agora não se trata mais de literatura, mas sim da realidade e ele concorda. Novamente estamos diante de alguns tópicos da poética borgeana: a vingança, o espelho, a multiplicidade de tempos e a aproximação entre a literatura e a vida.

Contudo, Borges não consegue impedir o assassinato de Estela porque ela já estava morta quando ele conversava com Bioy Casares. No enterro de Canto, o escritor recebe vários olhares incriminatórios, embora ninguém o acuse diretamente das mortes de seus dois amores não correspondidos, segundo o narrador. Bioy Casares adverte-o de que isso já foi longe demais, mas o escritor pensa que o fim está próximo e afirma que não está preocupado com a sua morte, postulando que sua obra pode torná-lo imortal e cita versos de Whitman. Por sua vez, Bioy Casares declara que não deixará que matem-o. Borges decide vingar-se de Daneri e resolve fazer uma conferência sobre o gênero policial para atraí-lo. Novamente, estamos diante de conhecidos tópicos da poética borgeana: a vingança, o romance policial e a imortalidade através da escritura.

Após essa resolução do escritor, Carlos Argentino recebe um exemplar da revista *Vea y Lea*, o qual traz uma entrevista de Borges sobre alguns de seus temas característicos: a vida,

a morte, o sonho e a vigília, e, no final, anuncia a referida conferência sobre o gênero policial. Daneri entende a mensagem como uma provocação direta e resolve comparecer ao evento. Durante a palestra, o escritor sente-se desconfortável, pois sempre teve fobia de apresentações públicas. Para enfrentar sua timidez recorre a uma dose de aguardente, mas mesmo assim, treme um pouco. Embaixo estão Bioy Casares e sua mãe, além de vários jornalistas e leitores que buscam um encontro pessoal com o “gênio literário”, de acordo com o narrador. Entretanto, durante a conferência, Borges desmaia ao ver Daneri apontar-lhe uma arma. Ele é hospitalizado, mas sua mãe e Bioy Casares não demonstram preocupação, já que esses desvanecimentos eram comuns e inclusive, algumas vezes, foram fonte de inspiração como no caso do conto “*El Sur*”. Esse trecho do relato também recupera alguns dados biográficos do Borges empírico, uma vez que ele era tímido e tinha dificuldade em enfrentar o público. Historicamente, foi no final da década de 1940 que o autor argentino começou a ministrar palestras para sobreviver depois da mencionada “promoção”. Além disso, há uma alusão ao acidente que o escritor sofreu no natal de 1938 que foi ficcionalizado no conto “*El Sur*”, o qual contribuiu para acelerar a perda de sua visão.

É importante ressaltar, ainda, que a mencionada conferência de Borges no romance é composta por fragmentos extraídos do primeiro parágrafo do artigo “¿*Qué es el género policial?*”, escrito com Bioy Casares para a revista *Vea y Lea* em 1967. Neste texto os autores sintetizam suas opiniões sobre o gênero policial, as quais podem ser identificadas tanto em alguns de seus escritos quanto em algumas de suas declarações públicas. Entre outras questões, valorizam a construção severa da narrativa policial, argumentando que é um gênero essencialmente clássico. Acrescentam que a narrativa policial exerce uma influência benéfica para a literatura, uma vez que reivindica os direitos de construção, lucidez e medida.

No trecho do referido ensaio, incluído na ficção de Cappellotti, destaca-se a necessidade de uma construção severa do romance policial em função de uma solução necessária, mas também assombrosa. Em seguida, há uma lista de elementos que não devem existir nesse gênero, segundo Borges e Bioy Casares. Assim, se recupera ficcionalmente os pontos centrais do mencionado artigo. Pensamos que a referência a esse escrito é um diálogo explícito com um importante tópico da poética borgeana, dado que o escritor dedicou-se explicitamente ao gênero policial desde os meados dos anos 1930 até o começo da década de 1950, conforme afirma Jorge B. Rivera em *Asesinos de papel – ensayos sobre narrativa policial* (1995).

Nesse ínterim, Fanny está sozinha no apartamento dos Borges aguardando o escritor e a sua mãe voltarem da conferência. Ela estranha o atraso porque Leonor impunha que era sempre necessário avisar quando fossem demorar. Acrescenta que não entende como Borges era tão submisso, deixando sua mãe tomar as rédeas de sua vida. Logo, avisam-na por telefone do desvanecimento do escritor e ela passa a refletir sobre os acontecimentos dos últimos dias. O narrador comenta que Fanny gostava de Borges como um filho e que, inclusive, vestia-o e levava-o para passear na rua Florida ou na Praça San Martín, além de dar-lhe balas para que ele dormisse. A seguir há uma descrição de Fanny que se vê a partir de um espelho: olhos negros, pele mestiça, estirpe guarani, condizente com o seu referente empírico. Ela compreende que “*Dios ha creado las noches que se arman de sueños y las formas del espejo para que el hombre sienta que es reflejo y vanidad.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.149). Eis um claro exemplo de mistura de história e ficção, pois os dados presentes na narrativa sobre a relação entre o Borges e a Fanny empíricos foram fornecidos pela empregada em algumas entrevistas, bem como em *El señor Borges* (2004), escrito por Alejandro Vaccaro e Epifanía Uveda de Robledo (Fanny). Por outro lado, a citação nos remete a um tópico bastante explorado pela poética borgeana: o espelho, através da reprodução de versos do poema “*Los espejos*”, publicado em *El hacedor* (1960).

No romance, Fanny sente-se responsável por Borges e resolve procurar Vega. Os dois se encontram em um bar e a empregada relata suas suspeitas sobre a existência de Daneri e suas cartas ameaçadoras ao escritor. Ressalta que não está segura de que se trata de realidade ou de ficção, mas acredita que Borges prefere morrer antes que o seu trabalho morra. Vega considera que Fanny está certa e reflete que caberá a ele “[...] *salvar al mayor poeta y cuentista de nuestra tierra.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.156). Eis mais um exaltado elogio a Jorge Luis Borges, descrito como o maior poeta e contista da terra. O investigador conclui que salvá-lo não será só um favor à literatura vernácula, mas sim ao mundo inteiro. Decide procurar Colombres para lhe informar as novidades, mas não consegue despertá-lo e resolve invadir o seu apartamento. Ao entrar é atingido por um tiro certeiro disparado pelo inspetor que, posteriormente, alega tê-lo confundido com um ladrão. Destarte, o escritor perde o seu protetor e grande admirador.

Ao mesmo tempo em que Fanny e Vega se encontram, Daneri sonha com Borges, ou melhor, sonha que é Borges e sente-se ameaçado. A seguir cita um trecho de “*El Sur*”. Trata-se do fragmento em que o protagonista dorme no trem e percebe-se como se fosse dois

homens: um que avança em busca de seu objetivo e outro que está em um sanatório. Carlos Argentino desperta sobressaltado, porém decide deixar as incertezas borgeanas de lado e escreve mais uma carta para o escritor. Nela refuta suas ideias cabalistas afirmando que a verdade será desvelada com a morte de Borges e transcreve um fragmento do conto borgeano “*El espejo y la máscara*”, incluído em *El libro de arena* (1975), que reproduz a fala do Rei que protagoniza a narrativa, o qual afirma que ele será Enéas e o escriba será o seu Virgílio, perguntando-lhe se está preparado para tornar-se imortal. Por fim, Carlos Argentino incita-o a aproveitar suas últimas horas de vida e confirma o encontro para dentro de dois dias na Praça San Martín. Após a escrita da carta o narrador antecipa o relato comentando que ele não sabia que o seu nome já havia sido desvelado, ou seja, uma nova alusão ao conto borgeano “*La muerte y la brújola*”. Notamos que nessa parte da narrativa vários elementos da poética de Borges são trazidos à tona: o duplo, o sonho, o espelho e a imortalidade através da escrita.

Enquanto isso, Bioy Casares pensa em como poderia ajudar o escritor. Silvina nota sua preocupação e pergunta o que está acontecendo. Ele não quer trair o amigo e só responde que um maníaco obsessivo está escolhendo vítimas próximas a Georgie para culpá-lo. Silvina lamenta sua falta de sorte e sugere que organizem um ato de desagravo na casa de Victoria Ocampo em San Isidro, pois realizá-lo na sede da SADE seria tendencioso, já que Borges presidia a instituição. Bioy Casares concorda e, imediatamente, ela entra em contato com sua irmã, Victoria.

No ato de desagravo estão presentes vários intelectuais argentinos, ligados à revista *Sur*: Victoria Ocampo, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Eduardo Mallea, Ernesto Sabato, Enrique Amorim, Xul Solar, Manuel Peyrou, Manuel Mujica Lainez, Patricio Canto e Carlos Mastronardi, entre outros. Além de descrever o encontro, o narrador menciona a censura à imprensa decretada por Perón, comparando-o a Rosas. Destaca que a revista *Sur* havia resistido à censura devido ao seu perfil cultural e aristocrático apesar de combater ativamente o governo peronista. Assim, o contexto histórico dos anos de 1950 é reconstruído, ao mesmo tempo em que se enaltece o papel exercido pela revista *Sur* na luta a favor da liberdade de imprensa.

Borges é recebido com um breve silêncio, mas o seu humor e a sua ironia rompem o gelo, pois pede para todos se tranquilizarem porque ele não era Perón. A seguir, ele é cumprimentado por seus amigos com os quais passa a conversar sobre diversos temas. O

escritor pensa que aquele encontro era seu oásis, visto que considerava as tertúlias junto à elite intelectual o farol que iluminava o seu caminho. Admite que esse era o seu destino e que sempre procurou estar entre poetas, escritores e pensadores desde o período de sua juventude quando viveu na Europa e participou dos encontros literários presididos por Rafael Cansinos Assens. Essas reflexões nos remetem a vários dados biográficos do autor argentino: o seu antiperonismo, os seus constantes encontros com intelectuais para discutir literatura, sua estadia europeia, sua admiração por Cansinos Assens e o seu proclamado destino literário.

Victoria faz um discurso lembrando as perseguições do governo peronista contra o escritor: sua “promoção” ao cargo de Inspetor de aves e coelhos e a detenção de sua mãe e de sua irmã por cantarem o hino nacional na via pública. Compara Perón com Rosas e afirma que Borges está sendo perseguido da mesma forma que Esteban Echeverría. Acrescenta que Echeverría não se amedrontou e cita um trecho de sua obra *Dogma Socialista* (1846) sobre a liberdade. Cabe frisar que o paralelismo entre a situação de Borges e Echeverría deve-se a comparação entre Juan Domingo Perón e Juan Manuel de Rosas feita pelo autor argentino em diversas oportunidades, demonstrando a circularidade da história. Afinal, ambos presidiram o país e perseguiram os seus opositores, principalmente, os intelectuais, como os mencionados escritores. Nessa perspectiva, Perón pode ser visto como duplo de Rosas e Borges duplo de Echeverría. Além disso, o discurso de Victoria resume os principais motivos do repúdio do escritor ao peronismo e enfatiza o papel combativo de muitos intelectuais argentinos diante de governos autoritários.

Borges toma a palavra e afirma que sabia desde criança que o seu destino era ser escritor, citando a famosa frase do general San Martín “*Serás lo que debas ser, y sino no serás nada.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.185). Pondera que não lhe serviria nada ganhar batalhas como o seu bisavô Suárez ou ser Judas ou Jack, o estripador. Sustenta que sua salvação está nas letras e que se não escrevesse já estaria morto, reforçando o papel da literatura na vida do Borges escritor e ficcionalizando o seu proclamado destino literário.

Daneri observa a reunião de cima de uma árvore e reflete que Borges estava próximo a Victoria por conveniência, uma vez que ela é uma dama aristocrática, de caráter forte e sem senso de humor. Afirma que o poeta sabe que trabalhar com a mais velha das Ocampo faz mal à saúde e recorda uma anedota sobre a escolha do nome da revista *Sur*. Nessa ocasião, o escritor ironizou que alguém da zona norte escolhesse esse título e recebeu uma resposta

agressiva dela. Anteriormente, o narrador havia mencionado que a relação entre Victoria e Borges começou nos anos de 1920 quando se conheceram na casa de Ricardo Güiraldes. Aponta que a partir dali construíram uma amizade que se manteria com sobressaltos ao longo de suas vidas. Também descreve a escritora como uma mulher de personalidade forte e de caráter firme, sendo considerada transgressora para o seu meio social. Desse modo, a narrativa sintetiza a relação de amizade entre Borges e Victoria, marcada por uma intensa colaboração, mas também por conflitos.

Cabe frisar que o romance de Cappellotti ao recriar um encontro literário em Villa Ocampo mistura dois acontecimentos históricos: o “*Desagravio a Borges*”, publicado pela revista *Sur*, em 1942, e o desagravo ao escritor presidido por Leónidas Barletta, realizado em 1946, na sede da SADE. Vimos que a publicação de *Sur* deveu-se ao fato de que em 1941 o livro de Borges *El jardín de senderos que se bifurcan* foi refutado em um concurso organizado pela Comissão Nacional de Cultura. Nesse número da revista colaboraram, entre outros, Bioy Casares, Eduardo Mallea, Ernesto Sabato, Enrique Amorim, Manuel Peyrou, Patricio Canto e Carlos Mastronardi, os quais foram convertidos em personagem na narrativa de Cappellotti e compareceram ao referido evento. Historicamente, a SADE outorgou a Borges o Grande Prêmio de Honra por *Ficciones* em 1945 e, em 1946, organizou um desagravo para o escritor em virtude de sua destituição da biblioteca Miguel Cané e de sua mencionada “promoção”. Menton (1993, p.42) aponta que a distorção consciente da história através da anacronia é um procedimento bastante usual no Novo Romance Histórico Latino-Americano. Notamos que Cappellotti utiliza essa técnica na fusão dos dois fatos mencionados, propiciando uma leitura crítica da histórica e, neste caso, situando os conflitos entre Borges e o peronismo.

*Matar a Borges* também ficcionaliza outro elemento importante da biografia do Borges escritor: sua terapia com o psicanalista Miguel Kohan Miller. De acordo com o narrador, Miller havia influenciado positivamente a vida do escritor, pois conseguiu que ele não só se animasse a dar conferências públicas, mas também inseriu um pouco de confiança e segurança ao tímido e vacilante vate. Assim, pouco a pouco, Borges se libertou e deixou de ser uma criança detida em seu crescimento, segundo o narrador. Além dessas considerações, o romance reconstrói uma das sessões de análise em que o psicanalista lhe recomenda a leitura de *O duplo*, de Dostoiévski. A partir daí, o escritor reflete sobre o termo duplo e menciona o seu medo de espelhos, citando sua famosa sentença sobre os espelhos e a cópula serem



abomináveis porque multiplicam o número de homens, presente em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, incluído em *Ficciones* (1944), entre outros textos. Também expõe sua concepção de ser muitos e ninguém ao mesmo tempo, reproduzindo um fragmento de “*Everything and nothing*”, inserido em *El hacedor* (1960). Na ficção, Miller pergunta a Borges se ele teme não se conhecer e o escritor responde que acha que não é o único, uma vez que o ser humano é muito complexo. A seguir cita um trecho do conto “*Los teólogos*”, publicado em *El Aleph* (1949), sobre a teoria dos histriões, segundo a qual cada homem é dois homens. O psicanalista o aconselha a ser menos metafísico e reflete que tudo nele se transmuta em literatura e que não tem nenhum senso prático. O escritor concorda, mas assinala a possibilidade de existência de mundos paralelos. Nesse momento, Miller informa que a sessão terminou e cobra-lhe. Ironicamente, as reflexões de Borges sobre literatura são interrompidas pela realidade exposta pelo tempo finito da análise.

A reconstrução do encontro do escritor com o seu psicanalista traz à tona vários tópicos da poética borgeana: o duplo, o espelho e a metafísica, além de dialogar com os mencionados contos borgeanos. Historicamente, Borges ficou em tratamento com Miller durante três anos (1946-1949). Logo, a recriação de Cappellotti é anacrônica, dado que a ação narrativa está situada em 1950. Woodall (1999) traz algumas observações interessantes sobre a relação entre eles, reproduzindo uma declaração do psicanalista em que este comenta que encontrou um homem tímido com muitas inibições, as quais precisavam ser eliminadas não só para o bem de sua saúde mental, mas também para o da literatura argentina. O biógrafo assinala que a única evidência de que Miller estivesse certo é a intensa produtividade do autor argentino depois que começou a fazer terapia.

Em seguida, Carlos Argentino lê no jornal a notícia sobre a morte de Vega. Pensa que talvez tenha que matar Bioy Casares, Leonor ou Fanny caso resolvam atrapalhar os seus planos de vingança nas próximas vinte e quatro horas. Paralelamente, Borges resolve se barbear sozinho depois de tomar banho. Antes havia refletido sobre suas ficções e sobre a existência a partir da sentença de Schopenhauer de que a vida é essencialmente dor. Decide enfrentar o espelho e sente a certeza do aqui e do agora que tanto defendia o seu psicanalista. Então, faz sua barba, embora se corte um pouco. Ao vê-lo barbeado, Fanny sente um misto de assombro e de alegria porque, finalmente, o escritor havia conseguido realizar sozinho uma ação prática. Já sua mãe recrimina-o por ter se cortado e insiste para que ele peça ajuda da próxima vez. Borges assente, pois não queria confrontá-la e começa a ler o jornal. Logo

encontra a notícia da morte de Vega. Resolve telefonar para Bioy Casares, mas a chegada de uma carta de Daneri interrompe sua ação. O escritor e Carlos Argentino tomam ciência do assassinato do investigador pelo jornal. Trata-se de mais uma representação da cena da leitura, um importante elemento da poética borgeana, assim como o duplo, explorado nessa parte da narrativa pela repetição da mesma ação em diferentes lugares pelos protagonistas. Além disso, esse trecho dialoga com a biografia de Borges ao abordar suas dificuldades cotidianas com as tarefas do dia a dia, tal como fazer a barba, devido a sua cegueira e problematizar a sua dependência em relação a sua mãe.

Não podemos deixar de mencionar que o tópico do duplo volta a ser explorado no romance através de ações concomitantes dos personagens. Esse motivo é abordado quando o escritor vai ao zoológico e encontra-se com a sua versão infantil, como foi assinalado anteriormente. Além disso, Daneri sonha que é Borges e que será assassinado. Em seu sonho, o escritor não é morto, visto que Carlos Argentino declara não poder matá-lo porque ambos são um só. Assim, ressurgem o tópico do duplo, dessa vez multiplicado em duas ações simultâneas em que os protagonistas encontram o seu duplo em lugares diferentes, mas ao mesmo tempo.

A seguir, Daneri reúne-se com Colombres no rio da Prata. O inspetor questiona o seu desaparecimento, informando que foi difícil contatá-lo. Carlos Argentino olha-o desrespeitosamente e pensa que com ou sem ajuda do governo peronista iria matar Borges. Contesta que o escritor foi seguido por um militar durante um tempo considerável, mas que ele não havia encontrado nada para incriminá-lo e, portanto, a questão teria que ser resolvida à “*compadrito*”. Contudo, Colombres insiste para que o assassinato de Borges pareça um suicídio, alegando que ninguém estranharia sua morte graças ao seu pessimismo e a sua prostração anímica. Daneri refuta essa ideia porque quer que todos conheçam a verdade sobre a existência do Aleph. O inspetor concorda com ele, considerando que “*Matar a Borges significará callar definitivamente a toda esa manga de eruditos.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.215). Essa citação explicita a liderança do autor argentino na resistência ao peronismo, visto que se ele fosse eliminado os demais intelectuais se calariam, de acordo com o personagem. Também abre uma nova possibilidade de interpretação do título da obra que pode ser visto como uma metáfora à censura existente durante o governo peronista. Nessa ótica, matar o escritor equivaleria a censurá-lo.

Finalmente, depois de trocarem cartas e de sonharem um com o outro, Borges e Daneri encontram-se na Praça San Martín. Carlos Argentino afirma que as mortes de Ulrike e Estela foram uma maneira de envolvê-lo em sua armadilha. Cabe frisar que esta estratégia é a mesma que foi adotada pelo criminoso do conto “*La muerte y la brújula*” para vingar-se do detetive deste relato. Confessa que esteve apaixonado por Canto e comenta que ela enganava o escritor. Indaga porque ele não havia avisado a polícia sobre sua ameaça de morte e Borges explica que havia vários agentes do governo perseguindo-o e que acreditava que Carlos Argentino estava ligado aos peronistas. Daneri fica desconcertado, visto que ele está certo, uma vez que no romance o personagem foi contratado por Colombres para matá-lo. Para não sentir-se vulnerável e desistir de seus planos, Carlos Argentino dispara e o escritor vê o universo, tal como ocorre no conto borgeano “*El Aleph*”.

O romance termina de forma aberta, pois Borges “*Vio el Aleph, vio tu cara y mi cara, vio a todos los Borges del orbe y sintió vértigo y lloró..., desconsoladamente lloró..., porque sus ojos no podían comprender lo que veían.*” (CAPPELLOTTI, 2012, p.235). Essa citação, uma paródia do conto borgeano “*El Aleph*”, sugere que o personagem não morreu, dado que ele chora após receber o tiro, embora seus olhos não compreendam o que estão vendo. Também há uma alusão ao autor do romance e ao leitor, pois o escritor vê os seus rostos, bem como o de outros Borges. Essa hipótese é reforçada por meio do uso dos pronomes possessivos “*tu*” e “*mi*” que indicariam, respectivamente, o interlocutor e o emissor. Logo, é possível interpretar esse final como uma referência ao processo de ficcionalização do autor escritor por outros autores que podem ser vistos como seus leitores. Nesse sentido, Borges pode ser considerado o Aleph da literatura contemporânea, pois muitas das características de sua poética podem ser rastreadas em uma grande parte da produção literária das últimas décadas.

Como vimos, *Matar a Borges* dialoga com a poética borgeana de diversas formas, uma vez que nesse relato há alusões a tópicos característicos dos escritos do autor argentino como o labirinto, a leitura, o sonho, a vigília, a morte, o espelho, o duplo, a biblioteca, a metafísica e o tigre, entre outros. Também estão presentes citações de trechos de várias obras de Borges, conforme já expusemos. Além disso, o romance menciona vários autores que estão relacionados ao arquivo literário borgeano, tais como Cervantes, Chesterton, Poe, Dostoievski, Lugones, Schopenhauer, Dante, Shakespeare, Whitman, Stevenson, Oscar Wilde, Macedonio Fernández, Evaristo Carriego, Pedro Palacios e Rafael Cansinos Assens,

entre outros, bem como diversos livros. A ficção aborda, ainda, outro elemento caro à poética borgeana: o romance policial que está presente tanto na estrutura do relato quanto em intertextos.

Constatamos que na narrativa de Cappellotti destaca-se o diálogo intertextual direto com o conto “*El Aleph*”, visto que, além de ser citado constantemente, personagens desse texto foram reficcionalizados. Portanto, a intertextualidade também ocorre com a história da literatura, pois um personagem borgeano, Carlos Argentino Daneri, foi retirado de seu contexto original e questiona a estética de seu criador. Não podemos nos esquecer que Borges também migrou do conto para o romance, multiplicando o seu processo de autoficcionalização e passando a ser personagem de outros autores. Nessa perspectiva, não podemos deixar de mencionar que o romance traz várias questões literárias à tona, tais como o valor de um escritor, tema da mencionada ficção borgeana. No caso de Borges também alude à relação que os novos autores estabeleceram com o autor argentino, uma vez que é possível interpretarmos a ficcionalização de Carlos Argentino e o seu desejo de matar Borges como uma metáfora desse relacionamento.

Vale a pena destacar que o romance ainda dialoga com a história da literatura argentina ao ficcionalizar algumas das críticas que a obra borgeana e o seu criador receberam em seu país. Por um lado, Borges foi bastante elogiado por Vega que o considerava o arquétipo da literatura, o maior poeta e contista argentino, um gênio literário e um imperador de ficções, além de exaltar o seu estilo e a forma de suas poesias e de seus contos. Por outro lado, o inspetor Colombres ao ouvir o seu sobrenome pensa que se trata do comediante Tato Borges, demonstrando desconhecê-lo; o taxista classifica-o de reacionário, afirma que seus contos lhe pareceram tediosos, critica o seu desprezo pelo futebol e explica o seu anti-peronismo devido a sua diferença de classe; já Daneri quer vingar-se do escritor por ter distorcido a realidade. Também não podemos nos esquecer do ato de desagravo ficcionalizado na narrativa cuja função foi apoiar Borges. Historicamente, o autor argentino foi respaldado por intelectuais ligados à revista *Sur*, como Victoria Ocampo e Adolfo Bioy Casares. Aliás, muitos escritores de sua geração foram seus leitores, o que levou alguns críticos a classificarem a literatura de Borges como destinada apenas a escritores. Além disso, o desagravo que a revista publicou em 1942 contribuiu para a difusão dos escritos borgeanos, delimitando um lugar de referência para a sua obra, segundo vários críticos. Nesse sentido, *Matar a Borges* estabelece um instigante diálogo com a historiografia literária, dado que tanto

os elogios quanto os questionamentos ao escritor e à sua poética presentes na ficção refletem as diversas leituras sobre a literatura borgeana realizadas ao longo das últimas décadas em seu país.

Pensamos que a conversão do autor argentino em personagem da narrativa de Cappellotti problematiza os limites entre a realidade e a ficção, um tópico corrente da poética borgeana. Nessa obra, Borges é representado em uma fase decisiva de sua vida, uma vez que havia sido “promovido” do seu posto da Biblioteca Miguel Cané para o de Inspetor de aves e coelhos, além de ser perseguido pelo governo peronista. Historicamente, ele renunciou ao referido cargo e, como precisava encontrar um novo trabalho, passou a lecionar e a ministrar conferências. Para vencer sua timidez buscou a ajuda de um psicanalista, fato reconstruído no romance. Essas mudanças foram decisivas para a fase de consagração de sua carreira, consolidada, em 1961, com a obtenção do prêmio Formentor. O processo de transformação interior de Borges também é recriado no romance, bem como a sua tentativa de deixar de ser dependente de sua mãe.

Em suma, *Matar a Borges* é um texto híbrido, onde os discursos ficcional e histórico se mesclam na articulação da narrativa que, afinal de contas, é ficcional. Percebemos que o romancista construiu o seu relato a partir de referências espaciais empíricas, a maioria relacionada à moradia ou a lugares frequentados pelo escritor, e que o tempo é demarcado claramente, pois a ação narrativa concentra-se em 1950. Além disso, há vários personagens baseados em referentes empíricos e o contexto histórico é recriado, bem como vários episódios da vida de Borges. O romance, claramente metaficcional, problematiza as relações entre realidade e representação da realidade ao reficcionalizar Carlos Argentino Daneri, personagem do conto borgeano “El Aleph”, vendo-se, nesse processo, uma série de distorções do referencial histórico. Consideramos que ao mesclar a história e a ficção, além de dialogar com a historiografia literária, a narrativa de Cappellotti pode ser lida como um novo romance histórico que ficcionaliza escritores.

A seguir, analisaremos como o autor argentino foi recriado por romancistas brasileiros para, posteriormente, comparar estes romances com os que examinamos neste capítulo, aprofundando a discussão sobre os tópicos convergentes dessas obras e verificando as diferenças entre as (re) leituras realizadas pelos escritores/leitores latino-americanos de Borges.

## CAPÍTULO II

Neste momento estou voltando a iniciar o descobrimento infinito, que é o descobrimento do Brasil.

Jorge Luis Borges

*Borges no Brasil* (2000)

## 2 BORGES (RE) DESCOBERTO PELA LITERATURA BRASILEIRA

### 2.1 Borges e o Brasil

Jorge Luis Borges conheceu o Brasil em 1914, quando seu navio atracou no Rio de Janeiro durante a sua primeira viagem para a Europa, com os seus pais e a sua irmã, segundo relata em algumas entrevistas. Nessa passagem meteórica não foi somente a deslumbrante paisagem da capital carioca que mereceu a sua atenção, mas também os versos de “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, que ouviu na ocasião. Após escutá-los, arquivou-os em sua memória e, posteriormente, reproduziu-os em diversas oportunidades, indicando ter sido tocado pelo texto poético. Embora não explique porque esses versos impressionaram-no, podemos supor que houve uma identificação entre a sua condição de viajante que partia para descobrir o continente europeu e a do eu poético de habitante de uma terra estrangeira retratado no poema de Dias.

Anos depois, novamente em terras brasileiras, o escritor viverá uma de suas mais marcantes experiências, ou seja, testemunhará um assassinato na fronteira entre o Uruguai e o Rio Grande do Sul. Em “O último europeu”, Alessandro Porro (2001, p.506) recolhe sua descrição do referido acontecimento: “Uma vez, nos anos 40, eu passei dez dias no Brasil, em Sant’Ana do Livramento. E lá vi um homem matar outro. Assim: o reluzir de uma faca diante de meus olhos, e um corpo cair sem gritos. Era a morte, em toda a sua essência, como um documento.” Alega não ter se impressionado muito na hora do crime e confessa que sempre se recorda da região e do fato que, inclusive, transformou em ficção. Trata-se do conto “*El muerto*”, publicado em *El Aleph* (1949).

Em 1970, Borges volta ao Brasil para receber o Prêmio Literário Interamericano que leva o nome de Ciccillo Matarazzo, em São Paulo, durante a Bienal do Livro. Reconhece o valor dessa premiação afirmando que ela possibilita que sua obra seja revelada para um público maior e considera-a uma epifania, já que “[...] ao passo que todos os prêmios que recebi antes foram etapas de uma escalada eriçada de dificuldades, recuos, correções, o prêmio da Bienal me veio como um mensageiro novo: do país de Carlos Drummond de Andrade e de Euclides da Cunha.” (RIBEIRO, 2001, p.498). Através dessa declaração ele

demonstra conhecer dois importantes autores brasileiros. Também valoriza o galardão, acrescentando que “É como um passaporte que me deram os grandes escritores deste país brotado da mesma linguagem que os meus ancestrais.” (RIBEIRO, 2001, p.498). Desse modo, sugere uma aproximação com os escritores nacionais por meio da língua portuguesa, utilizada por seus antepassados.

É importante assinalar que foi nesse mesmo ano que veio a público a primeira edição brasileira de *Ficciones*, publicada pela editora Globo, a qual iniciava o processo de tradução da obra borgeana no Brasil. Em síntese, sua vinda a São Paulo, em virtude do reconhecimento de seus méritos literários através do prêmio Ciccillo Matarazzo, não só impulsionou a tradução dos seus escritos, mas também gerou textos críticos, bem como entrevistas e reportagens, contribuindo para a visibilidade do autor argentino em terras brasileiras.

Borges faz a sua última viagem ao Brasil em 1984. Nessa oportunidade, entre outras atividades, ministra uma conferência no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e recebe um exemplar da primeira edição de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, presenteado pelo bibliófilo José Mindlin. Em sua explanação, aborda alguns de seus temas característicos e também descreve a descoberta da narrativa de Euclides da Cunha em um sebo de Buenos Aires. Informa que a leu sem dicionário e que “Agora tenho lembranças pessoais de *Os sertões*, caatingas que nunca vi. Mas as imagens dos livros se transformam, com o tempo, em imagens pessoais.” (CECHELERO; HOSIASSON, 2001, p.277). É possível supor que essas recordações, construídas a partir da sua leitura da obra do escritor brasileiro, não se restrinjam apenas as caatingas, mas que também abarquem a sua visão sobre o nosso país. Afinal, como assinala Raúl Antelo em “Borges/Brasil” (2000, p.419), o livro de Euclides da Cunha pode ser visto como uma metáfora do processo constitutivo do Brasil. Ele observa que a narrativa chega ao escritor “[...] como transposição de um conflito que ele conhece porque é o momento fundador do sistema literário argentino: Sarmiento, Facundo. Mas Borges não “entendeu” Euclides e se sentiu mais à vontade numa tradução (!): *Brazilian Mystic* de Cunninghame Graham [...]” (ANTELO, 2001, p.419). Eis um indício de que devemos desconfiar das declarações do autor argentino.

Não podemos deixar de mencionar que no ano da última viagem de Borges ao nosso país foi lançado um volume monográfico do *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade* com estudos sobre sua obra, publicado pela Secretaria Municipal da Cultura de São



Paulo e organizado por Jorge Schwartz e Elza Miné. Em sua despedida, o escritor declarou, ainda, que estava reiniciando o seu descobrimento do Brasil e prometeu escrever um poema sobre o nosso país, mas, infelizmente, não cumpriu sua promessa.

Como vimos, os depoimentos de Borges demonstram que ele teve contato com alguns textos literários brasileiros, como a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias e *Os sertões* de Euclides da Cunha. Em “J. L. Borges, o último criador de mitos”, Bella Josef (2001, p.378) revela que ele conhecia poucos autores de nosso país, mas declarou guardar “[...] um grande entusiasmo da leitura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Bandeira é um belo nome, e usei-o no personagem de um conto (“El otro muerto”) que se passa em Santana do Livramento.”. Dessa forma, reafirma o seu interesse pela narrativa de Euclides da Cunha, além de explicitar que sua vivência em terras brasileiras não foi esquecida, tendo sido até ficcionalizada, conforme já apontamos. Também podemos deduzir que o nome de Bandeira dado ao protagonista de seu conto “*El muerto*” é uma homenagem ao escritor Manuel Bandeira, o qual, por sua vez, publicou o poema “*Patio*” do autor argentino em seu livro *Poemas traduzidos* (1946).

A partir dessas considerações, é possível inferir que o contato de Borges com a literatura brasileira é bastante restrito, pois se limita ao romance de Euclides da Cunha e a alguns poetas. Nesse sentido, a sua intenção de iniciar o descobrimento do Brasil, exposta na epígrafe que inicia este capítulo, não foi frutífera no que se refere à literatura brasileira. Paradoxalmente, ele despertou o interesse de muitos escritores e intelectuais brasileiros, como veremos a seguir.

Já em 1928, quando Borges tinha publicado apenas dois livros de poemas e três de ensaios, Mário de Andrade asseverou: “Este poeta e ensaísta me parece a personalidade mais saliente da moderna geração da Argentina.” (1984, p.44). Essa sagaz observação converte o escritor brasileiro em um dos precursores dos estudos borgeanos, uma vez que ele conseguiu perceber a singularidade de autor argentino no início de sua carreira. No Brasil, além de Mário de Andrade, várias gerações de críticos e escritores exploraram o universo borgeano, tais como Otto Maria Carpeaux, Murilo Mendes, Clarice Lispector, Augusto Meyer, Aníbal Machado, Silviano Santiago, Bella Josef, Davi Arrigucci Jr., Ana Cecília Olmos e Jorge Schwartz, entre muitos outros.

Dentre eles, Jorge Schwartz ocupa um lugar de destaque na divulgação da literatura borgeana em nosso país. Além de coorganizador do mencionado volume monográfico do *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade* (1984), ele foi assistente editorial e coordenador da tradução das *Obras completas* de Borges, publicadas pela editora Globo entre 1998 e 1999, cujo primeiro volume recebeu o prêmio Jabuti na categoria de Tradução, em 1998. Também organizou o evento *Borges100*, juntamente com Ana Cecília Olmos e Teresa Cristófani Barreto, e o livro *Borges no Brasil* (2001), uma reunião de artigos e entrevistas de autores brasileiros sobre o escritor argentino, além de uma detalhada bibliografia da literatura borgeana e de estudos sobre Borges e sua obra em nosso país.

Interessa-nos assinalar que entre os diversos trabalhos teóricos produzidos no Brasil sobre o autor argentino e sua literatura sobressai-se o artigo de Davi Arrigucci Jr., “Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano”, publicado em *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência* (1987). Em seu texto, o crítico postula que o escritor também deve ser examinado dentro do contexto argentino, pois sua obra e sua personalidade literária possuem vínculos com a realidade. Desse modo, ele rompe com a visão dominante nos estudos borgeanos da época, a qual analisava a literatura de Borges de maneira descontextualizada. Arrigucci Jr. observa, ainda, que a presença da cor local na obra borgeana foi apagada até pelo próprio escritor. Sustenta que no lugar do Borges de carne e osso instaurou-se uma impressão de universalidade desvincilhada do real. Entre os fatores que contribuíram para a criação dessa imagem universal do escritor, o estudioso elenca o seu renome mundial, a ênfase da crítica em seu cosmopolitismo e em sua influência nas literaturas estrangeiras, aspectos de sua personalidade literária e características internas de sua obra, bem como

[...] a própria imagem atual, tão espiritualizada, do velho escritor cego, tateante e perplexo em meio a dúvidas metafísicas. Alguns motivos recorrentes da obra – o tempo, o infinito, a eternidade – ajudam a compor agora a aura do velho narrador, viajante e sábio que, em auditórios do mundo inteiro, conta suas histórias, feito um conselheiro de outras eras, um oráculo, armado de ceticismo e ironia, sempre pronto para respostas lapidares, tantas vezes sibilinas, a toda sorte de questões. Tendo retornado à oralidade primeira da literatura, ele fala aos jovens de hoje com a mesma lucidez cortante e incansável, mas envolto na magia de um vidente primitivo – o olhar inútil, cravado no vazio, inquirindo um horizonte sem fim. Borges se esfuma diante de nossos olhos, enquanto cresce, universalmente, a repercussão de seu nome. (ARRIGUCCI JR., 1987, p.194).

Em oposição a essa visão abstrata de Borges, o autor propõe lermos o escritor dentro de seu contexto, considerando sua excepcionalidade em um meio literário ainda incipiente e

comparando sua situação com a de Machado de Assis. Arrigucci Jr. (1987, p.202) pondera que essa leitura não deve se restringir a “[...] elencar temas nacionais ou de pinçar expressões *criollas* em suas páginas, mas de buscar compreender o processo de integração dialética pelo qual ele resgatou, reordenou, fundiu e transfigurou dados e estilemas locais em padrões universais de cultura.” Assim, o ensaísta incita novos olhares para a literatura borgeana, abrindo um caminho que, posteriormente, foi trilhado por outros autores.

Atualmente, praticamente toda a obra de Jorge Luis Borges está traduzida ao português, exceto alguns volumes que foram elaborados em coautoria e textos dispersos publicados em jornais ou revistas. Aliás, desde 2007 alguns livros do escritor foram novamente traduzidos para integrar a coleção “Biblioteca Borges”, produzida pela Companhia das Letras. No âmbito acadêmico, o autor argentino motivou teses e dissertações em várias universidades brasileiras, além de inúmeros ensaios. Cabe ressaltar que paralelamente aos estudos críticos sobre sua literatura, o escritor também tem sido convertido em personagem de diversos autores brasileiros em diferentes gêneros. Em suma, continuam a surgir novos discursos sobre Borges e sua obra, agora também na esfera ficcional, indicando que o processo de seu descobrimento pode ser infinito em nosso país.

Em relação à literaturização do escritor, vimos que ele foi transformado em personagem de autores brasileiros em romances, contos, crônicas e obras teatrais. São criações recentes que têm em comum o fato de ficcionalizarem Borges, embora pertençam a distintos gêneros. Isso demonstra que a atual tendência da literatura contemporânea em literaturizar Jorge Luis Borges, exposta anteriormente por Brescia (2008), está presente de forma abrangente no Brasil. No entanto, é preciso esclarecer que devido ao tamanho do país e da grande quantidade de editoras regionais e locais possam existir outros textos literários que ficcionalizaram o autor argentino. Ressaltamos que nossa intenção não é elaborar um extenso catálogo desses escritos, mas sim refletir sobre a literaturização de Borges em obras romanescas nas quais ele tenha um papel destacado. Por isso, o *corpus* dessa parte do nosso trabalho se constitui dos romances *Borges e os orangotangos eternos* (2000), de Luis Fernando Veríssimo; *O romance de Borges* (2000), de Hamilton Alves e *Memorial de Buenos Aires* (2006), de Antonio Fernando Borges. À continuação, examinaremos as referidas narrativas, verificando como os autores brasileiros (re) leram e (re) criaram Borges em suas ficções, analisando como dialogaram com a sua poética e com a história da literatura.

## 2.2 *Borges e os orangotangos eternos* (2000)

Luis Fernando Veríssimo é conhecido, geralmente, como um prolífico autor de crônicas e contos humorísticos. Entretanto, há outras facetas do escritor gaúcho, filho do renomado escritor Érico Veríssimo, que são pouco difundidas, uma vez que ele também é músico, cartunista, tradutor, roteirista de televisão, dramaturgo e romancista. Por ter vários títulos publicados e devido ao grande sucesso de venda de seus livros, podemos considerá-lo um dos mais populares autores brasileiros contemporâneos. Além disso, recebeu diversos prêmios e sua obra foi traduzida para treze idiomas.

*Borges e os orangotangos eternos* (2000) é o terceiro romance de Veríssimo, elaborado para a série “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras. O autor gaúcho aceitou o desafio do editor Luiz Schwarcz e produziu uma ficção para integrar uma coleção composta por sete obras em que reconhecidos escritores seguiram duas regras básicas: a existência de um crime no enredo e o nome de um consagrado escritor, já falecido, no título. Veríssimo foi bem sucedido em sua empreitada. Comercialmente, seu romance foi o mais vendido da mencionada coleção, sendo reeditado em 2009. No tocante ao seu reconhecimento público, além do êxito de vendas, a narrativa recebeu o prêmio Jabuti 2001 de Melhor Livro de Ficção Eleito pelo Júri Popular e foi traduzida ao espanhol em 2005. Já no âmbito acadêmico, a obra do romancista provocou vários textos críticos, gerando artigos, dissertações e teses.

Entre os fatores que podem ter contribuído para o sucesso de *Borges e os orangotangos eternos*, talvez esteja o renome do seu autor, Luis Fernando Veríssimo; a escolha de um complexo e canônico escritor como personagem e a forma como o relato foi construído. Quanto ao primeiro ponto, pensamos que a estratégia de Schwarcz de encomendar ficções sobre autores consagrados a escritores destacados problematiza a construção do cânone literário. Nessa ótica, quando Veríssimo aceita a proposta do editor e ficcionaliza Jorge Luis Borges ele está legitimando este autor, ao mesmo tempo em que se insere no processo de canonização literária, dado que a encomenda foi feita a importantes escritores contemporâneos. Dessa maneira, se estabelece uma dupla legitimação.

Sobre a opção do autor gaúcho de ficcionalizar o famoso escritor, acreditamos que há várias explicações possíveis. Uma hipótese é o fato de Veríssimo ter decidido converter Borges em objeto literário para uma homenagem, embora tardia, visto que no ano anterior ao lançamento de sua narrativa comemorou-se o seu centenário de nascimento. Outra possibilidade para essa escolha é a imensa complexidade da figura histórica de Jorge Luis Borges. Sabemos que suas contradições são excelentes materiais para a ficção, as quais foram exploradas em diversas produções literárias, e, entre elas, algumas crônicas do próprio romancista, como já assinalamos.

Estruturalmente, *Borges e os orangotangos eternos* está dividido em sete capítulos. O primeiro intitula-se “O crime” e gira em torno da morte do conferencista alemão Joachim Rotkopf e os possíveis suspeitos que participam de um congresso sobre Edgar Allan Poe, em Buenos Aires. As cinco divisões seguintes destinam-se à investigação do assassinato e os seus títulos, “X”, “O”, “W”, “M” e “<>”, estão relacionados à posição em que o corpo do congressista teria sido encontrado. “La cola” é o último capítulo e reconstrói o relato sob a perspectiva de Jorge Luis Borges que, inclusive, desvenda o mistério.

O enredo da obra nos permite incluir *Borges e os orangotangos eternos* na categoria de romance policial de enigma, pois apresenta tanto a história do crime quanto a sua investigação. Há, ainda, um detetive característico desse tipo de relato, Borges, que soluciona o assassinato sem sair de sua biblioteca. Ao agir dessa maneira, o personagem comporta-se como uma máquina de raciocinar, tal como os detetives Auguste Dupin e Sherlock Holmes criados, respectivamente, por Edgar Allan Poe e Conan Doyle, bem como Isidro Parodi, inventado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Desse modo, pode-se dizer que a opção de Veríssimo em elaborar sua ficção como uma narrativa policial clássica contribui para explicar o sucesso do seu livro, dado que é um gênero popular. Porém, acreditamos que a narrativa do autor gaúcho instiga outras possibilidades de leitura devido ao diálogo que estabelece com a poética borgeana e a biografia do escritor argentino, bem como com outros intertextos, conforme demonstraremos a seguir.

O relato é construído retrospectivamente em primeira pessoa, primeiro por Vogelstein, um professor de inglês, escritor e tradutor literário, morador de Porto Alegre, e depois por Borges, transformado em detetive. Vale a pena observar que foi o escritor que solicitou a narrativa a Vogelstein a fim de que esse, ao escrevê-la, recordasse o que vivenciou. Além de

narradores, esses dois personagens são os protagonistas da trama, ao lado do chefe de polícia de Buenos Aires, Cuervo. O elemento de ligação entre os três é o seu interesse pela literatura, particularmente, a de Poe, visto que todos participam de um congresso organizado pela *Israfel Society* na capital argentina em homenagem ao autor norte-americano. É justamente no coquetel de abertura do evento, realizado no hotel Plaza, que o professor é apresentado a Borges e a Cuervo. No entanto, o personagem já os conhecia por meio de leituras e correspondências.

Vogelstein relata que, vinte e cinco anos antes do referido congresso, desentendeu-se com o escritor por ter modificado o final de um de seus contos em uma tradução publicada na revista *Mistério Magazine*, da editora Globo, que reproduzia os textos em inglês de *Ellery Queen's Mystery Magazine*. O professor justifica sua intervenção argumentando que achou o conto ruim, sem emoção e confuso, porque “No fim não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Apliquei alguns toques tétricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor.” (VERÍSSIMO, 2000, p.18). Notamos que o fragmento recupera algumas críticas feitas à literatura borgeana, tais como ser muito racional, confusa e ambígua. O trecho também aborda um elemento importante da obra de Borges: o leitor, bem como contrapõe as poéticas do autor argentino e de Poe. Além disso, podemos ver a citação como uma referência à própria construção do romance, uma vez que o relato de Vogelstein é desconstruído pelo Borges personagem.

Não podemos deixar de mencionar que o professor minimiza sua intervenção no texto do escritor com a seguinte alegação: “Quem notaria as mudanças, numa tradução para o inglês de uma história escrita em espanhol por um argentino desconhecido que deveria me agradecer pelo sangue e o engenho acrescentados ao seu texto?” (VERÍSSIMO, 2000, p.18). Eis um explícito diálogo com a história da literatura, pois o incidente está situado no início da carreira de Borges, justo quando sua produção literária era quase desconhecida fora de seu país e escassamente divulgada mesmo na Argentina. Contudo, ao ver a tradução, o escritor envia uma carta questionando o trabalho de Vogelstein, alegando que ele acrescentou um rabo, “*una cola*”, ao seu texto, recomendável apenas a um orangotango. Esse conflito entre os personagens problematiza o trabalho tradutório que pode ser visto como um ato de reprodução ou de recriação. Cabe registrar que a postura do Borges personagem contradiz a concepção de tradução defendida pelo Borges escritor, visto que ele considerava-a uma atividade de

“infidelidade criadora”, ou melhor, uma re-escritura que “[...] supõe um desvio inevitável com relação ao texto original.” (OLMOS, 2008, p.90). Nessa ótica, ao alterar o final do conto, o professor poderia estar só aplicando a teoria borgeana em sua tradução e não cometendo um delito.

Nesse sentido, os conceitos de autoria e de propriedade intelectual também são desconstruídos, pois Vogelstein, ao transformar o relato, apropriou-se de um texto alheio, modificando-o como se fosse seu, um recurso muito utilizado por Borges. No romance, o escritor afirma que a intervenção do protagonista “[...] transformava o autor no pior vilão que uma história policial pode ter: um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor.” (VERÍSSIMO, 2000, p.19). Esse excerto instaura a dúvida sobre o caráter do narrador do romance que mostrou não ser confiável e, portanto, poderia estar enganando o leitor. Também é possível entendermos esse fragmento como uma alusão a um dos pontos centrais da poética borgeana, já que o autor argentino transformava seus textos em “[...] armadilhas para o leitor, que nunca sabe com certeza se o que está lendo é imaginado ou verdadeiro.” (OLMOS, 2008, p.78). Logo, os relatos borgeanos não são confiáveis, bem como a ficção do autor gaúcho. A citação demarca, ainda, o gênero ao qual Veríssimo pretende inserir sua narrativa: o policial.

Vogelstein precisa responder às acusações de Borges e para isso informa-se sobre ele, é seduzido por sua obra e passa a idolatrá-lo. Suas leituras incitam-o a reconhecer o seu erro e tentar desculpar-se por meio de cartas e até de uma infrutífera visita a Buenos Aires. Cabe observar que não era sua primeira incursão à capital argentina, dado que quando era criança havia ido para lá com sua tia Raquel visitar seus parentes. Em sua segunda viagem não encontra o escritor, pois sua busca “Foi como rodar em volta de um labirinto sem encontrar a entrada.” (VERÍSSIMO, 2000, p.20). Eis que surge na narrativa um tópico frequente da escrita de Borges: o labirinto. Entretanto, ironicamente, a dificuldade do personagem não era sair, como ocorre com a maior parte desses espaços irregulares, mas entrar no labirinto borgeano.

Durante a viagem, o protagonista, encontra-se no hotel Claridge com dois duplos do escritor: Juan Carlos Borges, um medíocre autor de poemas botânicos, e Borges Luis Jorge, um astrônomo que enxergava demais e que odiava literatura. Então, através desses personagens com características opostas ao escritor, como se fossem seus reflexos invertidos,

vem à tona mais um assunto característico da obra borgeana: o duplo. É importante ressaltar que eles não são mencionados apenas por Vogelstein, mas também por Borges que, no decorrer do relato, ironiza a existência de seus duplos, principalmente, por suas assimetrias.

Por causa desses desencontros e sem conseguir penetrar no labirinto borgeano, o protagonista resolve voltar para Porto Alegre. Passa algum tempo sem escrever para o escritor, mas acaba enviando-lhe um estudo comparativo em inglês entre suas histórias policiais e as de Poe. Também submete seus contos à sua apreciação, mas ele “[...] nunca comentou as três histórias “borgianas”, misturas de plágio e homenagem, que lhe enviei, depois de também tentar, inutilmente, publicá-las.” (VERÍSSIMO, 2000, p.22). Esse fragmento explicita a admiração de Vogelstein por Borges que até admite tê-lo plagiado em seus textos. Ao definir suas histórias como “borgianas”, o narrador busca, novamente, aproximar-se do escritor, dessa vez, por meio da escrita. Cabe frisar que ele também considera a situação que estão vivenciando uma “[...] história decididamente borgiana.” (VERÍSSIMO, 2000, p.22). Acreditamos que o uso do termo “borgiana(s)” para caracterizar tanto os contos do personagem quanto o relato que ele protagoniza é uma maneira de evidenciar para o leitor o diálogo do romance do autor gaúcho com a poética do autor argentino.

Vogelstein esclarece que conhecia Cuervo graças a sua colaboração com a revista *O Escaravelho Dourado*, organizada pela *Israfel Society* e dedicada ao estudo das obras de Poe, indicando que é seu leitor. O inspetor de polícia não é só um criminalista, mas também é um estudioso do autor norte-americano que até aplicava os seus contos no estudo da criminalística. Nessa ótica, a literatura embasaria a ciência. É inevitável associarmos o seu sobrenome ao título de um dos poemas mais famosos de Edgar Allan Poe: “O Corvo”. Notamos que este intertexto é enfatizado por Borges quando afirma “Eu sempre digo ao doutor Cuervo que as suas análises da obra de Poe são desleais com o autor e com os outros analistas, pois ele tem a perspectiva de um personagem. Fala de dentro da obra. É um observador privilegiado!” (VERÍSSIMO, 2000, p.29). Essa declaração explicita a relação intertextual com a obra de Poe, indicada desde o tema do congresso, ao mesmo tempo em que problematiza a noção de personagem. Também não podemos deixar de mencionar que o título escolhido pelo romancista nos remete ao conto do escritor norte-americano “Assassinato na rua Morgue”, no qual duas mulheres foram mortas por um orangotango em um quarto fechado.



O diálogo com a poética de Poe aparece, ainda, na epígrafe que abre a narrativa, retirada do conto borgeano “*Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto*”, incluído em *El Aleph* (1949). Nela, se reproduz um trecho de uma conversa entre Unwin e Duranven, personagens do mencionado relato, em que eles especulam sobre a morte de Abenjacán el Bojari. Nesse trecho, Unwin pede que Duranven não multiplique os mistérios porque esses devem ser simples e menciona a carta roubada de Poe e o quarto fechado de Zangwill. Este, por sua vez, defende que os mistérios também podem ser complexos, tal como o universo. Pensamos que essa inscrição evidencia o diálogo intertextual entre as obras de Borges e de Poe, bem como com o gênero policial, no romance de Veríssimo. Também sintetiza o seu enredo, uma vez que o eixo da obra gira ao redor de um enigma, de Borges, de Poe e de um quarto fechado. É importante assinalar que a referida epígrafe reaparece duas vezes no meio do romance e que vários contos do autor norte-americano, tais como “O escaravelho dourado”, “A carta roubada”, “Assassinato na rua Morgue”, “X’ing a Paragrab” e “William Wilson”, são citados na narrativa. Muitas vezes, esses contos são utilizados para criar ou reforçar as versões dos protagonistas sobre a morte do congressista, isto é, vemos que a literatura alimenta a literatura.

Entendemos que um dos motivos para a presença dos vários intertextos da obra de Poe em um relato centrado em Borges deve-se ao fato de o autor argentino ter rompido com a concepção de romance policial proposta pelo escritor norte-americano através da desconstrução da infalibilidade do detetive. Cabe frisar que ele também analisou a obra de Poe e até escreveu-lhe um poema. Além disso, como nos lembra o narrador, o escritor “[...] publicou sua primeira história policial, “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, exatamente cem anos depois de Poe ter publicado a sua primeira história [...]”. (VERÍSSIMO, 2000, p.95). Desse modo, o fragmento dialoga com a história da literatura, demonstrando que os dois autores estão em contato por uma opção de Borges, visto que não foi casual o fato de ele lançar seu primeiro relato policial justamente cem anos após a publicação da primeira incursão de Poe no gênero policialesco, ao mesmo tempo, homenageando-o e subvertendo sua poética.

Constatamos que em *Borges e os orangotangos eternos*, os protagonistas estão reunidos em torno da obra de Poe. Primeiro participam de um congresso em sua homenagem e depois envolvem-se no assassinato de um congressista alemão, Joachin Rotkopf, morto em um quarto de hotel trancado por dentro e sem sinais de arrombamento, tal como acontece no

famoso conto do escritor norte-americano “Assassinato na rua Morgue”. O crime será o motivo do reencontro de Vogelstein com Borges e Cuervo, pois o protagonista é considerado uma testemunha chave, dado que participou da descoberta do corpo e detém o monopólio das informações. Como o escritor ajuda a polícia argentina a resolver enigmas, os três passam a encontrar-se em sua biblioteca para analisar o intrigante caso. Afinal, tratava-se de “Um congresso sobre Edgar Allan Poe interrompido por um assassinato num quarto fechado como no conto do próprio Poe! Era lamentável, mas era fantástico.” (VERÍSSIMO, 2000, p.43). Eis mais um exemplo de diálogo com a obra do autor norte-americano através da referência indireta a um de seus relatos mais conhecidos.

Finalmente, Vogelstein consegue entrar na “[...] biblioteca de Jorge Luis Borges. Eu chegara ao centro do labirinto e o monstro me oferecera chá, mate ou xerez. Eu estava no meio de seus livros, sob as gravuras de Piranesi, bebendo seu chá certamente inglês, e você me ouvia, e desta vez não era sonho.” (VERÍSSIMO, 2000, p.43). Assim, o protagonista concretiza o seu sonho e penetra na intimidade de Borges que é comparado a um monstro que guardava os seus tesouros, os seus livros, em um labirinto, ou seja, sua biblioteca. Então, mais um tópico da poética borgeana surge na narrativa: a biblioteca, comparada a um labirinto.

Vogelstein é tratado como um igual por seu ídolo, visto que os dois encaram a investigação apenas como um pretexto para se encontrarem e discutirem literatura. Dessa maneira, percebemos que eles não estão realmente interessados em desvendar a misteriosa morte do congressista, uma vez que o protagonista modifica diversas vezes a sua descrição dos fatos e Borges acompanha-o nesse processo de construir versões do que poderia ter ocorrido. Ao agirem dessa maneira, abandonam a solução do enigma e o exercício ficcional passa a ser o centro do relato. Logo, imaginar as possibilidades dos acontecimentos torna-se mais importante para os protagonistas do que descobrir o assassino e esta atitude pode ser interpretada como uma metáfora para o processo de criação literária, o qual é problematizado na ficção de Veríssimo. A partir dessas considerações, notamos que o tema principal de *Borges e os orangotangos eternos* é a literatura, já que Veríssimo ficcionaliza um célebre autor e coloca em cena um intelectual brasileiro que participa de um congresso sobre outro renomado escritor. Portanto, é evidente que nesse romance a literatura se debruça sobre si mesma.

A ação narrativa está situada no ano de 1985, isto é, um ano antes da morte do Jorge Luis Borges empírico. Essa referência temporal é evidenciada quando o Borges personagem é apresentado a Vogelstein e comenta que veio ao Brasil no ano anterior. De fato, o autor argentino esteve em São Paulo em 1984, como foi exposto anteriormente. Constatamos que para construir os espaços do seu romance, Veríssimo utiliza referentes reais, pois sabemos que o escritor morou na rua Maipú e que os hotéis Claridge e Plaza mencionados no texto existem e estão localizados em Buenos Aires, tal como algumas ruas que foram citadas na ficção. Ao misturar tais referências empíricas com elementos fantásticos, o romance, no limite entre o real e a fantasia, além de discutir o próprio conceito de realidade, pretende problematizar os limites entre realidade e ficção, tal como fizera Borges em suas obras.

Nesse sentido, é importante sublinhar que o romance do escritor gaúcho possui personagens baseadas em referentes empíricas que fizeram parte da vida do autor argentino. Inicialmente há uma menção a alguém que responde as cartas de Vogelstein, provavelmente “[...] uma secretária, ou sua mulher, ou sua mãe [...]”. (VERÍSSIMO, 2000, p.20). Sabemos que Borges começou a perder a visão no final da década de 1930 e que, por isso, passou a ser auxiliado por sua mãe, Leonor Acevedo, ou amigas que atuavam como secretárias. Quando Vogelstein e Cuervo visitam o escritor em seu apartamento, são recebidos por “[...] uma mulher de preto com cara de índia [...]”. (VERÍSSIMO, 2000, p.62). Pensamos que a “índia” representa Epifanía Uveda de Obliedo, conhecida como Fanny, a empregada que trabalhou durante trinta e cinco anos para a família Borges. Em uma das visitas, ela transmite uma mensagem da “*señora*” que acreditamos ser uma alusão a María Kodama, a segunda esposa do escritor. Historicamente, as duas acompanharam o escritor nos seus últimos anos de vida e, portanto, é plausível que sejam ficcionalizadas na narrativa do autor gaúcho que situa a ação do seu romance nesse período. É interessante observar que esses personagens baseados em referentes históricos, bem como os personagens estritamente ficcionais, não são nomeados ou caracterizados detidamente, assim como ocorre nos relatos borgeanos. Logo, Veríssimo utiliza em sua ficção mais um procedimento característico da poética borgeana.

*Borges e os orangotangos eternos* reconstrói duas fases distintas da carreira do autor argentino. A primeira refere-se ao período inicial quando Vogelstein traduziu “[...] um conto de um tal Jorge Luis Borges, de quem eu - um anglófilo e americanófilo já então obcecado por Poe – nunca ouvira falar.” (VERÍSSIMO, 2000, p.18). Essa citação alude aos primeiros anos das atividades literárias do escritor quando ele ainda não era famoso, visto que o seu

reconhecimento internacional começou de fato somente depois que ele recebeu o prêmio Formentor em 1961, conforme já mencionamos. Como o protagonista declara que o congresso em Buenos Aires sobre Poe ocorreu vinte e cinco anos depois do referido incidente com Borges, podemos situá-lo em 1960, isto é, antes da etapa de sua consagração mundial.

A fase da fama do autor argentino também é reconstruída pelo romancista. Primeiramente, o narrador nos informa que Borges estava muito doente e já não saía mais de casa. Historicamente, o escritor estava com câncer no período em que a ação narrativa está situada e sua reclusão domiciliar corroboraria tanto a verossimilhança interna do romance quanto a histórica. Porém, rompendo essa “realidade” e contrariando as expectativas do protagonista, o Borges personagem comparece ao coquetel de abertura do congresso sobre Edgar Allan Poe. Lá, Vogelstein é apresentado ao escritor e este comenta que estava ditando um livro intitulado *O tratado final dos espelhos*. A conversa é interrompida por uma mulher que leva Borges pelo braço, porque ele “[...] era a grande atração da festa, e os estrangeiros também se davam conta da sua presença.” (VERÍSSIMO, 2000, p.30). Como vimos, o escritor passou de desconhecido a celebridade no romance do autor gaúcho, representando os diferentes estágios de sua carreira. Eis um diálogo explícito com a história da literatura, além de trazer à tona uma importante questão literária: a construção do cânone literário.

Em vários momentos do relato surgem elementos da biografia de Borges, entre eles sua cegueira. Vimos que na ficção menciona-se a ajuda de secretárias ou de sua mãe para responder cartas e que o escritor está ditando um livro. Dessa maneira, há uma referência indireta à perda de visão do autor argentino. Posteriormente, ao descrever um de seus duplos soltos em Buenos Aires, o qual teria uma visão privilegiada, mas nenhuma criatividade, o Borges personagem comenta “Deve ser uma espécie de compensação padrão a que escritores têm direito, a imaginação em vez da visão. Lembre-se de Joyce. [...] E de Homero.” (VERÍSSIMO, 2000, p.93). Assim, a cegueira do escritor é comparada com a de outros autores canônicos, Joyce e Homero, que tal como ele perderam a visão. Percebemos, ainda, que na citação a cegueira é valorizada, simbolizando a capacidade imaginativa dos escritores, enquanto a visão é desprezada, aludindo à mera reprodução da realidade.

A infância de Borges em Palermo também é reconstruída na narrativa. O bairro é descrito como um local violento, de boêmios e bandidos, indicando que, na época em que havia morado ali, o escritor era “[...] um garoto franzino enclausurado na biblioteca do pai.”

(VERÍSSIMO, 2000, p.85). Dessa maneira, há uma referência à infância do autor argentino que cresceu entre os livros em um ambiente doméstico protegido do mundo exterior. Nessa parte do relato também são citados os antepassados guerreiros de Borges. Notamos que através da junção desses elementos alude-se à genealogia do escritor e à diferença entre os seus dois troncos familiares, uma vez que o seu lado livresco teria sido herdado da estirpe paterna e a tradição militar da materna. Logo, trata-se de uma recuperação do eixo central da poética borgeana, pois ela baseia-se na conexão entre os livros e a coragem, como apontou Piglia (1979).

Outro conhecido acontecimento da vida do autor argentino presente no romance é a sua fracassada candidatura ao Prêmio Nobel. O Borges personagem, ao definir-se como o orangotango eterno, o último autor, ironiza “E aí quero ver não lhe darem o Prêmio Nobel, hein Vogelstein?” (VERÍSSIMO, 2000, p.84). Sabemos que apesar de ter sido candidato diversas vezes ao prêmio da academia sueca, o escritor nunca recebeu o cobiçado galardão. Em *Borges e os orangotangos eternos*, o laureamento é possível, dado que o personagem, ao colocar-se como o último autor, será candidato único ao Prêmio Nobel. Em suma, critica-se a atuação dos membros da academia sueca por não terem reconhecido devidamente a obra borgeana com a premiação máxima do universo literário, ou seja, trata-se de um diálogo com a história da literatura.

Até o óbito do escritor é ficcionalizado. Depois de elucidar o mistério, Borges conclui o seu relato aludindo à sua morte: “Eu e “Borges” [...] viajando para Genebra onde morreremos no ano que vem. Ou eu morrerei. Borges provavelmente sobreviverá para assombrar Buenos Aires por mais alguns anos e desaparecer aos poucos, como outros mitos a meu respeito.” (VERÍSSIMO, 2000, p.129). Historicamente, o escritor faleceu na capital suíça em 1986, um ano após a ação narrativa, situada em 1985. Pensamos que a escolha do romancista em colocar os verbos no futuro é uma estratégia para manter a verossimilhança interna do relato. Cabe frisar que a citação nos remete, ainda, ao texto “*Borges y yo*”, cujo título é modificado para ‘Eu e “Borges”’. Como o nome do escritor aparece entre aspas acentua-se a duplicação do personagem que neste romance representa os papéis de leitor e de autor, além de atuar como personagem e como narrador. Além disso, há uma mudança de foco com a colocação do pronome “eu” antes do nome do escritor, indicando que nessa relação a prioridade é do outro, o leitor.

Acreditamos ser significativa a referência à mitificação de Borges exposta no referido fragmento, pois ele é descrito na narrativa de Veríssimo como um fantasma que continua a assombrar Buenos Aires mesmo depois de morto. Assim, é possível afirmar que esta ficção problematiza a conversão do autor argentino em um mito, ao mesmo tempo em que humaniza-o. Nessa perspectiva, é importante refletir sobre o termo “assombrar” utilizado pelo romancista. Em uma primeira leitura podemos pensar que Borges estaria assustando ou atemorizando os habitantes da capital argentina. Contudo, ao refletirmos sobre os efeitos que a leitura da literatura borgeana provoca em seus leitores, é possível inferirmos que a representação do escritor como um fantasma é uma metáfora para a sua presença na literatura. Também não podemos nos esquecer que, historicamente, a obra borgeana rompeu diversos paradigmas, surpreendendo os leitores e renovando a prática literária. Aliás, a (re) leitura da literatura de Borges continua a nos espantar e maravilhar até hoje. Desse modo, percebemos que outras acepções para o termo “assombrar” são viáveis para a interpretação da imagem fantasmagórica do escritor Borges.

Além de reconstruir os principais acontecimentos da vida do autor argentino, *Borges e os orangotangos eternos* dialoga intensamente com a poética borgeana de variadas formas. Mostramos que o primeiro intertexto com os escritos de Borges que aparece na narrativa é um fragmento do seu conto “*Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto*” que além de estar presente na epígrafe também é citado mais duas vezes no relato e resume o enredo do romance. Na ficção há reproduções de trechos de textos borgeanos, tal como o “*Poema conjectural*”, inserido em *El otro, el mismo* (1964), e, outras vezes, suas obras são apenas mencionadas ou aludidas. É o caso, por exemplo, do poema “*Edgar Allan Poe*”, incluído na obra citada anteriormente, e do conto “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, publicado em *Ficciones* (1944). Em algumas ocasiões surgem paráfrases de textos borgeanos, como o poema “*Ajedrez*”, inserido em *El Hacedor* (1960). Ainda encontramos no romance algumas menções às características da literatura de Borges, bem como vários tópicos de sua poética.

Um exemplo da discussão da obra borgeana pode ser observado durante o coquetel, quando Vogelstein conversa com Cuervo e descobre que o escritor colaborava com a polícia argentina. O diálogo é interrompido por uma provocação de Joachin Rotkopf que declara ter vindo ao congresso desmascarar dois congressistas: Xavier Urquiza e Oliver Johnson. Borges pede paz e Rotkopf responde que “[...] teria algumas coisas a dizer, também, sobre a escroqueria intelectual de certos “falsos europeus” como você mesmo, Borges [...]”.

(VERÍSSIMO, 2000, p.33). A provocação do congressista nos remete ao caráter cosmopolita da poética borgeana, além de dialogar com a história da literatura, dado que o escritor foi acusado de não ser argentino por, aparentemente, dedicar-se mais a temas universais que nacionais, conforme abordamos anteriormente.

Entre os tópicos da poética borgeana visíveis na obra do romancista merecem destaque o duplo, o espelho, a biblioteca e o labirinto. Já vimos que o primeiro surge na narrativa quando Vogelstein visita Buenos Aires e conhece os duplos do escritor: Juan Carlos Borges e Borges Luis Jorge. No decorrer do relato, Borges comenta: “Dizem que existe um duplo meu solto em Buenos Aires. É um dos mitos que inventaram a meu respeito. Na última vez em que pude me ver com clareza num espelho, a minha imagem teria fugido, para se preservar do meu declínio.” (VERÍSSIMO, 2000, p.92-93). Nesse trecho reaparece a mitificação do escritor e somos remetidos ao texto borgeano “*Borges y yo*” em que o eu poético postula existir mais de um Borges. Também é possível interpretá-lo como uma analogia ao livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, em que o protagonista é preservado de seu envelhecimento físico. No romance de Wilde, é o seu retrato que envelhece enquanto na narrativa de Veríssimo a pintura foi substituída por um espelho, outro tópico borgeano. Além disso, é possível entendermos essa citação como uma alusão à própria construção da imagem pop do Borges empírico, assinalada por Pauls (2008). Assim, nesta ficção o público teria acesso à imagem do escritor que fugiu do espelho, a pop, enquanto ele manteria sua privacidade, ou melhor, sua vida interior, resguardada.

Constatamos, ainda, que a referência ao espelho é uma maneira de enfatizar a relevância desse elemento para a trama de *Borges e os orangotangos eternos*. Afinal, o escritor estava escrevendo um livro sobre os espelhos e é devido à posição do cadáver diante do espelho que os personagens desenvolvem teorias sobre a morte do congressista, pois partem do princípio de que o morto deixou pistas que indicariam as iniciais do assassino, como no poema “Jaberwocky”, do livro *Alice no país do espelho* (1871) de Lewis Carrol. A importância do espelho para a narrativa também é ressaltada pela disposição dos quartos do hotel do protagonista, os quais “[...] eram pequenos mas tinham o pé direito alto e uma parede inteira ocupada por um armário com portas cobertas por espelhos que iam até o chão, de sorte que pareciam ter o dobro do tamanho.” (VERÍSSIMO, 2000, p.26-27). Nessa perspectiva, as habitações podem ser vistas como um labirinto, bem como os corredores desse hotel que, curiosamente, não é nomeado como os demais hotéis do relato. Acreditamos que não designá-

lo generaliza-o, além de ser uma forma de contrapo-lo as descrições dos outros hotéis que foram apresentados de maneira realista, com o seu respectivo nome e localização. Portanto, ao não nomeá-lo há uma tentativa de caracterizá-lo como um espaço irreal, fantástico.

Vogelstein também menciona que usou como epígrafe em um de seus contos “[...] a sua frase sobre a paternidade e os espelhos serem igualmente abomináveis porque multiplicam o número de homens.” (VERÍSSIMO, 2000, p.47). Cabe lembrar que essa sentença de Borges aparece nos seus textos “Os espelhos abomináveis”; “O tintureiro mascarado Hákim de Merv”, publicado em *História Universal de la Infamia*, e “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. Para Monegal (1980), o autor argentino estabelece em seus relatos uma relação entre a literatura e a paternidade, principalmente em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. Logo, a citação toca em mais um importante tópico da poética borgeana: o espelho, explorado de diferentes ângulos em *Borges e os orangotangos eternos*.

Observamos que o título do poema “*Borges y yo*” é citado várias vezes por Vogelstein sendo, inclusive, alterado para “*Jorge y yo*” e “*Yo y Borges*”. Isso indica não só a crescente aproximação entre os personagens, mas também a progressiva identificação do protagonista com o escritor. Esse reconhecimento é apresentado desde o início do relato quando o professor declara ter levado uma vida enclausurada entre os livros, tal como Borges. Quando ficam íntimos, Vogelstein expressa sua completa identificação com o ídolo: “Éramos uma dupla de escritores e decifradores de universos, simples e complexos. Borges y yo, yo y Borges. Eu tinha sido aceito!” (VERÍSSIMO, 2000, p.50). Esse jogo com o título de “*Borges y yo*” não é casual, pois mudá-lo para “*Jorge y yo*” sugere não só um grau maior de intimidade entre os personagens, mas também uma apropriação do texto borgeano que já foi indicada quando o personagem classifica suas histórias de borgeanas, bem como quando altera o final do conto do escritor em sua tradução. Além disso, Vogelstein converte Borges em seu duplo ao transformá-lo primeiro em seu leitor e depois em narrador. Desse modo, o tema do duplo apresenta múltiplos desdobramentos na obra do romancista.

Não podemos nos esquecer de que o protagonista também descreveu a biblioteca do escritor como um labirinto e, depois, como um paraíso. Essa visão da biblioteca como um lugar paradisíaco foi exposta por Borges em diversos textos e entrevistas em que se recordava da biblioteca paterna. Embora a narrativa não reconstrua especificamente essa biblioteca, Vogelstein encontra muitos livros empilhados fora das estantes e o escritor diz que eram de



seu pai, remetendo-nos à sua famosa biblioteca paterna. Partindo da afirmação do Borges personagem de que “As soluções estão sempre nas bibliotecas.” (VERÍSSIMO, 2000, p.66), podemos inferir que o romancista retoma a concepção borgeana de biblioteca como universo, presente desde a epígrafe do romance. Em “*La flor de Coleridge*”, publicado em *Otras Inquisiciones* (1952), entre outros escritos, Borges contesta a existência da individualidade do autor, sustentando que a literatura é uma obra única. Em síntese, defende a intertextualidade. Nesse sentido, é compreensível que os protagonistas busquem resolver o enigma a partir de diversos intertextos, pois notamos que em *Borges e os orangotangos eternos* o essencial não é a elucidação do mistério, mas sim a reflexão sobre a literatura e o diálogo com vários textos, conforme já sinalizamos. Logo, o romance pode ser visto como uma obra metaficcional e um vasto labirinto intertextual, tal como diversos escritos borgeanos.

Na ficção de Veríssimo, Borges é descrito como um ancião simpático e ativo que, inclusive, está escrevendo um livro, não obstante sua cegueira e sua idade avançada. Além disso, no decorrer da narrativa, o escritor transforma-se em um super detetive que resolve o enigma sem sair de sua biblioteca e, posteriormente, em narrador. É Borges, ainda, que, supostamente para esclarecer o assassinato, orienta o protagonista a escrever para recordar os acontecimentos. Ele apresenta a sua versão dos fatos e o escritor converte-se em seu leitor. Porém, em uma atitude dialógica, sob o pretexto de desculpar-se por ter alterado seu conto, Vogelstein permite que ele conclua o texto com uma carta em que desconstrói o seu relato, desmascarando-o. Assim, a representação do autor argentino no romance problematiza a lógica interna do relato, criticada ironicamente pelo próprio Borges personagem em um pós-escrito:

*É muita bondade sua me atribuir, no fim da vida, energia e interesse suficientes para escrever essa carta, o que dirá um Tratado final dos espelhos. E a minha única história publicada na Mistério Magazine saiu em 1948, quando, a não ser que fosse um prodígio de precocidade, você não poderia tê-la traduzido. Mesmo as histórias mais fantásticas, meu caro V., requerem um mínimo de verossimilhança.* (VERÍSSIMO, 2000, p.130, em itálico no original).

Esse fragmento questiona a plausibilidade da representação do escritor e o incidente entre ele e Vogelstein. Afinal, o Borges personagem já estava velho e doente no período em que a ação narrativa está situada, tal como o seu referente empírico. Por sua vez, o protagonista não poderia ter feito a tradução do conto porque teria apenas onze anos quando “*El jardín de senderos que se bifurcan*” foi publicado na revista *Ellery Queen's Mystery*

*Magazine*. Dessa forma, problematiza-se a noção de veracidade do romance do autor gaúcho, explicitando que se trata de uma ficção em que os elementos fantásticos sobrepõem-se à “realidade”. O trecho nos remete, ainda, à concepção borgeana de literatura fantástica, a qual se fundamenta na causalidade mágica e é extremamente rigorosa. Nesse sentido, a verossimilhança interna era essencial para o Borges empírico, um defensor do gênero fantástico. É preciso salientar que o texto de Veríssimo também dialoga com autores e obras da literatura fantástica, tais como Lewis Carrol, Thomas Browne, Paul Lovecraft, John Dee, *Necronomicon* e *The Nameless City*.

Como vimos, a citação está em itálico, indicando graficamente a existência de dois níveis narrativos e, conseqüentemente, duas histórias paralelas. Destarte, se reforça tipograficamente a existência de duas histórias no romance: a primeira relata o assassinato do conferencista e a sua investigação e a segunda, marcada pelo uso de itálico, reflete sobre a construção do relato, o papel do leitor e do autor, entre outros temas literários. Além disso, essa parte metaficcional reproduz a estrutura do gênero carta, uma vez que tanto Borges quanto Vogelstein utilizam esse tipo de texto para comunicar-se nos dois últimos capítulos. Portanto, ambos representam os papéis de escritores e de leitores. Precisamos lembrar, ainda, que a ficcionalização de temas literários é um traço marcante da literatura borgeana. Nessa perspectiva, é significativo o seguinte comentário do Borges personagem:

*Obrigado pelo privilégio, que só posso atribuir ao excesso de deferência que inspiram os ídolos ou os velhos. É muito raro, nas tortuosas relações entre o autor e suas criaturas, um personagem receber a incumbência de escolher o fim da história. Mas desconfio que a única conclusão possível é a que você determinou desde o começo: nunca escapamos do autor, por mais generoso ou penitente que ele pareça.* (VERÍSSIMO, 2000, p.119, em itálico no original).

O trecho acima problematiza a noção de autoria e explicita a intenção do professor de homenagear Borges com a honra de concluir o relato. A parte final do excerto, em que o personagem afirma que nunca podemos escapar do autor, nos remete a concepção de autor como Deus, criador de novos universos. Contudo, também podemos entender essa declaração como uma alusão aos papéis de autor e de leitor representados por Vogelstein e Borges. É possível pensarmos, ainda, que a citação alude ao procedimento borgeano de converter-se em personagem de seus relatos, visto que há vários elementos que aproximam Veríssimo de Vogelstein, pois os dois são de Porto Alegre, são escritores e tradutores e têm cinquenta anos no momento em que se desenrola a ação narrativa. Dessa maneira, o romancista estaria se

apropriando de um recurso característico da poética borgeana ao se ficcionalizar através de um *alter ego*.

Retornando ao fragmento, percebemos que há uma supervalorização da figura do autor, já que o personagem afirma não ser possível livrar-se dele. Analisando este tópico, precisamos lembrar que é através das pistas fornecidas por Vogelstein, protótipo de autor, que Borges consegue decifrar o mistério. Também é relevante o fato de ter sido ele que deu a palavra final do seu relato ao escritor. Embora este trecho sugira ser impossível escapar da figura do autor, a representação de Borges como um leitor e um detetive e, posteriormente, um narrador de sua própria história, indica que o leitor também pode construir sua interpretação do romance e, conseqüentemente, tornar-se um autor. Mais uma vez, Veríssimo toca em um ponto essencial da poética borgeana: a conexão da escritura com o ato prévio da leitura.

Tais observações nos levam a sustentar que o leitor de *Borges e os orangotangos eternos* que deseja compreender a narrativa de forma ampla deve considerar o próprio relato como extremamente suspeito, uma armadilha textual. Vogelstein escreve, supostamente, para recordar acontecimentos que presenciou e após concluir a sua narração, deixando diversos indícios de que está mentindo, passa a palavra a Borges, o qual desconstrói o seu relato, desmascarando-o. Essa disputa pode instigar o leitor a fazer uma nova leitura da obra de Veríssimo a fim de confrontar as versões dos narradores. Ao reler o romance, é possível constatar que as pistas deixadas por Vogelstein e que foram usadas pelo escritor para desmontar a sua versão dos acontecimentos estão todas no texto, um procedimento característico dos relatos policiais. Então, o leitor é tentado a acreditar no relato de Borges. Porém, se considerar que ele se define como um “farsante que lhe escreve”, terá que construir a sua própria interpretação dos acontecimentos, visto que os dois narradores não são confiáveis. Assim, notamos que nessa obra há um intrincado jogo narrativo que começa desde as suas primeiras linhas:

*Tentarei ser os seus olhos, Jorge. Sigo o conselho que você me deu, quando nos despedimos: “Escribe y recordarás”. Tentarei recordar, com exatidão desta vez. Para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade. Sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente.* (VERÍSSIMO, 2000, p.13, em itálico no original).

A partir da leitura desse fragmento, um bilhete para Borges, marcado tipograficamente com o uso de itálico, tal como as outras partes metaficcionalis da narrativa, percebemos que o

narrador-personagem se propõe a lembrar “com exatidão” os fatos que presenciou para que o escritor pudesse solucionar o enigma. Logo, este trecho funciona como uma espécie de antecipação do relato, pois revela que há um mistério a ser esclarecido, que houve um encontro entre o protagonista e Borges, bem como uma despedida, além de desvelar a proximidade entre os dois devido ao tratamento íntimo, Jorge, utilizado pelo narrador-personagem. O recurso de adiantar acontecimentos que serão relatados posteriormente é uma forma de cativar o interesse do leitor, uma vez que este somente depois de completar a sua leitura conseguirá elucidar o início da obra. Além disso, o referido bilhete conecta a parte inicial do romance com o seu desfecho, demonstrando a circularidade da narrativa.

Em *Borges e os orangotangos eternos* esta problemática é apresentada, como vimos, desde o início do relato, dado que o protagonista se propõe a ser os olhos de Borges. Em uma primeira leitura, o leitor pode pensar que Vogelstein está se referindo à cegueira física do Jorge Luis Borges empírico. Entretanto, quando analisamos o trecho mais detidamente, inferimos que ele está, na verdade, se reportando ao fato de ter presenciado a descoberta do corpo do congressista assassinado. Também é possível considerarmos que seja uma explicitação da tentativa do protagonista mostrar a sua versão dos acontecimentos, a sua verdade, ou seja, levar Borges, metáfora de leitor detetive, a enxergar o que ele viu a partir de sua perspectiva. Contudo, esta aspiração do protagonista não é concretizada porque, em uma atitude dialógica, resolve dar a última palavra do relato a Borges que, seguindo os rastros que ele deixou ao longo da narrativa, desmascara-o, tecendo várias versões para o seu crime.

A primeira hipótese do escritor é que Vogelstein preparou tudo antecipadamente como uma forma de vingar a morte de sua mãe, Míriam, uma judia, assassinada em um campo de concentração por seu pai, Rotkopf. Então, conclui que se tratou de um filho assassinando o seu pai, um tema recorrente na literatura. Anteriormente, Borges havia mencionado que sua mãe, provavelmente, teria sangue judeu português. A “coincidência” da origem materna dos dois personagens pode ser vista como mais um ponto de identificação entre eles. Vale a pena lembrar que os temas da vingança e do judaísmo foram abordados pelo autor argentino em alguns de seus escritos.

Borges também apresenta outra explicação para o ato de Vogelstein. Para ele, o protagonista estava apenas enviando-lhe mais uma história que, dessa vez, iria chamar sua atenção nem que fosse pela quantidade de sangue. Nessa ótica, o assassinato do congressista

seria só o pretexto para que o personagem travasse contato com o escritor. Ele também supõe que poderia tratar-se de “‘Vogelstein’ dizendo a ‘Borges’ que era mais do que ele, mais do que o ídolo, pois rompera a passividade do escritor, enfrentara um demônio real, criara um lençol de sangue verdadeiro.” (VERÍSSIMO, 2000, p.127). Esse excerto não é somente uma referência à mencionada divisão da poética borgeana em duas vertentes, mas também é uma alusão a um dado biográfico relevante do autor argentino, que confessou em algumas entrevistas que havia sofrido muito por não ter seguido os passos de seus ancestrais militares e ter se dedicado à literatura, como já assinalamos.

Borges tece, ainda, mais uma teoria para o crime de Vogelstein, presumindo que ele próprio seria a vítima do protagonista, “Mas ‘Vogelstein’ teria desistido, desarmado pela minha presteza em considerá-lo um igual e deixá-lo me chamar pelo primeiro nome. Tudo, afinal, é vaidade. Fui salvo pela minha simpatia.” (VERÍSSIMO, 2000, p.128). Aliás, a simpatia do escritor não só livra-o da morte, mas também possibilita que os leitores entrem em contato com uma versão humanizada de Jorge Luis Borges, cuja representação no romance apresenta várias facetas. No primeiro dia ele aparece no coquetel de abertura do congresso como um simpático ancião, ao mesmo tempo enérgico e provocador. Nos outros dois dias da ação narrativa, o escritor continua a ser afável, embora demonstre cansaço devido a sua idade e a sua saúde frágil, dados condizentes com o seu referente empírico. Pensamos que a junção desses elementos contribui para a humanização de Borges na ficção, pois, gradualmente, demonstram suas fragilidades, rompendo sua imagem mítica.

Não podemos deixar de mencionar que o fato de Vogelstein ter enviado vários relatos para o escritor e convertê-lo em seu leitor e, supostamente, em uma possível vítima, nos remete ao conto borgeano “*La muerte y la brújola*”, publicado em *Ficciones* (1944). Nesse relato, o detetive Lönnroth inicia suas investigações a partir de um trecho de um texto cabalístico, seguido de pistas falsas e acaba sendo assassinado, rompendo a invencibilidade dos detetives dos romances de enigma. O investigador abandona as pistas empíricas e dedica-se à leitura de textos, construindo sua própria versão dos crimes, baseada nas pistas deixadas por seu assassino que buscava vingar-se do detetive. Enfim, trata-se da ficcionalização da cena da leitura, tal como ocorre no romance de Veríssimo. Nos dois casos, para solucionar o mistério é necessário ler textos, bem como os vestígios deixados pelos assassinos. Portanto, em ambos a cena da leitura é um elemento crucial. A principal diferença entre o conto borgeano e a obra do romancista gaúcho encontra-se no desfecho, visto que Borges consegue

identificar a armadilha preparada por Vogelstein em seu relato, resolve o enigma e permanece vivo, derrotando o seu antagonista. Assim, o escritor demonstra ser um leitor mais sagaz que Lönnroth e Vogelstein.

No final da narrativa, descobrimos que o motivo da transferência do congresso da *Israfil Society* para Buenos Aires foi homenagear Borges. Logo, podemos inferir que o objetivo da ficção de Veríssimo é render uma homenagem ao autor argentino. Vale a pena sublinhar o papel de orangotango eterno desempenhado por Borges no relato, uma vez que ele conduz o fio narrativo. Afinal, o texto foi construído de forma retrospectiva, dado que Vogelstein escreve o seu relato a partir da solicitação do escritor. Sua justificativa para o pedido foi que o professor teria a oportunidade de, ao colocar no papel os acontecimentos que presenciou, recordá-los e, portanto, compreendê-los melhor. Eis a explicitação da concepção de escrita como uma forma de ordenar o caos da vida. Este conceito de escritura está interligado ao de leitura porque para o escritor a leitura é uma atividade que participa da própria criação, já que é um diálogo com um texto, conforme abordamos anteriormente. Ao dar a Borges, um leitor, a última palavra no seu romance, Veríssimo atualiza a concepção borgeana de leitura, na qual os leitores desempenham um papel crucial na construção do sentido do texto.

Além disso, a cena da leitura, outra marca da poética borgeana, perpassa *Borges e os orangotangos eternos*, pois tanto Borges quanto Vogelstein lêem e escrevem cartas e textos, bem como narram o relato que protagonizam. Nessa ótica, é possível compreendê-los como duplos, visto que simbolizam a dualidade e complementaridade do processo de leitura e de escritura, isto é, são, concomitantemente, leitores e escritores. Acreditamos que essa representação pode ser uma analogia à relação entre Veríssimo e Vogelstein, já que o romancista recebeu uma encomenda para escrever o seu livro, tal como o seu personagem. Também não podemos nos esquecer que ambos se declaram leitores de Borges.

Nesse sentido, constatamos que tanto para compreender a narrativa do autor gaúcho quanto a obra do escritor argentino, é fundamental que o leitor seja ativo e aceite o desafio de mergulhar em outros textos. Por isso, cabe frisar que o ritmo acelerado da narrativa de *Borges e os orangotangos eternos*, bem como sua estrutura fragmentada e o uso do humor disfarçam sua complexidade e sua alta qualidade estética e literária, características que só podem ser

descobertas por um leitor detetive. Então, um dos elementos que o leitor deverá investigar é a rede intertextual que permeia o romance de Veríssimo, a qual foi apontada neste trabalho.

Em seu processo de investigação, o leitor detetive não deve perder de vista que os rastros deixados pelo narrador-personagem estão relacionados a outros textos literários. Isto exigirá que ele se volte para a literatura a fim de esclarecer o mistério que o relato oculta. Sua busca poderá levá-lo a comprovar que a existência de um crime foi um mero pano de fundo usado pelo romancista para discutir importantes questões literárias e homenagear Jorge Luis Borges. Sob essa perspectiva, deverá iniciar a sua investigação tendo como base a postulação do Borges personagem de que as soluções encontram-se nas bibliotecas. Neste ponto, é preciso assinalar que não é gratuito que grande parte da ação narrativa está localizada na biblioteca de Borges, dado que este espaço pode ser visto como símbolo da intertextualidade, além de fazer referência a um elemento recorrente da poética borgeana: a concepção de biblioteca enquanto universo. Por isso, pensamos que um dos motivos para Veríssimo ter escolhido o subgênero policial para estruturar o seu romance é o fato de esse tipo de texto caracterizar-se por ser intertextual.

Como vimos, *Borges e os orangotangos eternos* dialoga com a poética borgeana tanto por meio da utilização de seus textos ou da discussão de suas características literárias quanto pela exploração de seus principais tópicos, como o labirinto, o duplo, o espelho e a biblioteca. Também identificamos vários diálogos com a literatura fantástica e a literatura policial, bem como com a literatura universal, dado que diversos escritores são citados na narrativa: Homero, Joyce, Poe, Lovecraft, Goethe, Carroll, Zangwill, Hugo, Browne, Conrad, Melville, Stevenson, Verne, Mallarmé, Baudelaire, Sófocles... É preciso ressaltar que esses autores foram analisados por Jorge Luis Borges em prólogos, textos críticos, entrevistas ou obras ficcionais. Assim, amplia-se o diálogo do romancista com a poética borgeana, uma vez que a sua rede intertextual foi construída a partir de referências a autores lidos e examinados pelo escritor argentino.

Não podemos deixar de sublinhar o intenso uso da metaficção presente na obra do autor gaúcho que aparece não só marcada tipograficamente, mas também é explicitada por Borges quando inicia suas versões sobre o assassinato do congressista com a expressão “Se esta história fosse minha [...]” (VERÍSSIMO, 2000, p.103; p.126). Cabe lembrar que ao revelar seu processo de construção textual, Veríssimo recupera mais um elemento importante

da escrita borgeana, caracterizada por ser autorreferencial. Além disso, este trecho insinua que o leitor também pode pensar que essa história é sua e optar por qualquer uma das soluções apresentadas por Borges, pois as mesmas são respaldadas por pistas deixadas no relato, ou até criar sua própria versão para o referido crime.

A partir dessas considerações, é possível afirmar que o principal tema da ficção do autor gaúcho é a própria literatura. Afinal, em sua narrativa ele literaturizou um escritor canônico, os seus protagonistas pertencem ao universo literário, há reflexões sobre o processo de construção textual, além de uma vasta rede intertextual que dialoga não só com a poética borgeana, mas também com a história da literatura. Vale a pena destacar que o romancista discutiu importantes questões literárias, principalmente, a construção do cânone e o papel do autor e do leitor nesse processo, ao recriar as diferentes fases da carreira de Borges e problematizar a sua candidatura ao Prêmio Nobel.

No entanto, não podemos nos esquecer que Veríssimo ficcionalizou vários elementos da biografia do Borges empírico, tais como seus antepassados militares, sua cegueira e a ajuda de secretárias em seus ditados, sua doença, sua infância em Palermo e sua morte em Genebra. Além disso, no romance há tanto personagens baseados em referentes históricos quanto criações estritamente ficcionais. Portanto, trata-se de um texto híbrido que mescla literatura e história, jogando com os seus limites, um procedimento característico da poética borgeana.

É importante observar que o romancista apresenta múltiplas imagens de Jorge Luis Borges, o qual, inicialmente, é representado como um monstro que guardava os seus tesouros em sua biblioteca, mas que logo se torna um ancião simpático. Também não podemos nos esquecer que o escritor é descrito como um fantasma que assombrava Buenos Aires, um indício de sua influência literária. Nesse sentido, pensamos que o principal objetivo do autor de *Borges e os orangotangos eternos* é humanizar o Borges escritor, desconstruindo sua imagem mítica, e possibilitando o seu encontro com um intelectual brasileiro. Devido ao jogo entre a história e a literatura, bem como do diálogo com a historiografia literária, é possível inserirmos esta narrativa na categoria de novos romances históricos que ficcionalizam escritores.

### 2.3 *O romance de Borges* (2000)



Em 2000, surge no Brasil outra narrativa que ficcionaliza o autor argentino: *O romance de Borges*, do escritor catarinense Hamilton Alves. O autor é um juiz aposentado e colaborador de jornais de Santa Catarina, tendo, ainda, trabalhado no rádio. Sua produção literária abarca não só romances, mas também poemas, contos e crônicas. A mencionada ficção é seu oitavo livro e foi publicado pela editora catarinense Bernúncia. Ao contrário da obra de Veríssimo que examinamos anteriormente, essa narrativa não obteve êxito junto ao público ou à crítica, mas foi selecionada para fazer parte do acervo das escolas estaduais de Santa Catarina. Significativamente, o romance de Alves também veio a público em 2000, um ano após as comemorações do centenário de nascimento de Jorge Luis Borges, tal como *Borges e os orangotangos eternos*. Como o seu lançamento ocorreu justamente no dia em que o escritor completaria 101 anos, podemos considerá-lo como uma homenagem explícita a Borges, ainda que um pouco tardia.

Nesta ficção, o leitor acompanha as aventuras de um intelectual brasileiro na capital argentina que investiga a existência de um romance roubado de Borges. A narrativa estrutura-se em duas partes, subdivididas, respectivamente, em 26 e 9 capítulos demarcados apenas por números. O relato é feito em primeira pessoa por um personagem não nomeado, mas que sabemos ser brasileiro, catarinense, escritor e jornalista, criador de *Três Cisnes de Vidro* (1992), obra de Alves. Portanto, essas marcas nos remetem ao autor empírico de *O romance de Borges*, Hamilton Alves. Nessa perspectiva, ao converter-se em narrador-personagem, o romancista utiliza um procedimento típico da poética borgeana, visto que o autor argentino inseria informações autobiográficas em seus textos ficcionais e até se autoficcionalizou.

O título da narrativa de Alves evidencia o tema do relato: a busca de um romance de Borges. Na ficção do autor catarinense, Borges teria escrito uma narrativa sobre um único personagem e seria baseada, supostamente, em Macedonio Fernández. A pretensa obra seria constituída de cerca de cem páginas manuscritas, segundo o relato do confidente do protagonista, Euclides, que ouviu esta história no bar *La Luna*, em Buenos Aires, de Rubem Navarro, funcionário da Biblioteca Nacional e amigo de Borges. Dessa maneira, estamos diante de uma ficção que tem como eixo a procura por um manuscrito perdido, um antigo motivo literário. Além disso, a investigação é desencadeada por relatos orais, já que a fonte do narrador é a descrição de um amigo que, por sua vez, escutou a história de outro. Esse recurso de explicitar a utilização de narrativas orais como ponto de partida para um texto escrito também é um procedimento característico da poética borgeana.

O tempo narrativo não está claramente definido. Inicialmente há uma referência ao fato de o autor argentino já estar morto há alguns anos quando a trama, concentrada em sete dias, começa a se desenrolar. Também encontramos menções ao tempo quando o narrador informa que a editora Globo publicou recentemente as obras completas de Borges que, realmente, vieram a público em 1998 e 1999. Outro dado temporal relevante é a citação de uma entrevista verídica do jornalista André Soliani com Epifanía Úveda, mais conhecida por Fanny, a governanta da família Borges, na *Folha de São Paulo* em 25 de agosto de 1999. Além disso, há uma alusão ao governo de Carlos Menem que foi presidente da Argentina de 1989 a 1999. Então, percebemos que apesar de o tempo da ação narrativa não estar explicitado, é possível inferir que a mesma situa-se no ano de 1999.

Embora os acontecimentos transcorram inicialmente no Brasil, logo são transferidos para a Argentina, especificamente, Buenos Aires. Durante a investigação são citados vários bairros, locais e ruas conhecidos da capital argentina, principalmente, a rua Maipú, na qual encontra-se o apartamento que o escritor viveu durante vários anos, e as ruas Corrientes e Callao, entre as quais localiza-se o hotel em que o protagonista está hospedado. Consideramos que a representação da capital portenha na narrativa é bastante limitada, pois se restringe aos pontos turísticos tradicionais, tais como a Catedral, a Casa Rosada e o Caminito, e aos lugares em que Borges viveu ou trabalhou, ou seja, o mencionado apartamento, Palermo e a Biblioteca Nacional. A partir desses elementos constatamos que o romancista utiliza referentes reais para a construção do espaço em sua ficção.

Não obstante essa descrição supostamente realista de Buenos Aires, dois elementos espaciais chamam a nossa atenção, visto que destoam do seu referente empírico. O primeiro diz respeito ao fato de a conhecida Avenida 25 de Mayo ter se transformado em 24 de Mayo no relato. Pensamos que não se trata de um simples erro de tipografia, uma vez que o protagonista comenta que a avenida é famosa por sua grande extensão tanto em largura quanto em comprimento. Na verdade, empiricamente, a avenida a que o personagem se refere é a Nueve de Julio. Já o segundo está relacionado com a “confusão” do jornalista em pensar que La Plata é um bairro de Buenos Aires e não uma cidade. Como ele alega que não está familiarizado com as ruas da cidade e que não tem interesse em conhecer a capital portenha, uma vez que só está ali devido à busca do manuscrito borgeano, é possível interpretarmos a descrição dos mencionados espaços como uma distorção consciente do referencial empírico. Essa atitude do personagem problematiza a representação mimética da realidade, ao mesmo

tempo em que evidencia sua condição de estrangeiro, utilizada como álibi para as aludidas subversões espaciais.

Contrastando com a aparente representação realista de Buenos Aires, encontramos uma visão anacrônica do bairro de Palermo onde Borges viveu com sua família durante a infância. Para descrever o bairro, o autor catarinense explicita que utiliza como fonte a autobiografia do escritor, publicada no Brasil em 1971, a qual é citada no relato diversas vezes, tanto entre aspas quanto por meio de paráfrases, intitulada *Elogio da sombra/Perfis, um ensaio autobiográfico*. Primeiro, o protagonista relembra que Borges cresceu em Palermo e que “[...] ali segundo sua narrativa, assistira a tantos duelos sangrentos de adversários que se enfrentavam a faca.” (ALVES, 2000, p.54). Trata-se de uma evidente distorção do material histórico, uma vez que o escritor foi educado dentro do âmbito doméstico. Em suas palavras: “Em Palermo viviam pessoas de famílias decadentes e outras menos recomendáveis. Havia também um Palermo de *compadritos*, famosos pelas brigas a faca, mas esse Palermo ainda custaria a despertar minha imaginação, pois fazíamos todo o possível para ignorá-lo.” (BORGES, 2009, p.10). Logo, constatamos que apesar de indicar que constrói o seu texto baseado no mencionado relato autobiográfico de Borges, Alves modifica algumas informações presentes nesta obra, um ato característico da poética borgeana.

A seguir, o narrador descreve Palermo ressaltando que o bairro tinha um aspecto ruim e que os moradores resolviam seus problemas à faca. Acrescenta que a casa dos Borges era a única que possuía dois andares e demonstra o seu estranhamento com essa opção da localização de sua moradia que “[...] não batia com a aristocracia ou o padrão, ao menos, da vida intelectual do pai de Borges, que era advogado e um homem voltado às letras.” (ALVES, 2000, p.73). Através desses comentários recupera-se o início da ocupação de Palermo, atualmente um bairro nobre da capital portenha, mas que ainda não era valorizado no começo do século XX quando a família Borges vivera ali. Como vimos, o excerto também traz à tona algumas informações biográficas do pai do escritor. O narrador ainda evidencia a importância de Palermo para a formação literária do autor argentino e nos lembra que ele comparou-o com *Montmartre*, alegando que este bairro parisiense é conhecido por ser reduto de prostitutas, assim como o mencionado bairro portenho.

Quando conhece Palermo, o protagonista entra em um bar e observa um casal que trocava carícias em público. Então, lembra-se que o bairro não tinha uma boa fama e comenta

que Borges relatou que “[...] tempos atrás ali era um lugar de baderneiros, de gente que resolvia na faca as suas diferenças. Há até quem diga que em Palermo nasceu o tango, que era música de bordel. [...]” (ALVES, 2000, p. 91). Ao aludir à origem do tango entendemos que suas descrições do bairro restringem-se ao final do século XIX e início do século XX, período em que nasce e se consolida o referido gênero musical, o qual não era apreciado pela elite argentina, conforme assinalam vários estudiosos. Cabe observar que o autor argentino viveu em Palermo no início do século XX e suas lembranças do bairro são permeadas por relatos orais e leituras. Tal como o escritor, o autor catarinense constrói uma visão particular de Palermo, mesclando elementos verídicos e ficcionais, relacionados à poética borgeana.

Na primeira parte da obra, o leitor acompanha a surpresa do protagonista diante da possível existência do manuscrito borgeano, a sua decisão de investigar o caso realizando sua primeira viagem à Argentina e a descrição de seus primeiros passos em Buenos Aires. Assim, somos informados de todos os pormenores da investigação do jornalista, pois para atingir o seu objetivo, ele decide comportar-se como um detetive, ao concluir que “Teria que colocar em prática verdadeiros métodos de policial. Tornar-me-ia uma espécie de Sherlock Holmes ou de Poirot ou de Maigret, coisa assim desse tipo, para apurar o que havia de verdadeiro ou falso em torno do enigma do tal romance de Borges [...]” (ALVES, 2000, p.28). Este trecho nos remete a três conhecidos personagens de famosos autores de romances policiais, respectivamente, Conan Doyle, Agatha Christie e Georges Simenon, e demarca a intenção do protagonista de converter-se em um detetive a fim de desvendar o mistério do romance borgeano.

Inferimos que essas referências aos detetives não são gratuitas, mas podem ser vistas como uma estratégia utilizada pelo romancista para inserir sua obra no subgênero policial. Em outros momentos do relato, o jornalista volta a comparar-se aos famosos investigadores ficcionais. Além do diálogo com os personagens de relatos policiais e da conversão do protagonista em um detetive, também é possível notar dois traços típicos deste tipo de texto na narrativa de Alves: a existência de um mistério e a sua investigação.

No entanto, embora se proponha a atuar de forma racional, agindo como um detetive, talvez motivado pela vontade de encontrar o escritor, às vezes, o jornalista deixa-se levar por sua imaginação. Em seu primeiro dia na capital argentina, o protagonista vai a um show de tango e depois de comer e beber vinho percebe que “[...] entrou no recinto um senhor cego,

agarrado a uma bengala, levado por uma jovem. No primeiro instante, pareceram-me ambos Borges e Maria Kodama.” (ALVES, 2000, p.41). O jornalista pergunta ao garçom se eram eles e ao receber uma resposta negativa conclui que “Certamente, Borges não era homem de freqüentar casas noturnas – pensei.” (ALVES, 2000, p.41). Assim, constatamos que seu encontro com o escritor não passou de uma ilusão motivada pelos efeitos do álcool que havia ingerido. Contudo, é significativo que o objeto de sua confusão possua os mesmos ícones do autor argentino: a cegueira e a bengala.

Após este incidente, o narrador-personagem reassume o papel de detetive. Seu primeiro passo é tentar encontrar a viúva de Borges, Maria Kodama, mas as suas ligações não são atendidas. Então resolve falar com Ernesto Sabato. Embora consiga comunicar-se com Sabato por telefone, ele alega não poder recebê-lo porque sua mulher estaria doente. Resta-lhe procurar o amigo e parceiro literário de Borges, Adolfo Bioy Casares. Porém, descobre pelos jornais que ele está no exterior. Notamos que todas as suas tentativas de solucionar o enigma do manuscrito de forma tradicional, isto é, do interrogatório de possíveis testemunhas, não deram certo. Por isso, o protagonista passa a buscar pistas nos espaços em que o escritor conviveu.

Em sua procura por vestígios de Borges, descreve sua relação com a cidade de Buenos Aires, na qual não se adapta, principalmente, por causa da barreira linguística, uma vez que só sabe ler em espanhol e, portanto, tem dificuldade em comunicar-se. Também não se acostuma com a culinária argentina e com o clima portenho. Até os seus menores desejos são frustrados, visto que não tem êxito em encontrar um livro de Mario Vargas Llosa para um amigo ou em comprar um presente para um parente. No primeiro caso substitui o livro do autor peruano por um de Bioy Casares, mas o segundo problema não é solucionado, pois a vendedora alega que os dólares que possuía eram falsos. Além disso, visita alguns lugares turísticos, mas só gosta do Caminito que considera um local desolado, mas simpático. Diante dessas decepções, sustenta que o único motivo para permanecer na capital argentina, considerada por ele uma cidade triste, é a busca pelo manuscrito de Borges.

Ao percorrer a cidade, o jornalista descobre que “Borges, pelo visto, era um ilustre desconhecido em seu país.” (ALVES, 2000, p.96), já que, ao tentar obter informações sobre o escritor nos lugares habitados e frequentados por ele, muitos alegam não conhecê-lo ou apenas terem ouvido falar vagamente de sua existência. Então, relembra que a falta de

reconhecimento também ocorreu no início da carreira do autor argentino, que “[...] muitas vezes sentia-se melancólico por reconhecer que seria um escritor desconhecido fora das fronteiras de seu país.” (ALVES, 2000, p.21). Sabemos que não obstante ter conquistado um público leitor na Argentina desde o início de sua carreira, principalmente entre escritores, Borges não era conhecido massivamente em sua cidade natal onde durante muito tempo “[...] transitara, sem que as pessoas, seus conterrâneos, se dessem conta de sua importância, do grande escritor que era. Um a mais no meio da multidão, ignorado, solitário, alheio a tudo e a todos.” (ALVES, 2000, p.38). Cabe recordar que esta situação modificou-se nos anos de 1960, período em que o escritor teve suas qualidades literárias reconhecidas mundialmente. Aliás, esta mudança em sua carreira também é retratada na narrativa, quando o protagonista cogita que

Tinha de me tornar íntimo da cidade onde Borges viveu, as ruas que percorreu, ele que, segundo li, quando atravessava essas mesmas ruas, cego, carregando sua tradicional bengala, e por último, em companhia de sua mulher, Maria Kodama, chamava a atenção dos transeuntes, pois àquela altura já se tornara uma celebridade internacional. Não sentia, porém, em Buenos Aires, o calor que outros países lhe dedicavam. (ALVES, 2000, p.62).

O jornalista nos apresenta uma síntese da trajetória literária de Borges que de desconhecido passa a ser celebridade, um claro diálogo com a historiografia literária. Denuncia, ainda, a paradoxal situação que o escritor enfrentou em seu país durante alguns anos, pois enquanto era exaltado em várias partes do mundo, na Argentina possuía diversos detratores e não era devidamente valorizado. Essa crítica ao comportamento dos argentinos em relação a Borges é reforçada quando o narrador relata que, baseado nas declarações do escritor e jornalista francês Jules Lapouge, quando Borges visitou Paris em 1965 ele recitou Verlaine e Rimbaud na rua e foi aplaudido pelas pessoas que passavam. Depois dos aplausos, o escritor teria declarado que “Se isso acontecesse em Buenos Aires – disse a Lapouge – teria recebido, com certeza, uma vaia.” (ALVES, 2000, p.83). Logo, neste excerto problematiza-se a relação de Borges com seus conterrâneos.

Por meio dessas citações percebemos que o protagonista não só procura o romance borgeano, mas também se preocupa com a história da literatura, especificamente, com a recepção da obra de Borges em seu país. O valor da literatura borgeana também é discutido nas menções que o personagem faz ao fato de o escritor não ter obtido o prêmio Nobel “[...] que sempre esperou ansiosamente, apesar de mostrar-se indiferente. Mas lhe custou uma grande decepção não tê-lo ganho.” (ALVES, 2000, p.35). Além disso, define-o como “[...] um

dos grandes escritores latino-americanos.” (ALVES, 2000, p.35). Desse modo, há uma supervalorização de Jorge Luis Borges, qualificado como um dos maiores autores da América Latina, e um questionamento da decisão da academia sueca por não ter lhe outorgado o cobiçado prêmio, ignorando o seu valor literário.

Outro ponto que merece destaque em *O romance de Borges* é a presença de elementos biográficos do escritor. Além das menções à infância do autor argentino em Palermo, há uma descrição do começo do seu processo de aprendizagem escolar. Notamos que trata-se de uma paráfrase do trecho em que Borges abordou este tema em sua autobiografia. No romance, o narrador especula que

Borges deve ter tido um impacto forte ao ter contato com aquele mundo quando ali teve que, aos oito anos, ingressar na escola, com seus ares de estudante de Eton, na Inglaterra, que assim, parecia um bom prato para o espírito agressivo de seus futuros companheiros, que, além do mais, viam nele um bode expiatório para se desrecalcar de sua condição de integrantes de outra classe social. (ALVES, 2000, p.73).

Este trecho parafraseia a exposição que o escritor faz do assunto em *Elogio da sombra/Perfis, um ensaio autobiográfico*, conforme já assinalamos, recuperando o choque cultural ocorrido no início de sua escolarização. Posteriormente, sua educação do autor voltará a ser discutida na narrativa em um resumo dos anos que ele passou na Europa, principalmente, na Suíça. Para o narrador “Ao contrário do que julgou o pai de Borges, Genebra não oferecia, à época, condições muito propícias ao desenvolvimento intelectual de um aspirante a escritor, o que Borges sentiu como vocação desde tenra idade.” (ALVES, 2000, p.85). Eis uma alusão ao discutido destino literário do escritor, bem como uma referência a sua estadia europeia.

De acordo com o narrador, o principal mérito do período europeu do autor argentino foi sua aproximação a grandes personalidades literárias, como “[...] Rafael Cansinos-Assens, que o introduziu ao ultraísmo e que era, sobretudo, um leitor voraz. Cansinos foi, para Borges, uma figura da maior importância. Viu-o usar pela primeira vez essa expressão: ultraísmo, que pretendia ser uma escola futurística em arte.” (ALVES, 2000, p.104). Assim, retoma-se um elemento importante da biografia e da vida literária de Borges que embora tenha divulgado o ultraísmo em seu país, logo se desvincula desse movimento, não obstante continuar a professar sua admiração pelo mestre espanhol.

A relação do escritor com o regime peronista também é recriada no relato. O narrador questiona-se sobre os motivos pelos quais Borges teria optado por morrer na Suíça, sugerindo que essa mudança estaria relacionada com a busca pelo manuscrito. Afinal, “Ele amava seu país, embora detestasse os políticos argentinos e, especialmente, Perón, que o reduziu a fiscal da Prefeitura de Buenos Aires.” (ALVES, 2000, p.27). Esse episódio da destituição do escritor do cargo de funcionário da Biblioteca Municipal Miguel Cané e sua nomeação como inspetor de aves e coelhos de um mercado municipal em 1946 é bastante conhecido e, inclusive, foi abordado anteriormente. No romance do autor catarinense, há uma distorção dos acontecimentos históricos, visto que o narrador afirma que Borges havia passado de diretor da Biblioteca para fiscal de Mercado. Historicamente, o escritor só assumiu a direção da Biblioteca Nacional em 1955. Antes havia trabalhado como auxiliar na mencionada biblioteca municipal durante nove anos. Nesse sentido, há uma “confusão” do narrador em relação às duas bibliotecas em que Borges trabalhou quando sustenta que ele havia passado nove anos infelizes na Biblioteca Nacional onde se refugiava em um porão para ler. Trata-se de uma alteração de dados históricos, pois o escritor dirigiu a referida instituição por quase vinte anos e como havia perdido sua visão desde o momento em que iniciou este trabalho, precisava que outros lessem para ele. Portanto, o romancista não diferencia as duas bibliotecas em que o autor argentino atuou profissionalmente.

Outro elemento biográfico de Borges que está presente na narrativa de Alves é o acidente que ele sofreu em 1938. Através de uma citação retirada supostamente de uma entrevista, o narrador explica como o escritor começou a escrever contos, reproduzindo a versão dada por Borges em sua autobiografia na qual justifica a sua mudança da poesia para a contística devido ao mencionado acidente. Cabe recordar que ele já havia escrito contos anteriormente, reunidos em *Historia universal de la infamia* (1935). Logo, o seu relato de que teria incursionado na escrita de contos com “*Pierre Menard, autor del Quijote*” enquanto se recuperava do acidente pode ser visto como uma mitificação do seu processo escritural. Pensamos que Alves ao reproduzir essa história entre aspas, dando voz ao escritor, não se compromete com a veracidade do fato e, curiosamente, não indica sua fonte, contrariando o seu procedimento habitual.

Também a cegueira do autor argentino é explorada na ficção através da reprodução de um trecho de *Siete Noches* (1980) em que ele descreve como se adaptou à sua perda de visão. Alves mantém a citação entre aspas, evidenciando sua origem. No final da exposição, o



narrador especula sobre como seria um romance ou uma novela sobre a cegueira caso o escritor se convertesse em seu próprio personagem, um claro exercício metaficcional. O narrador pondera que a própria cegueira seria um dos possíveis temas do romance borgeano perdido e que “Sem dúvida, Borges poderia ser personagem de Borges. Ele mesmo disse repetidas vezes que, entre si mesmo e o escritor Borges, havia um abismo. Eram dois. Um vivia em função do outro.” (ALVES, 2000, p.80). Esse trecho nos remete ao fato de o escritor ter se ficcionalizado em seus contos e ao seu famoso texto “*Borges y yo*”, bem como a um dos tópicos da poética borgeana: o duplo.

Outro exemplo da presença de elementos biográficos no romance é a referência a parentes, amigos e pessoas que fizeram parte da vida do escritor. O pai de Borges volta a ser mencionado, sendo recordado por histórias que contava ao filho e por sua cultura britânica que lhe abriu caminho para a leitura da literatura em língua inglesa. Já sua mãe é citada por meio da reprodução de uma declaração na qual ele afirmou que ela ensinou-lhe a sempre pensar o melhor das pessoas. É importante destacar que essa afirmação encontra-se na autobiografia do escritor. Ao descrever os pais de Borgex com essas características há uma alusão à dupla origem do seu tronco familiar, constituído tanto por ingleses quanto por argentinos.

A lista de referentes empíricos que compõem a ficção de Alves ainda inclui a governanta da família Borges, Fanny Úveda; a segunda esposa do autor argentino, María Kodama; escritores como Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández, Rafael Cansinos-Assens e Ernesto Sabato, entre outros. Cabe mencionar que o romancista mescla esses personagens criados a partir de referenciais reais com suas criações ficcionais, tais como Euclides, Ramon, Rubem Navarro e Raul Paz, colocando no mesmo nível o mundo real e o ficcional, tal como fizera Borges.

Não obstante existirem todas essas referências a personagens históricos em *O romance de Borges*, apenas o escritor atua diretamente na narrativa enquanto Fanny e Sabato aparecem de forma indireta no relato. Fanny e Borges são citados em vários momentos em que o narrador menciona o roubo do manuscrito. Além disso, a governanta emite algumas opiniões sobre a relação do escritor com Kodama, as quais foram retiradas da mencionada entrevista que ela concedeu ao jornalista André Soliani. Borges, como veremos, só se materializa na

última parte do relato e terá um destacado papel no esclarecimento do desaparecimento de seu romance.

Em relação à participação de Sabato na ficção, o protagonista só interage com ele por telefone, reproduzindo o diálogo que travaram. O jornalista fica frustrado por não poder questioná-lo pessoalmente sobre a existência do romance de Borges, pois acredita que ele poderia ajudá-lo a desvendar o enigma do manuscrito borgeano devido ao seu conhecimento do autor argentino, conforme verificou em uma leitura de um número da revista *La Maga*, no qual foram reproduzidos alguns diálogos entre Borges e Sabato. Embora informe que lê a referida matéria, o personagem não relata o que foi discutido nessas conversas, ao contrário do que seria esperado, mas apenas avalia que o diálogo entre eles foi interessante. Também lamenta o fato de ter perdido o periódico, ponderando que seria útil para a escrita de seu livro. Porém, reflete que “Mas quem saberia que um dia me poria na senda de um manuscrito de um dos maiores escritores latino-americanos ? Ou quiçá do mundo?” (ALVES, 2000, p.52). Neste fragmento o protagonista assume o papel de um crítico literário qualificando Borges como um dos maiores escritores da América Latina ou até do mundo.

O jornalista também discorre sobre a relação de Borges e Sabato, comentando ter sabido que eles apenas se toleravam. Por fim, considera que perdeu uma “[...] oportunidade única de conhecê-lo. Ou de colher alguma impressão pessoal dele. Ou de travar, ainda que fosse um breve diálogo, com também um dos maiores escritores deste continente, em nada inferior ao seu famoso compatriota.” (ALVES, 2000, p.53). Assim, ele minimiza o histórico conflito entre os dois escritores, motivado por razões políticas, aproximando-os. O personagem ainda declara ter apreciado o romance de Sabato *O Túnel* (1948) e que está lendo outro de seus livros: *El dragón y la princesa*, na verdade, um capítulo de *Sobre héroes y tumbas* (1961).

Sobre Bioy Casares diz que “Havia lido um livro dele, *Invenção de Morel*, que Borges considerava uma obra prima, com um enredo policial. A mim não me agradou muito esse livro.” (ALVES, 2000, p.53). Eis mais um exemplo de ficcionalização da crítica literária por meio da contraposição de opiniões distintas sobre a mesma ficção. Ele também postula que Bioy Casares conheceria a existência do romance borgeano devido a sua amizade e a sua colaboração literária, mencionando seu trabalho conjunto em *Crônicas de Bustos Domecq*. Portanto, surge mais um dado biográfico do autor argentino no relato.

Como suas tentativas de encontrar-se com os escritores que se relacionaram com Borges não foram frutíferas, o protagonista pensa em conversar com desconhecidos para obter alguma pista sobre o romance borgeano. Contudo, seus interlocutores não demonstram interesse pela literatura e, inclusive, o seu último contato levá-o a afirmar que “Diante disso, sem o saber, ele me fechava a porta a qualquer curiosidade que lhe viesse a revelar sobre Borges ou sobre Casares ou sobre Sabato ou sobre Cortázar ou sobre ainda Piglia, a mais nova revelação da literatura portenha.” (ALVES, 2000, p.59). Este excerto lista destacados autores argentinos, sugerindo que há um certo desconhecimento ou desvalorização da literatura nacional por parte de seus conterrâneos, e podemos estabelecer um paralelo com a recepção da literatura de Borges em seu país no início de sua carreira. Ao avaliar as citadas obras de Sabato e de Bioy Casares, bem como qualificar Piglia como uma revelação, o jornalista age como um crítico literário e dialoga com a história da literatura.

Interessa-nos destacar que o fato do personagem informar que está lendo um livro de Sabato e que leu sobre a viagem de Bioy Casares em um jornal local demonstra a presença no relato de mais um tópico da poética borgeana: a cena da leitura. Aliás, desde o início da narrativa o protagonista evidencia sua condição de leitor borgeano informando que “Havia muito adquirira livros esparsos das obras do escritor. Os seus leitores nunca me falaram que tinha escrito um romance.” (ALVES, 2000, p.11). Percebemos que ele não somente leu as obras do autor argentino, mas também sua fortuna crítica. Além disso, o seu amigo Euclides, o qual lhe forneceu a informação sobre a existência do romance de Borges, também é representado como um leitor, visto que ele procura em sua casa seu exemplar perdido de Poe a fim de reler um de seus contos, “William Wilson”. Logo, a temática da leitura, um tópico da poética borgeana, perpassa a obra do romancista.

*O romance de Borges* não só reconstrói elementos da biografia do escritor, mas dialoga de diversas maneiras com a sua poética. Além dos elementos que já assinalamos, a narrativa recupera dois conhecidos tópicos da literatura borgeana: o espelho e o labirinto. O espelho é mencionado em um diálogo entre o protagonista e seu amigo Ramon, quando comenta uma entrevista de Bioy Casares para um jornal brasileiro em que ele demonstra seu espanto com o fato de Borges ter horror ao espelho. O jornalista confessa que também sente medo de espelhos, indicando sua identificação com o escritor. Já o labirinto vem à tona quando o personagem principal visita a Biblioteca Nacional e especula que “Talvez Borges fosse voltado aos labirintos em função do ambiente em que trabalhava, pois aquilo não

parecia outra coisa.” (ALVES, 2000, p.100). Dessa maneira, a biblioteca é comparada a um labirinto e insinua-se que é por sua vivência nesse espaço que o autor argentino teria se dedicado a esse tópico.

Pensamos que de todos os elementos da poética borgeana explorados no romance de Alves destaca-se a opção de Borges pelas formas breves, o qual nunca escreveu um romance e mostrou-se avesso ao gênero romanesco. O escritor, inclusive, declarou que nunca incursionaria neste tipo de texto, alegando que “Sou excessivamente preguiçoso para escrever um. Além do que, acho que tem que pôr muito recheio em um romance, de modo que, antes de chegar no terceiro capítulo, estaria tão cansado que nunca chegaria a escrevê-lo.” (BORGES, 1967, apud STORTINI, 1990, p.182). Ele também revelou em várias entrevistas que não conseguia ler romances e que considerava o conto superior às narrativas longas.

Respaldando essas declarações do escritor, ao tomar conhecimento do seu possível romance, o jornalista afirma: “Não pode ser, Borges virou mito e todas as hipóteses agora são levantadas a seu respeito, até que era misógino.” (ALVES, 2000, p.11). Através desse fragmento, mais um elemento da biografia do autor argentino vem à tona: sua suposta misoginia, já que há vários questionamentos sobre a forma como ele ignorou ou tratou as mulheres, em geral, e construiu os seus personagens femininos, entre outras discussões relacionadas ao tema.

Paradoxalmente, embora não creia que Borges tenha escrito um romance, o protagonista resolve investigar o caso e compara sua busca com a procura pelo Santo Graal. Conjetura que o manuscrito teria sido escrito a partir de 1965 e roubado em 1980 por um suposto jornalista espanhol que se apresentou como Juan Echiverria a fim de entrevistar o escritor. Também são suspeitas do roubo um grupo de estudantes brasileiras que tiveram um encontro nesse dia com Borges. Elas são definidas como “negrinhas” pela governanta e ela relata que ao saber da cor de sua pele, o escritor teria questionado-a: “Por que não me disse que eram negras, Fanny? Não as teria recebido.” (ALVES, 2000, p.22). Eis uma alusão ao provável racismo do autor argentino, outro assunto polêmico relacionado às controversas opiniões conservadoras do Borges empírico. É importante registrar que a declaração preconceituosa do Borges personagem foi retirada da entrevista de Fanny com André Soliani, na qual, entre outros temas, ela relata uma visita de estudantes brasileiras ao apartamento do escritor. Em seu depoimento, a governanta afirma que quando ele soube qual era a cor da pele

das visitantes declarou que não as teria recebido se soubesse que eram negras. Percebemos que Alves ao recriar essa anedota em sua obra, descontextualiza-a, e mescla um provável acontecimento real com uma criação ficcional.

O jornalista informa que devido aos suspeitos do roubo serem estrangeiros, o caso foi levado ao Ministério das Relações Exteriores da Argentina, mas foi arquivado porque o manuscrito não havia sido escrito por Borges por causa de sua cegueira e seria difícil fazer um exame grafológico nessas condições, mesmo sabendo para quem havia sido ditado. Ele pondera que “Qualquer pessoa poderia ter alegado que o manuscrito não era de sua autoria, embora fosse fácil comprovar que o estilo de Borges é inimitável. Ou ter uma forma de apurar sua autoria do manuscrito. Ou teria que aparecer um autor qualificado para escrevê-lo.” (ALVES, 2000, p.31). Notamos que há uma problematização do processo de autoria do romance borgeano, dado que, historicamente, o escritor estava cego e ditava os seus textos no período em que a obra teria sido escrita. Assim, surge mais um elemento da biografia do autor argentino no relato, bem como uma avaliação crítica do estilo borgeano e a sugestão de que poderia existir outro autor que pudesse escrever o romance de Borges. Aliás, em certa medida, é o que o romancista faz ao tecer considerações sobre a apócrifa obra borgeana, um recurso utilizado pelo escritor que, inclusive, fez resenhas de livros imaginários.

No decorrer da investigação, são citadas várias opiniões de Borges sobre o gênero romanescos, tais como as suas críticas à extensão do romance, sua superficialidade e seus excessos. Paralelamente, há uma supervalorização do relato breve, já que ele defendia que tudo poderia se resumir a poucas páginas. O jornalista também discute a limitação do escritor para não escrever um romance, comparando-o com outros autores que acreditaram não serem capazes de produzir uma narrativa longa, como James Joyce e Guimarães Rosa, e acabaram por fazê-lo de modo magistral, segundo sua apreciação.

Para justificar suas teorias, o personagem apóia-se em uma suposta entrevista de Borges a um jornalista francês em 1965 e no relato de um biógrafo não nomeado que teria registrado que nos anos de 1930 ele teria cogitado a possibilidade de escrever um romance e até havia organizado suas diretrizes. Entretanto, desistiu da tarefa, pois “[...] convenceu-se de que escrever um romance contrariava fundamentalmente sua opinião ou sua natureza quanto à inutilidade de redigi-lo. ‘Nada servia encher 500 páginas quando tudo podia se resumir a meia dúzia de folhas.’” (ALVES, 2000, p.78). Esse excerto conecta-se com um dos princípios

fundamentais da poética do escritor que valorizou as formas breves em detrimento das extensas, conforme já foi assinalado. Pensamos que fato de o romancista especular sobre o plano de um romance de Borges na década de 1930 está relacionado com o mito que se criou em torno da (im) possibilidade dele produzir uma obra romanesca devido à sua postura crítica em relação ao referido gênero, bem como à sua cegueira.

Em *O romance de Borges*, o jornalista reflete, ainda, sobre os possíveis temas para a hipotética narrativa borgeana. Em sua opinião, a temática mais provável seria a vida do escritor Macedonio Fernández de quem faz uma apresentação baseado na autobiografia de Borges. Também compara Macedonio a personagens da literatura universal: Bartleby, Gregor Samsa, Akaki Akakievitch, Frenhofer e Simão Bacamarte. Como vimos, outro assunto para o romance seria a cegueira do escritor que poderia converter-se em seu próprio personagem, segundo o protagonista. Após expor os possíveis assuntos do romance, ele defende que essa obra poderia igualar-se a narrativas como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *A pomba*, de Patrick Suskind, *O estrangeiro*, de Albert Camus, e *A metamorfose*, de Franz Kafka. Eis um evidente exercício de metaficção e da ficcionalização da crítica literária.

Ao mencionar esses textos, Alves constrói uma vasta rede intertextual em sua ficção, visto que coloca em cena diversos autores como Melville, Gogol, Balzac, Machado de Assis, Juan Rulfo, Camus, Kafka e Suskind. É importante registrar que as referências intertextuais em sua narrativa abrangem ainda outros escritores: James Joyce, Guimarães Rosa, Edgar Allan Poe, Dante, Agatha Christie, Conan Doyle, Georges Simenon, Alejandro Vaccaro, Vargas Llosa, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Ernesto Sabato e Adolfo Bioy Casares. Apesar de citar essa extensa gama de autores, percebemos que o diálogo entre eles é restrito a algumas comparações e valorações críticas.

Por outro lado, no caso dos escritos borgeanos há vários textos reproduzidos na narrativa, declaradamente extraídos de *Elogio das Sombras/Perfis, um ensaio autobiográfico* (1971) e *Siete Noches* (1980), bem como de entrevistas e de referências a outras obras de Borges. Constatamos que a rede intertextual da narrativa do autor catarinense é bastante ampla e a sua existência conecta-se com mais um procedimento da poética borgeana: a intertextualidade. No entanto, inferimos que a escolha dos mencionados textos borgeanos em *O romance de Borges* visa dar ao relato um tom documental, dado que as obras selecionadas podem ser vistas como autobiográficas e terem um grau maior de autoridade factual.

Embora o eixo narrativo da ficção de Alves seja a busca do romance do escritor, é somente na segunda parte da obra que o jornalista resolve procurar o bar *La Luna* e Rubem Navarro, depois de passar seis dias em Buenos Aires. Ele não encontra o local desejado, mas descobre que Navarro morreu e consegue localizar o seu filho, o qual não acrescenta nenhuma informação à sua investigação, mas indica-lhe um funcionário da Biblioteca Nacional, Raul Paz, amigo de seu pai e de Borges, que talvez pudesse ajudá-lo. Por sua vez, Paz também não adiciona nenhum dado relevante sobre o caso, porém conduz o personagem ao porão da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, onde, de acordo com o narrador, o escritor trabalhou por vários anos.

Neste local, considerado uma área sagrada pelo protagonista, “[...] um santuário de um homem que vivera para as letras, que fizera destas sua razão de ser ou seu destino.” (ALVES, 2000, p.104), ele chega a sentir a presença de Borges “[...] que parecia tangível naquele espaço etéreo do porão.” (ALVES, 2000, p.104). Notamos que o primeiro excerto reforça a dedicação do escritor às letras, aludindo ao seu já discutido destino literário, e que ambos fragmentos sacralizam o seu espaço de trabalho. Subitamente o personagem escuta barulhos de passos e pensa que são da secretária de Paz dizendo-lhe que teria de retirar-se. Sua expectativa é frustrada, pois “Um velhinho, alquebrado, elegantemente vestido, cabelos alinhados, bem cuidados, com um sorriso, arrastando-se numa bengala, avançava a passos de cego na minha direção.” (ALVES, 2000, p.105). Eis a materialização de Borges, cuja descrição inicial reproduz sua imagem pop através da presença de seus principais ícones: a cegueira, a bengala e a elegância.

A reação do jornalista ante a aparição do escritor é de paralisia e espanto porque “Diante de sua imagem apolínea fiquei paralizado, [sic] como se sob o efeito de hipnose. Não podia crer aos meus próprios olhos.” (ALVES, 2000, p.106). É Borges que inicia a conversação, dizendo-lhe que sabe de suas buscas por seus manuscritos. A seguir pergunta-lhe o motivo de tanto interesse em descobri-los, se ele sempre tratou de esquecê-los. O protagonista não consegue expressar-se claramente e apenas confessa que ouviu falar deste suposto romance a partir de um relato de seu amigo Euclides e que até agora não havia conseguido nenhuma informação concreta sobre sua existência. Recuperando-se do susto, descreve o escritor com mais detalhes:

[...] trazia um terno cinza, de listras, muito bem recortado, uma gravata azul, de um tom esmaecido, sapatos pretos e meias também pretas. O colarinho era de um tipo que

formava um “v” fechado, no qual o laço da gravata, clássico, aninhava-se à perfeição. Borges era um homem extraordinariamente elegante. Podia-se até mesmo dizer de uma elegância britânica, como certamente os ancestrais do pai. A bengala era um móvel bonito, com entalhes discretos e o castão era de madre-pérolas [sic] se é que não me enganava quanto a esse detalhe. (ALVES, 2000, p.106).

Esta descrição complementa a anterior, ampliando a caracterização física do escritor, ressaltando sua elegância e sua ascendência inglesa. Borges retoma o diálogo, afirmando que não acredita ser possível encontrar o romance e, dessa forma, confirma sua existência. Aproveitando a oportunidade, o protagonista continua a interrogá-lo para obter mais informações e, finalmente, o escritor confessa ter ditado o manuscrito para Rubem Navarro. Também esclarece que o romance foi roubado, mas não sabe quem foi o autor do furto. Suspeita do jornalista espanhol que se apresentou como Echiverria, visto que foi depois dessa visita que o texto desapareceu. O personagem principal pergunta a Borges o que pretende fazer sobre o assunto e este responde com outra indagação “O que pode pretender um morto?” (ALVES, 2000, p.110). Após essa demonstração de impotência, ele percebe que o escritor está extremamente cansado e os dois permanecem em silêncio por um tempo indeterminado.

Surpreendentemente, Borges reinicia a conversação, perguntando ao protagonista qual é o interesse por seu romance. Este contesta que é o de qualquer leitor de sua obra, confessando ser um leitor borgeano. O escritor sorri e demonstra uma grande melancolia, declarando que “Agora está tudo perdido.” (ALVES, 2000, p.111). Durante alguns instantes, o jornalista deixa o interlocutor recuperar-se das fortes emoções, mas logo volta ao interrogatório. Borges revela que só pretendia que o manuscrito fosse tornado público após a sua morte, pois além de desejar surpreender o mundo, “Talvez, inconscientemente, queria deixar os membros da Academia da Suécia com a consciência pesada.” (ALVES, 2000, p.112). Nesse sentido, a escrita do romance seria uma espécie de vingança póstuma por não ter recebido o Nobel de literatura.

O protagonista descobre que apenas Borges, Navarro e Bioy Casares sabiam da existência do manuscrito borgeano, o qual, segundo o seu autor “Seria – não tenho dúvida - minha obra prima com que encerraria meu trabalho literário.” (ALVES, 2000, p.112). O personagem também relata a impressão de Bioy Casares sobre o seu romance, segundo a qual “[...] se tratava de meu melhor trabalho, que era uma novela que estaria à altura das melhores que já se tinham escrito.” (ALVES, 2000, p.112). Notamos que estes fragmentos tecem elogiosas críticas ao texto romanesco de Borges, demonstrando que o trabalho da crítica



literária foi novamente ficcionalizado. Após lembrar a apreciação positiva de seu manuscrito, os olhos do escritor enchem-se de água e ele tenta conter-se. Por fim despede-se, alegando que “Para um morto achei que falei demais. Como sempre, fico com a desagradável impressão que disse tolices. Queira perdoar minha reação emotiva.” (ALVES, 2000, p.112). Além de finalizar o encontro, essa declaração pode ser uma alusão às polêmicas opiniões que o autor argentino emitiu em diversas ocasiões.

Depois dessa despedida, o jornalista observa “[...] aquele velhinho de porte erecto, de uma dignidade à flor da pele, que via se afastar por entre as brumas de um sonho [...]” (ALVES, 2000, p.112). Este comentário do narrador-personagem, além de humanizar Jorge Luis Borges, também insinua que o encontro com o escritor não passou de um sonho. Esta hipótese é reforçada pela súbita mudança espacial, uma vez que o protagonista não se encontra mais na Biblioteca Nacional e sim no seu quarto do hotel Bauen. Logo, o romancista conclui a sua obra com um dos tópicos da poética borgeana: o tênue limite entre a realidade e o sonho. A partir desse momento, o leitor passa a duvidar do relato do protagonista, dado que tanto a procura do manuscrito quanto o seu encontro com Borges podem ter sido fruto de um sonho. Desse modo, o romance de Alves pode ser inserido no gênero fantástico, já que o sonho tem sido usado para explicar experiências inverossímeis nesse tipo de texto.

A utilização de um elemento da literatura fantástica caro à poética borgeana para resolver o enigma do romance de Borges é um recurso para manter não só a verossimilhança interna do relato, visto que o protagonista não tem acesso ao referido texto, mas também respeita as informações históricas, pois, até onde sabemos, o escritor nunca escreveu um romance. Assim, é verossímil que o jornalista fracasse em sua tentativa de esclarecer o mistério de forma racional, agindo como um detetive. Na verdade, trata-se de um fracasso anunciado, dado que em sua chegada a Buenos Aires ele contrasta a sua recepção na cidade com a de um admirador de Cortázar que teria sido recebido com um sol deslumbrante. Por sua vez, “Eu que admirava Borges, entrei na cidade numa tarde (ou numa manhã, já não me lembro mais) de céu sombrio, com ameaça de mau tempo e, praticamente, não vi, na paisagem, ou em outro qualquer lugar, um toque da presença do grande bruxo argentino.” (ALVES, 2000, p.47). Sob essa ótica, o tempo fechado e a inexistência de vestígios do escritor em sua cidade natal indicam que a procura pelo manuscrito não será fácil.

Observamos que o único consolo do jornalista é um pardal que ele viu em sua chegada a Buenos Aires, saltitando em cima de um sobrado. Durante a sua estadia na capital argentina volta a ver o pássaro. No final do relato, após a despedida de Borges e o despertar do jornalista, o pardal reaparece e ele questiona se seria o mesmo de sua chegada. Dessa maneira, a circularidade da narrativa é explicitada e podemos entender a existência desse pássaro como uma alusão à presença simbólica do escritor na capital argentina projetada pelo protagonista.

Pode-se dizer, assim, que é possível ler *O romance de Borges* como uma homenagem ao autor argentino. Além disso, a narrativa humaniza Jorge Luis Borges “[...] o maior mito literário de todos os tempos. Até pelo fato mesmo de ter sido preterido ao Nobel quando ninguém, mais do que ele, merecia ganhá-lo. [...]” (ALVES, 2000, p.25). Contudo, ao apresentar o escritor sob a forma de um velhinho frágil e emotivo a ficção do autor catarinense permite que o leitor sinta-se mais próximo dele, desmitificando-o. Afinal, a imagem de vulnerabilidade do Borges personagem contrapõe-se à imagem pop do escritor, desrealizada. Constatamos, ainda, que apesar do protagonista deste romance valorizar a literatura borgeana e defender que Borges merecia o Nobel, ele não deixa de assinalar a existência de alguns pontos polêmicos relacionados à sua biografia, como a sua misoginia e o seu racismo. Portanto, ao apresentar tanto suas qualidades quanto seus defeitos, Alves permite que o leitor construa sua própria visão do autor argentino.

O romancista também traz à tona vários elementos da biografia de Borges em seu relato, tais como sua infância em Palermo, o início de sua escolarização, a sua origem familiar, o seu período europeu, suas desavenças com o peronismo, sua passagem pelo ultraísmo, seu acidente de 1938, seu trabalho na Biblioteca Miguel Cané e na Biblioteca Nacional, bem como sua cegueira. Além disso, ficcionaliza alguns referentes empíricos que fizeram parte tanto da trajetória pessoal do escritor: Fanny e Kodama, quanto da literária, como Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares e Ernesto Sabato.

Por outro lado, não podemos deixar de mencionar que a obra do autor catarinense gira em torno da literatura. Basta lembrarmos que o seu eixo é a busca de um romance borgeano, o protagonista é representado como leitor, escritor e crítico literário, há reflexões sobre o processo de escrita do relato, a cena de leitura está presente e a intertextualidade é um dos recursos estilísticos que se destacam na composição do tecido narrativo. Essas marcas dialogam com a poética borgeana, conforme apontamos anteriormente. Além disso, a

narrativa trava um diálogo com a história da literatura. Como vimos, o relato problematiza a trajetória literária do escritor que durante anos não foi conhecido fora da Argentina e nem mesmo era devidamente valorizado em seu país. Também denuncia que mesmo tendo se tornado uma celebridade mundial, o autor argentino foi relegado ao esquecimento na cidade em que nasceu e que imortalizou em seus escritos. Questiona, ainda, a decisão dos membros da academia sueca de não conceder-lhe o Prêmio Nobel, não obstante Jorge Luis Borges ter produzido uma obra literária de reconhecida excelência. Nesse sentido, é justificável a ideia de uma vingança póstuma do Borges personagem através de um romance que seria uma obra prima e deixaria os acadêmicos suecos arrependidos de sua decisão.

Em suma, o romance de Alves não só humaniza Borges, mas também dialoga com a história da literatura e com a poética borgeana, gerando um texto híbrido que mescla elementos biográficos, históricos e ficcionais. Devido a essa tessitura, *O romance de Borges* pode ser lido como uma narrativa policial ou fantástica. Outra possibilidade é inseri-lo na categoria dos novos romances históricos que literaturizam escritores. Afinal, o romancista ficcionaliza Borges, apresenta uma vasta rede intertextual, muitas vezes explicita suas fontes e reflete sobre a sua construção, utilizando recursos metaficcional, tecendo, portanto, uma obra autorreflexiva, além de distorcer acontecimentos históricos e dialogar com a história da literatura.

#### 2.4 *Memorial de Buenos Aires* (2006)

Seis anos após a publicação de *Borges e os orangotantos eternos* e *O romance de Borges* surge mais uma narrativa brasileira que converte Jorge Luis Borges em personagem: *Memorial de Buenos Aires*. Embora essa obra não esteja inserida no contexto das comemorações do centenário de nascimento do escritor como as anteriores, ela surgiu quando se cumpria os vinte anos de sua morte. Foi publicada pela Companhia das Letras, mas não obteve muito êxito junto ao público, ainda que tenha sido objeto de alguns estudos críticos. Seu autor, Antonio Fernando Borges, nasceu no Rio de Janeiro e escreveu contos e romances. Trabalha nas áreas de comunicação e marketing, além de ministrar cursos e palestras sobre literatura e escrita. *Memorial de Buenos Aires* (2006) encerra sua trilogia composta por *Que*

*fim levou Brodie?* (1996) e *Braz, Quincas & Cia* (2002). Cabe frisar que em seu primeiro livro aparecem vários temas borgeanos e que no segundo ele converte o escritor Machado de Assis em personagem.

Em *Memorial de Buenos Aires*, Antonio Fernando une os dois assuntos de suas obras anteriores, ficcionalizando Borges e explorando elementos da poética machadiana. A intenção de juntar os dois escritores é explicitada desde o título da narrativa que nos remete ao romance *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, e a cidade de Buenos Aires que além de ser o local de nascimento e de residência de Borges durante anos, também foi ficcionalizada por ele em seus escritos. Notamos que esse procedimento continua na escolha das duas epígrafes que abrem o romance, retiradas, respectivamente, do livro *Histórias da meia-noite* (1873), de Machado de Assis, e do artigo “*Nueva refutación del tiempo*”, de Jorge Luis Borges, publicado em *Otras inquisiciones* (1952). A primeira refere-se ao tempo e a eternidade enquanto a segunda aborda a construção da realidade e a dupla condição de Borges, dividido entre seu ser pessoal e público. Ao mesmo tempo em que as epígrafes antecipam temas da ficção, a junção dos autores no mesmo espaço aproxima dialogicamente as literaturas argentina e brasileira.

O relato estrutura-se em forma de um diário que começa em 7 de janeiro de 1939, segue até 24 de junho do mesmo ano e retorna para a data inicial, marcando a circularidade da narrativa. Segundo a nota explicativa no início do romance, o texto teria sido escrito pelo avô materno de um personagem que se identifica com as iniciais AFB, as mesmas do autor empírico, o que nos recorda um conhecido procedimento borgeano: a ficcionalização do autor. O jogo narrativo se intensifica quando esse personagem, uma espécie de editor, declara que o diário é falso, pois seu avô nunca saiu do Rio de Janeiro e já estava morto no período em que teria sido escrito, apesar de a letra ser sua. Essa advertência instaura dúvidas sobre a veracidade do texto, já que, em princípio, um morto não escreve. Assim, o leitor terá que estabelecer um pacto de leitura com a obra que poderá ser vista como um falso diário ou, como sugere o editor, as memórias “póstumas” de seu avô, entre outras possibilidades.

Se escolher ler *Memorial de Buenos Aires* como um diário, um gênero que se caracteriza por, supostamente, representar a realidade, o leitor perceberá a existência de algumas características formais desse tipo de texto. No romance há uma divisão espacial típica dos diários em que as descrições dos acontecimentos são separadas por datas. Porém,

existem partes denominadas “s/data (folha avulsa)” nas quais se reflete sobre o processo de construção do texto, temas das poéticas borgeana ou machadiana, entre outros assuntos metaficcionalis. Vale a pena mencionar que esse subtítulo nos remete a dois livros de Machado de Assis: *História sem data* (1884) e *Papéis avulsos* (1882). Além disso, o fato de estar intitulado de maneira diferente dos outros capítulos sugere a existência de um relato paralelo, bem como demonstra a desorganização do diário em que, inclusive, faltam algumas páginas, indicando sua incompletude.

Aparentemente, a ficção está estruturada de forma linear, mas há uma mistura de tempos e espaços que convivem simultaneamente. Isso se torna evidente quando o protagonista ocupa diferentes lugares ao mesmo tempo, relatando sua viagem a Buenos Aires e, paralelamente, descrevendo sua vida no Rio de Janeiro. As mudanças espaciais ocorrem tanto em capítulos diferentes como no mesmo capítulo. Aliás, o mesmo dia é descrito em Buenos Aires e no Rio de Janeiro com algumas variações. Dessa maneira, há um questionamento do conceito de linearidade temporal e uma ruptura com as fronteiras espaciais convencionais.

O relato de *Memorial de Buenos Aires* está construído em primeira pessoa por um narrador-personagem que é professor universitário e crítico literário, estudioso de Machado de Assis e herdeiro de uma considerável herança. De acordo com o protagonista, o objetivo de sua viagem a Buenos Aires é encontrar Procópio, seu amigo de infância, que veio à capital argentina em busca de notícias sobre seu irmão Leopoldo. Portanto, trata-se de uma investigação e a narrativa também pode ser inserida na categoria de romances policiais, já que há um enigma e um detetive.

Interessa-nos assinalar que o protagonista recebeu um convite para escrever um livro sobre sua tese de como seria a obra de Machado se ele fosse cego, tal como Borges. A intenção de seu editor era publicá-lo em 1939, por ser o ano do centenário de nascimento do escritor brasileiro, justamente, o período em que a ação narrativa está localizada. Sobre o seu trabalho, confessa “Desde então, escrever um livro sobre ele [...] não se demorou a se transformar na vontade de escrever como ele.” (BORGES, 2006, p.27). Além de explicitar a identificação entre o personagem e Machado este fragmento nos remete ao conto borgeano “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, bem como problematiza o processo de escritura, visto que desconstrói o conceito de originalidade, tal como ocorre no referido relato de Borges.

Nesse sentido, a narrativa discute importantes questões literárias como influência e intertextualidade através de um diálogo entre as poéticas de Machado de Assis e de Jorge Luis Borges.

É significativo que o protagonista explicita sua intenção de escrever um livro dentro do romance, pois esse procedimento acentua o caráter metaficcional da obra, uma vez que gera algumas reflexões sobre o processo de escrita. Entre outros tópicos o professor reflete sobre a necessidade de solidão para os escritores realizarem o seu trabalho, a relação entre a leitura e a escrita e, principalmente, o papel do leitor na interpretação de um texto. Também emite várias opiniões sobre a literatura brasileira, bem como sobre Borges e Machado, atuando como um crítico literário. Pensamos que ao contrapor os dois autores problematiza-se sua inserção na tradição literária, dado que, tradicionalmente, são lidos separadamente em suas respectivas literaturas. Logo, a ficção do autor carioca apresenta uma proposta de leitura comparada entre os dois escritores evidenciando que ambos fazem parte da literatura latino-americana e podem ser lidos nessa perspectiva.

A leitura que o protagonista faz desses autores marca a sua identidade. Afinal, ele pensa ser a reencarnação de Machado, tem crises de epilepsia como seu ídolo e até mistura acontecimentos de sua infância com fatos vividos por ele. Também vivencia experiências dos personagens machadianos, encontra-se com alguns deles e, às vezes, imita seu comportamento. Um exemplo é o ciúme, aparentemente infundado, que sente por sua mulher tal como ocorre com o personagem Bentinho de *Dom Casmurro* (1889). Assim, percebemos que a influência de Machado sobre o protagonista transcende a esfera biográfica e estende-se ao seu universo ficcional, apagando os limites entre a história e a literatura.

A influência de Borges também é visível no professor, pois, no decorrer do relato, ele não só se encontra com os personagens de obras borgeanas, mas também com seu criador, Georgie, bem como com personagens baseados em referentes empíricos que se relacionaram com o escritor. Além disso, vive uma experiência temporal relatada pelo escritor em *Historia de la eternidad* (1936) e “*Nueva refutación del tiempo*” (1947), conforme veremos adiante, demonstrando a sua instabilidade identitária, um assunto recorrente da poética borgeana por meio de suas explorações do duplo. É preciso mencionar que os citados textos do escritor estão centrados na discussão sobre o caráter ilusório da linearidade temporal, tema que será retomado em *Memorial de Buenos Aires*. Outros tópicos borgeanos abordados pelo

romancista são a relação entre eternidade e literatura, a representação da realidade e a negação do eu.

Enquanto procura seu amigo desaparecido, o protagonista resolve conhecer Buenos Aires. Em suas andanças menciona alguns pontos turísticos da capital argentina: Plaza de Mayo, Plaza San Martín, Obelisco, Torre dos Ingleses, Jardim Botânico, Congresso, Biblioteca Nacional, Biblioteca Miguel Cané, Casa Rosada, Ateneo e o café Richmond. Também percorre algumas ruas conhecidas, tais como a avenida Corrientes e a rua Maipú, bem como alguns bairros centrais. A partir desses elementos constatamos que o autor carioca construiu os espaços do seu relato baseado em referentes empíricos.

É importante registrar que a representação da capital argentina na narrativa de Antonio Fernando Borges está quase restrita aos lugares turísticos tradicionais e aos espaços em que o escritor morou ou trabalhou. Não obstante essa limitação espacial, o professor analisa criticamente a cidade, afirmando, por exemplo, que os cafés e as livrarias alimentam o nacionalismo e outras vaidades locais. Comenta que Buenos Aires é uma cidade como as outras, ou seja, a melhor e a pior de todas. Registra, ainda, a origem europeia de grande parcela de seus habitantes, observando que os táxis, os ônibus e as mulheres são ostensivamente ingleses e que isso deixa no visitante a impressão de que a Argentina faz parte do Império Britânico. Por fim, argumenta que Buenos Aires não é Paris. Notamos que os comentários do personagem tocam em elementos fundamentais da formação histórica argentina, dado que nos remetem às relações dos argentinos com a Inglaterra e com a França, as quais marcaram a vida econômica e cultural do país.

Contudo, encontramos no relato uma menção a forma labiríntica da capital portenha, a qual alude ao labirinto, um tópico da poética borgeana, que pode ressignificar literariamente os espaços da narrativa, afastando-os da perspectiva realista. Para o professor, a cidade é aparentemente geométrica e por isso é inevitável se perder, tal como nos desertos. Acrescenta que Buenos Aires tem a vantagem de não ser tão quente e que seus cafés são oásis aconchegantes. Assim, a descrição aparentemente realista da capital argentina convive com metáforas que indicam uma visão literária da cidade que é comparada a um labirinto e a um deserto graças, respectivamente, a sua organização espacial e ao seu clima.

O personagem frequenta as livrarias da rua Corrientes e compra as revistas *Sur* e *El Hogar*. Percebe que o ponto de contato entre as duas publicações é Jorge Luis Borges que

declara conhecer por meio de alguns textos do autor brasileiro Mário de Andrade e de conversas com um amigo. Não tem uma opinião favorável sobre o escritor, considerando que “Dizem que é uma das personalidades mais notáveis da moderna geração da Argentina, mas no fundo esse poeta e ensaísta só me chamou a atenção porque temos o mesmo sobrenome ibérico.” (BORGES, 2006, p.30-31). Esse fragmento é uma citação quase literal de uma parte do artigo “Literatura modernista argentina III”, de Mário de Andrade, publicado em 1928 no jornal *Diário Nacional*. Dessa forma, o relato ficcionaliza a crítica literária e recupera o diálogo entre as literaturas argentina e brasileira travado no início do século XX. Nesse sentido, vale a pena ressaltar o caráter precursor da citada análise de Mário de Andrade, já que no momento em que escreveu o referido texto, Borges estava iniciando sua carreira literária e ainda não era reconhecido nem mesmo em seu país. Também é importante observar a coincidência dos sobrenomes dos dois autores, explorada ludicamente por Antonio Fernando Borges.

A reflexão sobre a literatura é representada, entre outras formas, por meio da reprodução de debates entre o protagonista e seu amigo Calixto, nos quais o primeiro defende Machado e o outro Borges. Em uma dessas discussões, o escritor é acusado de ser um “polígrafo profissional” e seu amigo recorda-lhe que Machado também escrevia por dinheiro em sua juventude, tal como Borges. O professor acrescenta “[...] não sei se ele terá um dia o mesmo talento de Machado, mas mostra desde já uma eloquência semelhante, o mesmo desejo verborrágico de escrever sobre tudo, como se o Universo fosse o único objeto digno de reflexão.” (BORGES, 2006, p.31). Percebemos que este trecho assinala o principal ponto de contato entre os autores argentino e brasileiro: sua universalidade.

Após essa introdução indireta de Borges no relato por meio da crítica à sua obra, finalmente o escritor se materializa na narrativa. Através de um encontro casual em um bonde, o protagonista vê um “[...] estranho nativo de boina escura, barba em formação e desleixado terno bege, teimosamente abotoado contra a barriga saliente.” (BORGES, 2006, p.36). Acrescenta que sua estampa contrastava com a vaidade masculina local e que era altivo e tímido, além de ter um ar de resignado cativo. A seguir compara-o a uma anta, argumentando que

[...] é um estranho animal de corpo desajeitado, patas curtas, orelhas pequenas e sempre erguidas, com um focinho e o lábio superior arrematados numa espécie de tromba flexível, em cuja extremidade se destacam as narinas. Está sempre atento e prevenido, desconfiado do mundo à sua volta.



Nativo dos pântanos da América do Sul, tem hábitos noturnos; mas, apesar do tamanho e da aparência, é um herbívoro tímido e inofensivo. (BORGES, 2006, p.37).

Como vimos, esta comparação dessacraliza a figura canônica de Jorge Luis Borges, ou seja, a imagem cristalizada de um velho cego com sua bengala. Em *Memorial de Buenos Aires* ele é comparado a uma anta por sua forma física e sua timidez. A comparação é verossímil porque o relato está situado nos anos de 1930 quando o escritor era visto como “[...] um homem gordinho, antiestético, amarfanhado.” (WOODALL, 1999, p.145). O biógrafo também assinala que nesse período ele era indiferente à moda e tímido. Ao reconstruir essa fase do autor argentino no seu romance, Antonio Fernando proporciona que o leitor entre em contato com uma face pouco conhecida de Borges.

Além de descrever seu companheiro de viagem, o professor percebe que ele estava lendo uma antologia de contos brasileiros que estampava na capa a figura de Machado de Assis. Ele nos informa que a “anta” chama-se Georgie e que os dois passam a encontrar-se no mesmo lugar para discutirem literatura. Em um desses encontros, Georgie comenta a recente morte de seu pai e descreve sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1914 quando viajava para a Europa com sua família. Disse que ficou encantado com a cidade e que se impressionou com versos recitados por um garoto, confessando “[...] que o final do poema – “Não permita Deus que eu morra – sem que eu volte para lá” – arrancou-lhe lágrimas na época.” (BORGES, 2006, p.42). Ao mesmo tempo em que reconstrói um episódio da vida do escritor, relatado por ele em entrevistas, esse trecho aproxima a literatura argentina da brasileira por meio dos efeitos que um dos poemas mais conhecidos no Brasil, “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, teria causado em Borges.

Outro exemplo da tentativa de aproximação das duas literaturas ocorre quando o protagonista compra edições antigas da obra do autor argentino e comenta que são “[...] livros de poesia, lançados há mais de dez anos – na mesma época em que nossos modernistas paulistanos se empenhavam em substituir a verve poética por tolices (amor-humor, a pior delas) destinadas ao mero escândalo e ao esquecimento eterno.” (BORGES, 2006, p.46). Neste fragmento há uma menção ao modernismo brasileiro em contraste com a produção borgeana do mesmo período, insinuando que as duas literaturas podem ser lidas comparativamente. Em suma, trata-se de uma defesa do conceito de literatura latino-

americana. Cabe frisar que essa citação serve de pretexto para o protagonista comparar, mais uma vez, Borges e Machado, já que as primeiras produções de ambos foram poemas.

A rotina dos encontros literários é alterada porque um dia o professor perde o bonde e Georgie deixa cair um envelope ao saudá-lo. O protagonista resolve devolver o sobrescrito e vai à biblioteca Miguel Cané onde seu companheiro de viagem trabalha e descobre que ele não comparece há vários dias ao trabalho. A biblioteca é descrita como “[...] um prédio cinzento e impessoal em arrabaldes onde haverá por certo bem poucos leitores.” (BORGES, 2006, p.48). Além disso, os funcionários são caracterizados como sinistros e vulgares. É importante ressaltar que essa descrição da biblioteca Miguel Cané recupera os dados que o autor argentino forneceu de seu local de trabalho em sua autobiografia, ou seja, trata-se de uma reconstrução de um relevante elemento biográfico. Vale a pena mencionar que no romance, Georgie define a biblioteca como um “cativeiro”, em consonância com as declarações do escritor de que ali tinha vivido anos de infelicidade.

Depois de observar o local, o professor conversa com a recepcionista da biblioteca e ela informa que Georgie não comparece há dias ao trabalho e entrega-lhe o número do telefone de sua casa, devido a sua incredulidade. Ao ligar, ele é informado de que seu companheiro de bonde estava internado em um hospital de Palermo desde o natal. Surpreendido com essa notícia, o protagonista decide verificá-la e vai ao hospital em que Georgie estaria hospitalizado. Lá conhece sua mãe, D. Leonor de Acevedo. Ela explica que o acidente ocorreu na véspera do Natal e que “[...] Georgie subia correndo as escadas da casa de uma amiga quando a cabeça atingiu o batente de uma janela aberta. Apesar de rapidamente tratada, a ferida infeccionou – e, desde então, ele está naquela cama, com alucinações e febre alta.” (BORGES, 2006, p.56). Eis a recriação de um conhecido acontecimento da vida de Borges, uma vez que ele sofreu um acidente em 1938 nessas circunstâncias, que quase o levou à morte.

No entanto, essa explicação deixa o protagonista perplexo ao constatar que Georgie estava mesmo internado desde o ano passado e se pergunta quem era o homem que havia encontrado no bonde, leitor de literatura brasileira. O professor também fica impressionado com o fato de D. Leonor narrar o futuro de seu filho e não suas peripécias infantis, como, geralmente, fazem as mães, pois ela somente contou-lhe as “[...] expectativas da família, de que ele venha a ser um grande escritor – como seu marido, o pai de Georgie, não tinha

conseguido ser, graças à cegueira precoce.” (BORGES, 2006, p.58). Notamos que esse excerto é uma alusão ao proclamado destino literário do autor argentino que declarou ter se dedicado às letras para continuar o trabalho de seu pai, o qual foi interrompido pela perda de visão. Esse tema é retomado outras vezes no romance por meio de comentários e atitudes de D. Leonor que até tenta evitar que seu filho tenha contato com mulheres, as quais poderiam “[...] retardar seu encontro com o verdadeiro destino: a glória literária.” (BORGES, 2006, p.66). O narrador conclui que ela está mais preocupada com a carreira de seu filho do que com a sua recuperação. Nessa ótica, o papel de promotora da literatura borgeana exercido historicamente por Leonor Acevedo é problematizado.

No hospital, o professor também conhece Adolfo Bioy Casares, descrito por D. Leonor como o melhor amigo de Georgie. Ao vê-lo pela primeira vez, o protagonista pensa que ele é um janota, “Simpático, bonito e educado.” (BORGES, 2006, p.58). Quando conhece-o melhor percebe que o escritor “[...] é homem de uma densidade insuspeitada, e a aparência frívola – e, por que não dizer, de *dandy* – parece antes um disfarce, ou uma segunda roupa, que ele usa sobre os ternos finos.” (BORGES, 2006, p.61). Assim, sua impressão inicial sobre o amigo de Georgie é modificada e passa a vê-lo como um homem distinto e possuidor de um espírito raro e superior. Bioy Casares também lhe informa que o seu sonho e o de Georgie é tornar-se um escritor importante, esclarecendo que isso não significa ser popular ou famoso. Eis uma referência ao projeto literário dos dois autores argentinos que distinguem a popularidade e a fama da qualidade literária.

Através de Bioy Casares, o professor passa a frequentar o meio intelectual argentino e conhece as irmãs Ocampo, Victoria e Silvina. Casualmente, em um jantar na casa de Bioy Casares, descobre que Borges e Georgie eram a mesma pessoa, dado que a forma inglesa de seu nome era usada por seus familiares e amigos próximos. Ao buscar uma explicação para os episódios insólitos que vivenciou pensa que “[...] a presença simultânea de Georgie-Jorge Luis Borges num bonde e num quarto de hospital poderia ser apenas outra faceta de sua literatura extravagante.” (BORGES, 2006, p.82). Além de problematizar os limites entre a realidade e a ficção esse fragmento nos remete a um elemento crucial da poética borgeana: o duplo. No romance essa temática é explorada de diversas formas, visto que há vários Georgie pela cidade e que o protagonista também se duplica para viver suas experiências simultaneamente no Rio de Janeiro e Buenos Aires. Ademais, como já apontamos, comporta-se como Machado ou seus personagens e, inclusive, passa por uma experiência relatada por

Borges em dois textos, indicando que sua identidade é múltipla. Não podemos nos esquecer que a ideia de duplo está presente, ainda, no jogo entre o autor empírico que representa o papel de editor e o autor do diário, pois ambos têm o mesmo nome.

O próprio professor começa a duvidar de sua saúde mental, comentando que “[...] cada vez mais, minha existência por aqui se assemelha a um exercício de interpretação literária [...]” (BORGES, 2006, p.90). Ele não se sente mais como um estudioso da literatura, mas como uma matéria estudada, como se “[...] houvesse, enfim, escapado aos limites (ou diria pior: às limitações) da vida real e, em lugar do sonho, tivesse caído em plena ficção. [...] Era assim que eu via ali, a mim e a Georgie como personagens de alguma prosa fantástica, milenar.” (BORGES, 2006, p.91). O protagonista tem consciência de que participa de uma obra literária e reflete sobre sua condição de ente ficcional, bem como sobre os limites entre a realidade e a ficção. Portanto, esse fragmento é um exemplo de metaficção. Se pensarmos que além de ser o narrador também é um personagem com o mesmo nome do autor empírico, é possível inferir que há uma problematização da noção de autoria e um diálogo com a concepção borgeana de universo como livro. Também é uma forma do narrador justificar a frequente mudança espacial de seu relato, já que, como ambos são personagens, decide adotar a tese de Georgie sobre as múltiplas possibilidades e descrever como seria sua vida no Rio de Janeiro, paralelamente a sua estadia em Buenos Aires. Por um lado, a narrativa de sua “possibilidade brasileira” se converte em uma paródia do romance machadiano *Dom Casmurro* (1899). Por outro, em Buenos Aires, o professor deixa-se governar pelo universo ficcional borgeano. Logo, a sua “realidade” é invadida pela ficção.

Além de encontrar-se com os duplos de Georgie, o protagonista tem uma experiência intemporal relatada por Borges em *Historia de la eternidad* (1936) e “*Nueva refutación del tiempo*” (1947), conforme já assinalamos. Na narrativa, o professor caminha pela capital argentina com Bioy Casares e Georgie até um arrabalde. Lá se depara com o pampa, a “*llanura*”<sup>11</sup> imensa, de acordo com a definição borgeana. Contempla o cenário durante horas e o silêncio só é interrompido pelo canto de um pássaro e pelo som de grilos. Sente que está em mil novecentos e pouco. No relato de Borges o local é determinado, Barracas, e o narrador se sente em mil oitocentos e pouco. Destarte, a principal diferença entre as duas descrições está relacionada com o tempo da ação dos personagens. Cabe registrar que a anedota foi descrita

---

<sup>11</sup> Planície.

sem modificações pelo autor argentino nos dois textos mencionados anteriormente. Então, a recriação dessa história com algumas alterações sugere uma atualização dos escritos borgeanos e nos remete ao procedimento dialógico com outros textos praticado por Borges.

Vale a pena ressaltar que o assunto dos textos citados toca em um tópico fundamental da poética borgeana: a negação do tempo. De acordo com Monegal (1980), em “*Nueva refutación del tiempo*”, o escritor abole o tempo não porque se sinta eterno ou porque sua arte seja capaz de preservá-lo para sempre da eternidade da obra, mas porque ele, Borges, não é ninguém. Ao negar sua identidade pessoal, ele aponta que todo homem pode ser todos os homens, tema de seu conto “*El Inmortal*”, publicado em *El Aleph* (1949). Nesse sentido, Borges relaciona a eternidade com a literatura, propondo que o leitor tem um papel essencial na preservação das obras e, portanto, é o seu verdadeiro autor. Eis uma referência à poética borgeana da leitura. Percebemos que esse princípio da escritura do autor argentino é explorado em *Memorial de Buenos Aires*, visto que o protagonista é leitor tanto de Borges quanto de Machado e vive episódios de suas biografias ou de suas obras literárias. Assim, é possível interpretarmos a negação do eu do professor como uma forma de explicitar que ficcionalmente é possível ser todos os homens, ou, pelo menos, dois escritores fundamentais para a América Latina.

Logo depois dessa experiência, o protagonista recebe um convite de Georgie para esperar o navio de Herbert Quain, personagem do conto borgeano “*Examen de la obra de Herbert Quain*”, publicado inicialmente em *Los jardines de senderos que se bifurcan* (1941) e, posteriormente, em *Ficciones* (1944). Nesse texto, Borges anuncia a morte de Quain e analisa suas obras apócrifas. Os principais temas dos supostos escritos do autor inglês são o papel do leitor na construção de sentidos de um texto e a problematização do tempo. No romance, o professor assiste escondido à inútil espera de Georgie pelo desembarque de Quain e na manhã seguinte vai a sua casa na rua Maipú desculpar-se por não ter lhe feito companhia. Ao partir leva três livros do escritor britânico. Desse modo, as obras apócrifas resenhadas no referido conto borgeano “materializam-se” em *Memorial de Buenos Aires*.

Interessa-nos destacar que o protagonista não só lista as obras de Quain, *The god of the Labyrinth*, *April March* e *The secret mirror*, mas também critica-as, declarando que “[...] tais livros parecem apenas tediosos exercícios verbais, ansiedades prosódicas que sacrificam o essencial da arte à prática da surpresa e do assombro... Não me espantaria se descobrisse que

são frutos de algum desvairado portenho, escondido sob pseudônimo inglês.” (BORGES, 2006, p.118). Acrescenta que não sabe se os livros são estúpidos ou “geniais”, mas tem certeza de que são inúteis. Trata-se de uma evidente ficcionalização da crítica literária, bem como da reprodução dos principais questionamentos que historicamente foram feitos à literatura borgeana, tais como o seu apurado trabalho com a linguagem, sua inserção no gênero fantástico e sua “inutilidade”, dado que alguns de seus detratores alegaram que ela não abordaria a realidade. Destarte, o romancista dirige as críticas à poética de Borges por meio de um de um de seus personagens, classificando o escritor, ainda, como um desvairado e sugerindo que ele esconde-se atrás de um pseudônimo.

O protagonista também relaciona os escritos de Quain com as propostas dos Céticos do tempo, uma vez que esses livros “[...] realizam na ficção aquilo que os Céticos pretendem para a vida real: a manipulação regressiva do tempo, a justaposição de enredos, o furor simétrico.” (BORGES, 2006, p.118). Assim, a narrativa retoma a discussão borgeana sobre o tempo em seus múltiplos aspectos, a qual é explicitada através dos objetivos dos Céticos do Tempo, um grupo que deseja corrigir “[...] “distúrbios cronológicos” – nome que eles dão aos limites impostos pela sucessão irreversível dos dias, um após outro.” (BORGES, 2006, p. 114). Nesse sentido, é possível interpretarmos o constante deslocamento espacial do personagem entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, ou melhor, suas vidas paralelas, como uma explicitação da ruptura espacial e da quebra da linearidade temporal proposta por Borges em “*Examen de la obra de Herbert Quain*”.

Em *Memorial de Buenos Aires*, o professor começa a frequentar as reuniões dos Céticos do Tempo, realizadas, principalmente, no café Richmond. Cabe recordar que historicamente esse local era usado para os encontros do chamado “grupo de Florida”, do qual o autor argentino fazia parte. Entre outros portenhos, pertencem ao grupo dos Céticos, Georgie e Macedonio Fernández. O protagonista esperava que Bioy Casares também estivesse entre eles, porém Georgie explica que “Adolfito admira e pratica a literatura fantástica, mas não gosta de vê-la invadir a realidade. *Qué lástima!*” (BORGES, 2006, p.115). Novamente, a fronteira entre a realidade e a ficção é problematizada, sugerindo, ainda, que Borges e Bioy Casares têm posturas diferentes sobre o tema.

Observamos que o jogo entre história e literatura também está presente na composição dos Céticos, formado não só por personagens baseados em referentes empíricos, mas também

por personagens borgeanos como Beatriz Viterbo e Teodelina Villar. Além de misturar personagens criados a partir de referentes históricos com personagens ficcionais retirados do universo literário de Borges, a presença das duas personagens femininas borgeanas citadas é anacrônica porque elas aparecem, respectivamente, nos contos “*El Aleph*” e “*El Zahir*”, publicados em *El Aleph* (1949), escritos posteriormente ao ano em que a ação narrativa do relato está situada. No romance, Georgie apaixona-se por uma versão de Beatriz Viterbo, é recusado e pensa em suicídio, mas, em outro avatar, ele demonstra ser extremamente tímido para expor seus sentimentos por ela. Já Teodelina Villar busca o Zahir, uma moeda mágica fonte de juventude, pela capital argentina e é justamente o professor que lhe entrega o desejado objeto.

Além desses personagens migrados do universo ficcional borgeano há alguns que foram construídos baseados em referentes empíricos, entre os quais se encontra Macedonio Fernández. Inicialmente, ele surge na narrativa ao lado de Teodelina Villar, sendo descrito como “[...] um homem de meia-idade, cabelo e bigode grisalhos, de figura miúda e discreta.” (BORGES, 2006, p.73). Apesar dessa aparência comum, o seu comportamento de segurar fósforos acesos e aproximá-los de sua barriga chama a atenção do protagonista. Posteriormente, em um de seus encontros, Georgie explica que essa atitude é uma espécie de calefação particular. O professor comenta que Macedonio é um velho homem de letras local, prestigiado pela geração anterior e venerado pelo escritor que o considera “[...] o homem mais extraordinário que já conheci. Seu pensamento é vivo, profundo, e eu diria que ultrapassa as possibilidades de seus escritos. Macedonio vive para pensar: não se interessa pela fama literária. A própria literatura lhe é indiferente. [...]” (BORGES, 2006, p.114). Por meio desse excerto, o personagem sintetiza as opiniões do autor argentino sobre Macedonio que foram expostas em entrevistas e em sua autobiografia.

No romance de Antonio Fernando quando o professor conhece pessoalmente Macedonio acha-o equilibrado e acredita que sua adesão aos Céticos é um misto de paternalismo e tolerância. Em um de seus encontros, Macedonio expõe sua tese de que o tempo não passa, sustentando que deveríamos nos abandonar ao manso fluir do tempo, visto que “É uma batalha perdida, cuja alternativa é ansiedade e angústia, *no más*. Se pudessemos ir ao campo e nos estendermos na terra ao meio-dia, de olhos fechados, para puramente existirmos, resolveríamos o enigma do universo.” (BORGES, 2006, p.131). A alusão ao pampa leva o protagonista a lembrar-se de sua mencionada experiência atemporal,

relacionando a concepção borgeana de tempo com as ideias de Macedonio, indicando o diálogo entre os dois autores. Aliás, alguns críticos apontam que Borges elaborou algumas de suas concepções teóricas a partir das noções metafísicas de Macedonio Fernández. Portanto, nessa ótica, ele seria o seu precursor. Em seu texto biográfico o escritor discorre sobre sua relação com Macedonio, enfatizando que antes de conhecê-lo ele era um leitor crédulo e que o seu legado mais importante foi ensinar-lhe a ler ceticamente. Nesse sentido, *Memorial de Buenos Aires* problematiza a “influência” de Macedonio sobre Borges.

Não podemos deixar de mencionar a ficcionalização de outro importante personagem histórico: Victoria Ocampo. O primeiro contato do professor com a intelectual argentina ocorre quando ele compra a revista *Sur* e descobre que ela é a sua organizadora. Depois, Bioy Casares comenta que chegou a convidar Procópio para participar dos saraus literários que sua cunhada organizava. Então, o protagonista pergunta-se se sua cunhada seria Victoria. Em uma visita ao hospital descobre que se tratava da mesma pessoa e descreve-a como “austera” em contraste com sua irmã Silvina, “simpática e *guapa*”. No decorrer do relato, encontra-se com as irmãs Ocampo em outras ocasiões e, em uma delas, Victoria cobra-lhe um artigo que ele havia prometido escrever para a revista *Sur* sobre Machado de Assis. Por fim, Georgie comenta que irá procurá-la para publicar o seu texto sobre Quain, mas pondera que ela é imprevisível. Esses episódios reconstróem a figura polifacética de Victoria Ocampo que atuou como escritora, editora da revista *Sur* e promotora de encontros literários. Apesar de algumas críticas sobre o seu caráter expostas no romance, tais como sua austeridade e sua imprevisibilidade, é importante enfatizar a sua contribuição à promoção da literatura, particularmente, a de Jorge Luis Borges, tema que já foi examinado neste trabalho.

Paralelamente aos seus encontros com Georgie e os Céticos, o protagonista não abandona sua busca por Procópio. Descobre que Estela Canto havia sido a última pessoa a vê-lo. Logo, mais um personagem baseado em um referente histórico entra em cena na obra do romancista. A primeira informação que o professor obtém sobre ela é que está na Europa e só retornará à Buenos Aires em abril. Na data prevista para o seu regresso, conversam por telefone e marcam um encontro. O professor descreve-a como “[...] uma bela morena, esguia e elegante como poucas por aqui. Consegue ser, ao mesmo tempo, atrevida e charmosa como nenhuma outra mulher que conheço. [...] Fumando sempre, de um jeito incomodamente masculino, Estela desfiou seu credo bolchevique [...]” (BORGES, 2006, p.158). Após essa descrição, Canto informa ao protagonista que Procópio estava usando o nome de Carlos



Ascorse Daneri, ou seja, o mesmo nome e o sobrenome do personagem borgeano de “*El Aleph*”, conto dedicado à Estela Canto empírica. Notamos que houve apenas uma mudança no sobrenome do meio do personagem que passou de “Argentino” para “Ascorse”, insinuando que apesar de ser quase idêntico ele é diferente. Desse modo, ao mesclar dados referenciais com elementos ficcionais, mais uma vez, a realidade e a ficção se interpenetram no romance.

Com a ajuda de Estela o professor localiza Procópio, mas antes de conversarem o personagem é atropelado, levam-no a um hospital e ele desaparece. Além desse sumiço enigmático, outros eventos insólitos ocorrem no relato: surgem vários Borges por Buenos Aires; objetos reaparecem antes de desaparecer; o Imortal, um pálido personagem misterioso com capa, chapéu e botas, persegue estrangeiros; e o protagonista é suspeito do assassinato da princesa russa Minkowska. Dentre estes acontecimentos incomuns destaca-se o fato de que Georgie sabe que será sequestrado e espera ansiosamente por isso. Tais elementos aproximam a narrativa do gênero fantástico.

Um dia, finalmente, Georgie desaparece e o professor, juntamente com Don Isidro Parodi, o detetive criado por Borges e Bioy Casares, tenta encontrá-lo. Originalmente, o investigador resolvia mistérios a partir de sua cela, mas o romancista converteu-o em homem de ação. Nesta ficção, Don Isidro é descrito pelo personagem como “[...] um simpático e roliço ‘especialista em desaparecidos’. [...] sua postura burocrática e seu apego exagerado às minúcias não me pareceram muito promissores. Tem, pelo menos, a virtude da clareza - e, além disso, sua tolice é transparente.” (BORGES, 2006, p.177). Contrariando as expectativas do protagonista, Don Isidro desvenda o paradeiro de Georgie e descobre que ele foi aprisionado por sua própria mãe, a qual, paradoxalmente, deixou pistas para que fosse encontrado. Quando é desmascarada ela declara que seu objetivo era afastá-lo das mulheres para que se dedicasse somente à sua carreira literária, isto é, trata-se da problematização do papel que Leonor Acevedo desempenhou na construção da trajetória literária de Borges. Na narrativa, ao contrário do que seria esperado, Georgie defende D. Leonor e justifica publicamente sua prolongada ausência com uma suposta viagem a Adrogué, explicitando que o amor predominava na relação entre mãe e filho.

Depois de ser sequestrado e resgatado, Georgie mostra-se animado com seus projetos, mas logo se decepciona com os Céticos ao descobrir que eles se aproveitaram de suas ideias filosóficas para roubar dinheiro dos novos ricos argentinos. A trama é desvendada por Don

Isidro, disfarçado de policial bufão, e Procópio, que revela ser um agente da *Escotland Yard*. Ambos impedem a falência do protagonista quando ele estava prestes a transferir sua fortuna para o líder dos Céticos, D. Pepe, o qual estava confabulado com outros aristocratas portenhos à beira da falência. Procópio explica que “[...] a trama era muito mais ambiciosa do que se imaginava a princípio: envolvia até a ajuda da espionagem soviética, em troca de ‘una contribución para la causa socialista en Latinoamérica’.” (BORGES, 2006, p.211). Assim, amplia-se o alcance das ações dos Céticos e o papel de Georgie como “inocente útil” é destacado. Como o escritor não tinha dinheiro, exploraram suas teses filosóficas sobre o tempo e, caso o plano tivesse dado certo, ele teria contribuído para a causa socialista na América Latina. É interessante registrar que essa “contribuição socialista” contrasta com a postura política conservadora adotada historicamente por Borges.

Devido à existência de um mistério, de sua investigação e da presença de detetives pensamos que a narrativa também pode ser lida como um relato policial, ou melhor, como uma paródia ao romance policial de enigma. Afinal, o comportamento desastrado de Don Isidro durante as investigações difere do personagem criado por Borges e Bioy Casares, uma máquina de raciocinar, pois ele resolvia os mistérios a partir de sua cela. Já em *Memorial de Buenos Aires*, o detetive torna-se um homem de ação, aparentemente, desastrado e corrupto, mas no final do relato descobrimos que essas características são parte de um disfarce e sua contribuição é fundamental para a desarticulação dos Céticos.

Contudo, alguns enigmas não são esclarecidos na narrativa, tais como a misteriosa multiplicação do escritor por Buenos Aires e a incessante busca de Teodelina Villar pelo Zahir. Ao ser questionado sobre esses pontos, Georgie declara “Bueno, Antonio: Há coisas que só perguntando a Deus. Ou, pelo menos, a um outro Borges.” (BORGES, 2006, p.212). Nesse trecho Georgie fala de Borges como se fosse outro, ou seja, nega sua identidade pessoal, duplicando-se. Também o compara a um Deus, remetendo-nos a concepção de autor como um Deus criador. Além disso, pode ser uma alusão ao fato de que no universo da literatura contemporânea o autor argentino se converteu em um importante referencial para muitos leitores, entre os quais, logicamente, se incluem vários escritores.

Acreditamos que a permanência de alguns mistérios na ficção reforça sua leitura como uma paródia do romance policial de enigma, o qual foi subvertido por Borges. Nesse sentido, não podemos nos esquecer de que os mistérios insolúveis estão relacionados à poética

borgueana, ou seja, o tópico do duplo, a problematização do tempo e a construção de realidades paralelas. Portanto, essas referências fazem parte do universo ficcional criado pelo escritor. Aliás, é importante recordar que Borges valorizava a literatura fantástica e, inclusive, teceu algumas considerações teóricas sobre o subgênero, apontando como seus tópicos centrais, justamente, o duplo e a transposição de fronteiras de tempo e de espaço. O romancista carioca, ao não desvendar os acontecimentos insólitos citados anteriormente, mantém a ambiguidade e o leitor pode optar por ler a sua obra como um relato fantástico. Dessa forma, estabelece-se um diálogo com um tópico fundamental da poética borgueana.

Entretanto, também é possível interpretarmos a citação como um indício de que Georgie amadureceu intelectualmente e se converteu em Borges. Cabe observar que esse processo é representado em *Memorial de Buenos Aires* quando o escritor entrega uma cópia de seu conto “*Pierre Menard, autor del Quijote*” para o protagonista. Nesse momento, o professor assinala que Georgie começou “[...] a modelar, no rosto, a máscara do adulto por cima da face persistente de menino.” (BORGES, 2006, p.219). Assim, a ficção representa o escritor como uma criança grande que começa a amadurecer, não só fisicamente, mas também literariamente. Nessa perspectiva, o excerto pode ser interpretado como uma crítica à dita primeira fase da literatura borgueana. Ao mostrar o personagem deste ângulo, o autor humaniza Jorge Luis Borges, o qual não é caracterizado como um velho sábio cego com sua bengala, mas descrito como um tímido escritor, dependente de sua mãe e de um trabalho medíocre em busca de um caminho próprio em sua vida e na literatura.

Georgie acrescenta que “[...] pretende escrever sobre ‘caminhos que se bifurcam’ no labirinto do tempo.” (BORGES, 2006, p.219). Explica que se tratará de uma história policial e justifica que não pode abandonar um tema tão fascinante, isto é, trata-se de uma alusão ao conto borgueano “*El jardín de senderos que se bifurcan*”. Após essa declaração, uma antecipação metaficcional de seu novo relato, o personagem retira-se apressado porque tem um encontro com Estela Canto por quem estava apaixonado. Desse modo, o professor não tem tempo de ler “*Pierre Menard, autor del Quijote*” e questiona o futuro de Georgie: “Será que vai atingir um dia o patamar literário estabelecido por D. Leonor? A glória traz, junto com a excelência, o castigo da consagração: ficar preso a uma teia unânime de aplausos, deixando de ser um indivíduo para se tornar uma estátua que escreve páginas consagradas.” (BORGES, 2006, p.220). O fragmento problematiza a desindividualização do escritor que passa a ser visto como um mero objeto consagrado. Sabemos que foi justamente o que

aconteceu com o autor argentino e entendemos que uma possibilidade de desconstruir essa visão de escritores como estátuas é humanizá-los através de textos literários. Nessa perspectiva, *Memorial de Buenos Aires* cumpre o papel de humanizar Borges, além de dialogar com a historiografia literária e com a poética borgeana.

No romance do autor carioca destaca-se, ainda, a ficcionalização da crítica literária, particularmente, à poética borgeana. Além dos citados questionamentos feitos por meio de Quain, identificamos algumas críticas às primeiras produções de Jorge Luis Borges, as quais assinalaremos a seguir. Inicialmente, o professor afirma que *Historia de la eternidad* cheira a imaturidade intelectual e pretende impressionar o leitor. Acrescenta que “Esse Borges me lembra os velhos escribas profissionais, um intelectual provinciano de encomenda, desses que sentem especial prazer em listar temas exóticos, como se a extravagância fosse uma das formas de inteligência literária.” (BORGES, 2006, p.81). Assim, a literatura borgeana da chamada primeira fase é qualificada de extravagante. Também é interessante registrar que Bioy Casares expressa o desejo de que Georgie se recupere não só do acidente, mas que deixe de escrever tolices e comece a se dedicar à Literatura, explicitando o seu descontentamento com os seus escritos atuais. Logo, na ficção não é apenas o professor que menospreza as primeiras produções de Borges.

O protagonista também afirma que a negação do Eu e do Tempo “[...] diz muito do seu projeto intelectual, ou ao menos sobre sua visão de mundo: no fundo, o que ele deseja negar é a própria realidade. Desafortunado Georgie, parece disposto a abraçar uma causa desde já tão perdida.” (BORGES, 2006, p.83). Pensamos que se trata de uma alusão à opção do autor argentino pela estética de cunho fantástico em detrimento da realista. Observamos que em *Memorial de Buenos Aires*, a realidade ganha a partida, já que a tentativa dos Céticos de negar o tempo era apenas uma farsa e, significativamente, no final do relato o relógio da Torre dos Ingleses volta a funcionar, contrastando as especulações borgeanas com a linearidade temporal demarcada pelo mencionado relógio.

Interessa-nos sublinhar que na opinião do professor, Georgie dá a impressão de não ser tipicamente argentino e parece ser um súdito do império britânico, o que é indicado por seu apelido familiar, bem como por suas leituras de literatura inglesa. Portanto, a argentividade do escritor é questionada, bem como suas influências inglesas. É possível considerar essa observação como uma alusão ao fato de Borges, supostamente, ter se afastado dos temas

nacionais que caracterizariam a chamada primeira fase de sua produção literária. Através dessas críticas, o romance dialoga com a história da literatura, trazendo à tona questionamentos que alguns críticos fizeram ao cosmopolitismo do escritor.

Como vimos, a narrativa de Antonio Fernando recria o período em que o autor argentino começa uma importante mudança em sua carreira literária, pois, além de poeta e ensaísta se converte também em contista, embora, historicamente, tenha escrito contos anteriormente. Nessa ótica, a ficção reforça o mito escritural que Borges utilizou para explicar sua dedicação aos contos enquanto deixou a poesia, aparentemente, de lado. O referido processo de transformação é reconstruído no romance através da ficcionalização do acidente sofrido pelo escritor em 1938 que, segundo o seu relato, culminou com a criação de “*Pierre Menard, autor del Quijote*”. Cabe frisar que este conto é uma das obras de referência da literatura de Borges, além de simbolizar a poética borgeana da leitura, segundo Monegal (1980). Entendemos que a inclusão do contexto de produção do citado relato sinaliza o início do amadurecimento literário do escritor.

Vale a pena mencionar que após entregar o conto para o professor, Georgie comenta que o seu início recorda o obituário de Quain, porém tem a vantagem de ser somente ficção. Então, o protagonista considera que ele começou a superar os traumas recentes, destacando a mencionada substituição da máscara de menino por uma de adulto. Também informa que o escritor “Disse-me que ainda pretende escrever sobre “caminhos que se bifurcam” no labirinto do tempo.” (BORGES, 2006, p.209). Georgie ressalta que será um relato policial e que deseja criar algo de que tenha orgulho. Eis um claro exercício de metaficção através da alusão do plano de escrita do conhecido conto borgeano “*El jardín de senderos que se bifurcan*”. Além disso, há uma explicitação do amadurecimento do personagem que passa de menino para adulto. Pensamos que a escolha do termo “máscara” é relevante, dado que sugere que Georgie não amadureceu de verdade, ou melhor, que sua literatura não se transformou totalmente.

Notamos que o romancista dialoga com a poética borgeana de várias formas. Além das mencionadas críticas à literatura de Borges, encontramos na narrativa algumas referências aos seus textos; citações ou paráfrases de seus escritos; tópicos como o labirinto, o duplo, a negação do tempo e do eu, bem como a presença de vários personagens de seu universo ficcional, como Beatriz Viterbo, Teodelina Villar e Don Isidro Parodi. Também não podemos nos esquecer que a cena da leitura perpassa o romance e que tanto o professor quanto Georgie

são caracterizados como leitores e escritores. Basta lembrar que o protagonista lê as obras borgeanas e critica-as, além de estar escrevendo uma tese sobre como seria a literatura de Machado se ele tivesse perdido a visão. Por sua vez, Georgie lê um livro com Machado na capa e não só escreve um conto após o seu acidente, mas também planeja relatos futuros. Portanto, a narrativa gira em torno da literatura, pois os seus protagonistas são do meio literário, discute importantes questões literárias e dialoga com a história da literatura.

No entanto, constatamos que os acontecimentos históricos também estão presentes na ficção. Nesse sentido, é importante sublinhar que alguns episódios da vida do autor argentino foram recriados no romance, tais como: o seu acidente de 1938; sua viagem à Europa; sua passagem pelo Rio de Janeiro; o trabalho na biblioteca Miguel Cané e a escrita de “*Pierre Menard, autor del Quijote*”. Também foram ficcionalizados no relato personagens baseados em referentes históricos e que tiveram um papel fundamental na vida de Borges: D. Leonor, Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, Silvina Ocampo e Estela Canto. Logo, a história é um elemento fundamental na construção da obra de Antonio Fernando.

Tendo em vista as considerações anteriores, é necessário ressaltar que *Memorial de Buenos Aires* dilui as fronteiras entre a literatura e a história, estabelecendo um diálogo não só com a poética borgeana, mas também com a história da literatura. Afinal de contas, a narrativa trouxe para a ficção várias críticas à literatura borgeana, problematizou as duas fases da produção literária de Borges e reficcionalizou personagens borgeanos. Ao optar por reconstruir a época em que o escritor passa por uma transformação em sua literatura, o romance possibilita que o leitor entre em contato com uma face pouco conhecida do autor argentino. Além disso, a narrativa humanizou Jorge Luis Borges, representando-o inicialmente como tímido e ingênuo e, posteriormente, como um Deus criador. Logo, ao recriar o período em que a carreira literária do escritor começa a ser consolidada, o romance instiga o leitor a refletir sobre o processo de construção do cânone, bem como seu papel na conservação da tradição literária.

A partir dessas reflexões, pensamos que um dos principais méritos do romancista é o diálogo entre a literatura brasileira e a argentina, representado por meio de leituras, seja a crítica de Mário de Andrade, o poema de Gonçalves Dias, o contraste da produção inicial borgeana com os escritos dos modernistas brasileiros ou, principalmente, pela comparação

entre Jorge Luis Borges e Machado de Assis. Também não podemos nos esquecer de que em uma de suas versões, Geórgie era leitor de literatura brasileira, ao contrário do Borges empírico. Ao explicar sua proposta de leitura, o protagonista declara que

[...] não tenho feito outra coisa nos últimos tempos senão me ocupar de dois homens tão díspares – Geórgie e Machado- cometendo o pecado intolerável de os comparar. Mas até que ponto é possível fazer isso com um grande autor já morto e outro que apenas começa a nascer? (BORGES, 2006, p.220).

Refletindo sobre a pergunta do professor, observamos que eles não são tão diferentes e que têm muitas afinidades, tais como o fato de estarem mortos e terem sido consagrados. Em seu artigo “Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local” (2001), Leyla Perrone-Moisés aponta que Emir Rodríguez Monegal foi o primeiro a estabelecer esse paralelo, seguido por outros críticos. A estudiosa explica que os dois autores recusaram o nacionalismo e escreveram sobre temas universais, sendo esse o seu principal ponto de contato. Acrescenta que ambos eram avessos a elogios, recusaram o regionalismo exótico, apostaram na universalidade da arte e foram influenciados pelo pessimismo de Schopenhauer.

Em “Machado e Borges, clássicos e formativos” (2008), Luís Augusto Fischer aprofunda a comparação entre os dois escritores. Ele nos informa que vários autores brasileiros se dedicaram a compará-los, tais como Antonio Candido, Augusto Meyer, Davi Arrigucci Jr., Roberto Schwartz e Leyla Perrone-Moisés. Destaca que ambos são considerados grandes escritores em seus países e construíram uma vasta obra, além de serem editados regularmente. Em relação às suas biografias, assinala que são gênios de jovens nações que tornaram-se independentes há menos de duzentos anos; escreveram a partir da periferia do Ocidente; não tiveram filhos; são agnósticos; foram criados em contextos culturais de feição romântica; durante a sua juventude adotaram posições localistas ou nacionalistas, tendo se convertido em conservadores ao envelhecerem; têm afinidades com a língua inglesa; frequentaram outras línguas e outras literaturas e possuem temperamento clássico. Considera que suas obras são inabarcáveis, principalmente, sua fortuna crítica; seus escritos não são marcados pela sensualidade; desconfiaram do realismo; seus textos apresentam uma espécie de consciência ativa em que há um jogo com o leitor e um distanciamento da matéria narrada, entre outras questões. Fischer conclui que eles são clássicos e formativos.

Pensamos que tanto as reflexões de Perrone-Moisés quanto de Fischer indicam que o diálogo entre Borges e Machado é instigante e merece mais estudos. Nessa perspectiva, consideramos que o romance de Antonio Fernando contribui para a aproximação entre os dois escritores. Entre outras questões, a narrativa assinalou que ambos trabalharam em jornais e revistas profissionalmente, começaram sua carreira com poemas e se dedicaram à literatura para superar suas frustrações. Contudo, entendemos que o mais produtivo desse diálogo foi a ficcionalização das poéticas de Borges e Machado, principalmente, através do comportamento anti-realista do protagonista, bem como por suas comparações entre os escritores, conforme já abordamos. Em suma, ao comparar Jorge Luis Borges e Machado de Assis, a narrativa do autor carioca viabiliza, ficcionalmente, o conceito de literatura latino-americana. Devido à literaturização de Borges, a problematização da relação entre história e literatura, a presença de intertextos e da metaficção, bem como do diálogo com a historiografia literária, acreditamos ser possível interpretarmos *Memorial de Buenos Aires* como um novo romance histórico que ficcionaliza escritores.



## CAPÍTULO III

[...] fechado, um livro é literal e geometricamente um volume, uma coisa entre outras. Quando o livro é aberto e se encontra com seu leitor, então ocorre o fato estético [...], pode-se afirmar também que cada releitura de um livro e cada lembrança dessa leitura renovam o texto.

Jorge Luis Borges

*Sete Noites* (1980)

### 3 (RE) LEITURAS DE BORGES EM CONTRAPONTO

#### 3.1 Pontos de convergência

Vimos que as ficções argentinas e brasileiras que escolhemos como *corpus* de nosso trabalho convertem Jorge Luis Borges em personagem proporcionando novas leituras do escritor e de sua literatura, representando-o em diferentes fases e dialogando com obras distintas de sua biblioteca. Dessa forma, os romancistas latino-americanos não só mantiveram viva a memória do autor argentino, mas também dessacralizaram-o e/ou humanizaram-o, ao mesmo tempo em que renovaram sua obra e, paradoxalmente, homenagearam-o. Embora os romances apresentem releituras diversas de Borges e de sua literatura há alguns pontos de convergência entre eles e/ou alguns deles, os quais abordaremos a seguir.

Notamos que a maioria das narrativas que examinamos tem como tema central a ficcionalização do escritor, o qual é o protagonista ou tem um destacado papel na trama. Esclarecemos que a exceção é *Las libres del Sur* que gira em torno da literaturização de Victoria Ocampo e na qual Borges é um personagem secundário, invertendo a relação entre os dois escritores presente nos manuais de historiografia literária. Constatamos que na metade dos romances estudados, a importância do autor argentino para o desenvolvimento do relato é evidenciada desde os títulos, dado que o seu nome inicia um deles, *Borges e os orangotangos eternos*, e conclui dois, *O romance de Borges* e *Matar a Borges*.

Nas ficções que transformaram o escritor em personagem, a literatura ocupa um grande espaço, visto que os protagonistas fazem parte do meio literário, ou seja, alguns são escritores, professores e críticos; a cena da leitura está presente e, muitas vezes, relaciona-se com o processo de escritura, pois há personagens que representam o papel de leitores e/ou escritores; as reflexões sobre a construção de uma obra literária permeiam os relatos e o trabalho do crítico é ficcionalizado. Observamos que a metaficção é um dos recursos estilísticos utilizados pelos autores para a construção de seus romances, os quais possuem uma vasta rede intertextual que dialoga tanto com a poética borgeana quanto com diversas obras literárias, bem como com a história da literatura. Paralelamente, as narrativas reconstróem anedotas biográficas de Borges e literaturizam personagens históricos. Em

síntese, são textos híbridos, uma vez que mesclam literatura e história, além de outras áreas do conhecimento, como a historiografia e a crítica literária.

Dentre as marcas dessas obras que literaturizaram o escritor nos chama a atenção o fato de os autores terem escolhido ficcionalizá-lo justamente em um gênero que ele não frequentou: o romanesco. Aliás, em duas narrativas, *El simulador* e *O romance de Borges*, ele aparece como romancista, problematizando sua relação com a narrativa longa. O principal ponto em comum entre essas ficções é que os textos borgeanos foram roubados e, inevitavelmente, somos remetidos ao romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, o qual gira em torno de um jogo de busca e ocultação de um manuscrito de Aristóteles, além do autor argentino ter sido convertido em personagem.

Cabe lembrar que em *El simulador*, o Borges personagem tenta esconder o seu manuscrito e participa até de um duelo para impedir que seu segredo seja divulgado. É importante mencionar que nesta narrativa há fragmentos de um romance apócrifo do escritor, bem como críticas favoráveis à obra feitas por Blake, “*El Oriental*” e María Kodama, os quais representam o papel de seus leitores. Já em *O romance de Borges* só encontramos especulações sobre os possíveis temas do manuscrito borgeano e sua extensão, mas nenhum trecho é citado. No entanto, no final do relato, Borges confirma sua existência e informa que, segundo Bioy Casares, trata-se de sua obra prima, acrescentando que o romance seria sua vingança póstuma contra a decisão da Academia sueca de não ter lhe concedido o Prêmio Nobel de Literatura.

Interessa-nos sublinhar que o próprio autor argentino jogou com a possibilidade de escrever uma narrativa longa em “*Veinticinco de agosto, 1983*”, publicado em *La memoria de Shakespeare* (1983). Este conto gira em torno do encontro entre dois Borges em duas fases distintas, pois um tem 84 anos e o outro completou 61 anos, em um hotel. O ancião pensa em suicidar-se e alega que um dos motivos para tirar sua vida foi ter escrito um romance que veio a público em Madri, sob um pseudônimo. Comenta que trata-se de seu grande livro, uma obra prima, mas que a crítica não descobriu que ele era o autor. Acrescenta que “Falou-se de um inábil imitador de Borges, que tinha o defeito de não ser Borges e de haver repetido o aspecto exterior do modelo.” (BORGES, 1999, p.428). O outro Borges afirma que não está surpreso com essas avaliações porque “Todo escritor acaba sendo seu discípulo menos inteligente.”

(BORGES, 1999, p.428). Desse modo, o relato representa o escritor como um romancista, no qual teria imitado inadequadamente a sua própria escritura, segundo a crítica.

Percebemos que a ideia de converter Borges em um romancista foi iniciada pelo próprio autor argentino e observamos que *El simulador* e *O romance de Borges* retomam alguns tópicos de “*Veinticinco de agosto, 1983*”. Afinal, a primeira ficção joga com a simulação da autoria do manuscrito enquanto a segunda qualifica o romance do escritor como uma obra prima, elementos presentes no conto borgeano. Além disso, as duas narrativas ficcionalizam as principais críticas que Jorge Luis Borges fez ao gênero romanesco, conforme assinalamos anteriormente, explorando ludicamente a contradição do Borges personagem, autor de uma narrativa longa, com as teorias de seu referente empírico que valorizava as formas breves. Acreditamos que Manzur e Alves ao representarem o escritor como um romancista subvertem a relação histórica de Borges com o gênero, visto que ele nunca escreveu um romance, e dialogam com um elemento importante da poética borgeana, sobre o qual teceremos algumas considerações.

Entre os fatores que levaram o escritor a se distanciar da narrativa longa, vários críticos destacam a sua cegueira. No entanto, Piglia (2006) sustenta que a principal tarefa de Borges como crítico foi redefinir o lugar da narração ao propor que ela não depende exclusivamente do romance, além de relacioná-la à oralidade. Em sua opinião, ele valoriza as formas breves e menospreza o romance, pois avalia que não é narrativo. Sob essa perspectiva, Borges não teria escolhido afastar-se do gênero romanesco apenas por causa de sua cegueira, mas também por uma opção estética.

Ao analisarmos a relação do escritor com o romance notamos que há uma série de aproximações e recuos. Sua primeira tentativa de contato direto com a narrativa longa enquanto produtor é feita quando o seu pai está escrevendo *El caudillo* e ele sugere algumas modificações em seu texto. Apesar dessa colaboração, ele não atende ao pedido feito por Jorge Guillermo para que reescreva seu livro após a sua morte. Cabe mencionar que na década de 1940 o autor argentino cogitou incursionar no gênero romanesco em duas ocasiões. Na primeira teve a oportunidade de escrever um romance coletivo idealizado por Macedonio, cujo objetivo seria impulsionar sua hipotética candidatura à presidência da Argentina, e teria, além dele, Borges e outros amigos como personagem. Nesse mesmo período, ele também planejou produzir uma narrativa longa com Bioy Casares, narrada em primeira pessoa e na

qual o narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições que permitissem a leitores atentos a adivinhação de uma realidade atroz ou banal. Contudo, nenhuma dessas propostas foi concretizada.

Paradoxalmente, essas tentativas frustradas criaram uma espécie de mito em torno da (im) possibilidade de Borges produzir um romance devido, principalmente, a sua postura crítica em relação ao gênero. Entre outras discussões, destaca-se a polêmica travada no final da década de 1990 referente à autoria do romance policial argentino *El enigma de la calle Arcos* (1932), publicado sob o pseudônimo de Sauli Lostal. Em 13 de julho de 1997, Juan-Jacobo Bajarlía escreveu um artigo para o jornal *La Nación* afirmando que Borges seria o autor dessa obra, mas sua teoria foi contestada por Fernando Sorrentino e Alejandro Vaccaro, entre outros. Além disso, em 2010 foi publicado um facsímile de *Los Rivero*, um manuscrito de quatro páginas datado de 1950 que, supostamente, seria o início de um romance do escritor encontrado na Brown University por Julio Ortega. Enfim, esses fatos demonstram que a discussão sobre a relação de Borges com a narrativa longa continua vigente.

Não obstante manifestar sua aversão ao gênero romanesco, o autor argentino admirava os romances policiais, considerando-os uma das poucas invenções literárias de nosso tempo, conforme expressou no artigo “¿*Qué es el género policial ?*”, escrito em parceria com Bioy Casares para a revista *Vea y Lea* em 1967. Neste texto, os escritores sintetizam suas opiniões sobre o relato policial. Entre outras questões, eles valorizam a construção severa da narrativa policial, argumentando que é um gênero essencialmente clássico, e afirmam que ela exerce uma influência benéfica para a literatura, uma vez que reivindica os direitos de construção, lucidez e medida. Posteriormente, no artigo “O conto policial” (1978), Borges afirmará que não defendia o romance policial porque este “[...] não precisa de defesa; lido, agora, com certo desdém, está, contudo, salvando a ordem em uma época de desordem. Esta é uma prova de que devemos ser-lhe gratos e de que tem méritos.” (1999, p.230). Eis a explicitação de sua admiração pelo subgênero policialesco.

Rodolfo Walsh sustenta, no prólogo de sua coletânea *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), que *Seis problemas para Don isidro Parodi* (1942), publicado por Borges e Bioy Casares sob o pseudônimo de Bustos Domecq, é o primeiro livro de contos policiais em castelhano. Para o autor, os principais méritos dessa obra são a reunião de argumentos plausíveis e a incorporação ao repertório do gênero de um detetive preso: Isidro Parodi, um

representante do triunfo da inteligência pura. Walsh também assinala que no mesmo ano dessa publicação Borges escreveu o conto “*La muerte y la brújula*” e considera-o o ideal do subgênero policial, dado que apresenta um problema puramente geométrico, com uma concessão à falibilidade humana: o detetive é a vítima minuciosamente prevista. Em sua opinião, essas obras, juntamente com *Las nueve muertes del Padre Metri* (1942), de J. Del Rey e *La espada dormida* (1944), de Manuel Peyrou, inauguram uma crescente produção nacional de relatos policiais que pretende igualar-se a excelente qualidade estética de seus iniciadores. Nessa ótica, Borges e Bioy Casares são vistos como os precursores da narrativa policial argentina.

Jorge B. Rivera (1995) analisa a relação de Borges com o relato policial em *Asesinos de papel – ensayos sobre narrativa policial*, delimitando seu contato explícito com o subgênero ao período que vai de meados dos anos de 1930 até o começo da década de 1950, indicando que posteriormente o seu interesse por este tipo de texto diminui. Rivera aponta que foi nessa época que o escritor resenhou várias obras policiais, examinou a produção de diversos autores de relatos policiaescos e organizou a coleção *El Séptimo Círculo*, juntamente com Bioy Casares, entre outras atividades. Segundo o crítico, no âmbito ficcional a preocupação de Borges com a narrativa policial restringe-se a três contos: “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, “*La muerte y la brújula*” e “*Emma Zunz*”, sendo que os dois primeiros foram publicados em *Ficciones* (1940) e o segundo em *El Aleph* (1949), bem como aos relatos que escreveu em colaboração com Bioy Casares. O estudioso destaca que um dos principais admiradores da literatura policial borgeana foi Ernesto Sabato que em *Nós e o universo* (1935) advertiu que o escritor gosta de confundir o leitor, pois enquanto cremos estar lendo um relato policial nos deparamos com problemas metafísicos, por exemplo. Por sua vez, no ensaio já mencionado, Borges declara:

Tentei o gênero policial, certa vez. Não me sinto muito orgulhoso do que fiz. Eu o levei para o terreno simbólico, que não sei se agrada. Escrevi “A morte e a bússola”, além de um ou outro texto policial com Bioy Casares, cujos contos são muito superiores aos meus. Os contos de Isidro Parodi, um preso que do cárcere soluciona os crimes. (1999, p.229).

Contrariando esta modesta avaliação, Ricardo Piglia em “*Sobre el género policial*” (2001) afirma que a criação de Isidro Parodi, um detetive que resolve enigmas sem sair da prisão, é a representação exemplar e paródica do romance policial clássico, baseado no fetiche da inteligência pura, dialogando com a opinião emitida por Walsh em 1953. Piglia aponta,

ainda, que nesse tipo de texto se valoriza a onipotência do pensamento e a lógica porque neles o investigador é representado como o racionalista puro que defende a lei e decifra os enigmas. Acrescenta que Borges ao divulgar a narrativa policial clássica na Argentina

[...] *por un lado buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética y que por otro lado hizo un uso excelente del género: La muerte y la brújula es el Ulysses del relato policial. La forma como llega a su culminación y se desintegra.* (PIGLIA, 2001, p.60).

Desse modo, o estudioso demonstra que o escritor utilizou o relato policial para construir um espaço de leitura para suas próprias obras, ao mesmo tempo, em que contribuía para o aperfeiçoamento do subgênero. Nesse sentido, é importante frisar que “*La muerte y la brújula*”, tornou-se um paradigma para a literatura policial, visto que, concomitantemente, aperfeiçoava e subvertia suas regras. Além disso, ao comparar o referido conto com uma das obras mais inovadoras da literatura ocidental, o autor revaloriza a contribuição de Borges para o relato policial, distanciando-se de sua despreziosa autocrítica, apresentada anteriormente. Em “*Teses sobre o conto*”, Piglia (2004) afirma que a estrutura dos contos borgeanos é baseada no modelo da narrativa policial clássica, formada por duas histórias (uma visível, construída em primeiro plano, e outra, secreta) que se cruzam. Porém, observa que para Borges

[...] a história 1 é um gênero e a história 2 sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a monotonia essencial dessa história secreta, Borges recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento. (PIGLIA, 2004, p.93).

Para o estudioso “A variante fundamental que Borges introduziu na história do conto consistiu em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato.” (PIGLIA, 2004, p.93). Assim, o escritor usa a estrutura clássica do subgênero policial para compor suas ficções e, simultaneamente, modifica-o. De acordo com o crítico, Borges ao construir seus textos a partir da estrutura da narrativa policial clássica, cria um espaço para a recepção de suas obras e estabelece um marco para interpretá-las. Portanto, a relação do autor argentino com o subgênero policial é determinante para a constituição de sua poética.

Constatamos que os autores das ficções examinadas nesse trabalho retomaram a estratégia do escritor de utilizar a estrutura da narrativa policial clássica para a construção de seus textos, dialogando com um elemento central da poética borgeana e estabelecendo um marco de leitura para suas obras, tal como fizera Borges. Nesse sentido, os romances podem

ser lidos como relatos policiais, inclusive, com a divisão em duas histórias, sendo que a primeira giraria em torno de uma investigação e a segunda teria como eixo a ficcionalização do escritor. Assim, os romancistas apropriaram-se de uma marca essencial da poética borgeana, inserindo-a na elaboração de suas ficções. Além disso, a maior parte das obras dialoga de diversas maneiras com a narrativa policial através de intertextos ou de referências a autores e/ou personagens representativos do subgênero, além de possuírem detetives e mistérios.

É importante recordar que em *El simulador* há uma investigação sobre a autoria do romance de Borges e dois detetives são mortos, ou seja, retoma-se a falibilidade do investigador iniciada com “*La muerte y la brújula*”. Na ficção de Manzur, o Borges personagem torna-se uma das vítimas do assaltante e até pensa ter assassinado um homem morto. O escritor também é enganado em *Memorial de Buenos Aires*, uma vez que suas ideias filosóficas serviram para conquistar adeptos para os Céticos do Tempo, cujos líderes só queriam roubar dinheiro dos aristocratas argentinos, e ele foi sequestrado pela própria mãe. Não podemos nos esquecer que foi Don Isidro Parodi, um personagem borgeano, que descobriu o seu paradeiro e desvendou a trama, embora tenha sido transformado de máquina de raciocinar em homem de ação, disfarçado de policial bufão, uma clara subversão da poética borgeana. Em *Matar a Borges* o escritor é apresentado, concomitante, como uma vítima, pois recebeu uma ameaça de morte de Daneri, e como um suspeito, visto que se especula que ele teria matado Estela e Ulrike. Já em *Las libres del Sur* Borges representa o papel de detetive e tenta ajudar Carmen a conseguir pistas sobre o desaparecimento de seu irmão, um dos eixos do romance. Por sua vez, em *Borges e os orangotangos eternos*, o escritor comporta-se como um detetive desvendando o mistério do assassinato do congressista enquanto em *O romance de Borges* sua ajuda será fundamental para a investigação do roubo do manuscrito borgeano, dado que confirma sua existência. Observamos que nesses relatos o Borges personagem atua como vítima, suspeito ou detetive.

A partir dessas reflexões inferimos que os romancistas optaram por ficcionalizar o autor argentino em um gênero que ele não frequentou a fim de problematizar sua relação com a narrativa longa, possibilitando que ele faça parte do gênero romanescos, mesmo que tangencialmente, transformado em personagem. Nessa ótica, é compreensível que seus relatos possuam características do subgênero policial, o qual não só foi apreciado e divulgado por Borges, mas também é uma das marcas de sua escritura. Entendemos que o principal



elemento policialesco presente nessas ficções diz respeito à existência de duas histórias no relato. Sob essa perspectiva, acreditamos que as narrativas analisadas apresentam uma primeira história que tem como eixo uma investigação, servindo de disfarce para a segunda história, isto é, a conversão do escritor em personagem, problematizando o limite entre a ficção e a história.

Notamos que outro ponto em comum entre as narrativas examinadas é o fato de elas mesclarem personagens baseados em referentes empíricos e personagens fictícios, criados pelos autores. Percebemos que a maioria dos personagens dessas obras associa-se tanto ao espaço doméstico do Borges escritor, tais como Leonor Acevedo, Fanny e Maria Kodama, quanto à esfera literária, entre os quais se destacam Adolfo Bioy Casares e Macedonio Fernández. Além disso, dois escritores, Antonio Fernando Borges e Francisco Cappellotti, transpuseram personagens borgeanos para suas ficções, dialogando não só com a poética do autor argentino, mas também com a história da literatura.

Constatamos, ainda, que, por um lado, os romances recriam acontecimentos da vida do escritor e, por outro, trazem a literatura para o centro do relato. Logo, a fronteira entre a realidade e a ficção é diluída, tal como fizera Borges. É importante registrar que embora existam vários pontos de convergência entre essas obras, os romancistas latino-americanos dialogam de forma distinta com a poética borgeana e fazem releituras diferentes do escritor, construindo imagens diversificadas do autor argentino. Dessa maneira, demonstram que são leitores borgeanos e que renovam o seu texto, tal como Borges postulava na epígrafe que iniciou essa parte de nosso trabalho. À continuação, nos deteremos brevemente na relação do escritor com a literatura e a história para, concomitantemente, examinarmos as principais diferenças entre os relatos que ficcionalizaram-o no âmbito da literatura e da história, dado que são os eixos dessas ficções, ou melhor, suas duas histórias.

### 3.2 Borges e a literatura

“Que outros se jactem dos livros que lhes foi dado escrever; eu me jacto daqueles que me foi dado ler”, declarei certa vez. Não sei se sou um bom escritor; creio ser um excelente leitor ou, em todo o caso, um sensível e grato leitor.

Jorge Luis Borges

*Biblioteca pessoal. Prólogos.* (1988)

Já vimos que a relação de Borges com o meio acadêmico foi conflituosa nos anos de 1940, período em que ele travou algumas polêmicas com a academia, principalmente, ao questionar a noção de originalidade e defender a ideia de literatura como obra única, segundo Piglia (2006). O crítico também apontou que muitos acadêmicos adotaram as teorias literárias do escritor, pois ele levantou problemas e modos de ler que foram redescobertos pela crítica contemporânea. Para o autor, Borges foi um extraordinário leitor e sustenta que essa é a sua maior influência, uma vez que um dos grandes pilares de sua crítica foi a ruptura dos marcos tradicionais de leitura de um texto. Em sua opinião, o que chamamos de “borgeano” consiste em um movimento de deslocamento, em ler tudo como literatura, dado que um gênero pode ser considerado uma perspectiva de leitura. Sustenta, ainda, que a principal tarefa de Borges como crítico foi redefinir o lugar da narração ao propor que ela não depende exclusivamente do romance, além de relacioná-la à oralidade. Sob essa perspectiva é inegável que o escritor revolucionou o meio literário com as inovações de sua poética.

Cabe frisar que a definição do autor argentino como um leitor, exposta por Piglia (2006), coincide com a proposta do próprio Borges, conforme verificamos na epígrafe dessa parte de nosso estudo, na qual há uma supervalorização da leitura, ou melhor, da interrelação entre o ato de ler e o de escrever. Não podemos nos esquecer que o escritor declarou em diversas oportunidades que “Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros.” (BORGES, 2009, p.20), desvelando não só a importância dessa descoberta, mas também o ilustre papel que os livros desempenharam em sua vida. Olmos (2008, p.8) salienta que para ele “[...] a experiência da leitura precedeu o conhecimento do mundo, apagando os limites entre aquilo que é vivido e aquilo que é imaginado.” Postula que essa é a chave para interpretarmos Borges,

Um escritor que assumiu o livro como elemento vital, deu à leitura o status de extensão da experiência e transformou a biblioteca no seu habitat. O livro, a leitura e a biblioteca fundam a imaginação poética de Borges – e parecem se desdobrar, inesgotáveis, nos seus poemas, contos e ensaios. (OLMOS, 2008, p.8).

Nesse sentido, a leitura é a base da escritura borgeana, simbolizada por meio do livro, da leitura e da biblioteca. Sabemos que este tema foi tratado por diversos autores, entre os quais Emir Rodríguez Monegal (1980). Para o estudioso, o escritor tenta impor ao seu leitor a

imagem de outro leitor e, conseqüentemente, propõe que o leitor também é um autor. Assim, surge uma nova poética, definida pelo crítico uruguaio como uma poética da leitura, fundamentada em uma atitude de crítica e de negação da autoria. Segundo o autor, Borges propõe que ler um livro é uma atividade mais intelectual do que escrevê-lo, pois participa da própria criação, dialogando com o texto. Em sua opinião, é na negação da invenção autoral que o escritor baseia o seu conceito de leitura como nascimento do livro, interligando a leitura e a escritura. Monegal (1980) também defende que Borges estabeleceu um modelo da arte de escrever que é inseparável da arte de ler porque para ele a produção literária não pode ser “invenção”, mas “redação”; não pode ser “escritura”, mas “leitura”. Destarte, o autor argentino pressupõe que o ato de ler determina o caráter literário dos textos, multiplicando suas possibilidades de significação.

Tendo em vista essas reflexões, acreditamos que os romancistas latino-americanos que converteram Borges em personagem retomaram a poética borgeana de leitura em suas obras, transformando-o em um objeto literário e relendo seus textos. Nesse sentido, revelam que são leitores de um leitor, visto que suas ficções dialogam com a literatura borgeana em diferentes formas e diversos graus. Em certa medida, esses escritores também comportam-se como críticos, uma vez que em seus relatos há vários intertextos e reflexões sobre o processo de construção de um texto ficcional, tal como fizera Borges. Constatamos, assim, que os romances examinados nesse estudo possuem duas características estilísticas essenciais: a intertextualidade e a metaficção, as quais examinaremos a seguir.

### 3.2.1 Borges e a intertextualidade

Nos hábitos literários também é toda poderosa a idéia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e é anônimo. A crítica costuma inventar autores: elege duas obras distintas – o *Tao Te King* e *As mil e uma noites*, digamos-, as atribui a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*...

Jorge Luis Borges

“Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius” (1944)

Notamos que a epígrafe acima, retirada de um conhecido conto borgeano, incluído em *Ficciones*, indica a ideia de uma literatura coletiva, abolindo o conceito de plágio e a figura individual do autor. Em síntese, a inscrição questiona a concepção de originalidade, substituindo-a pela de intertextualidade, e converte o autor em uma imagem genérica de homem de letras. Assim, os textos podem ser vistos como partes da literatura e pertencentes a todos. À continuação, teceremos algumas considerações sobre a relação de Borges com a intertextualidade e depois analisaremos como os autores que o ficcionalizaram dialogaram com a obra borgeana em suas narrativas.

Há inúmeros estudos sobre a relação de Borges com a intertextualidade. Um deles é *Jogo de espelhos – Borges e a teoria da literatura* (1982), de Nara Maia Antunes, no qual a autora dedica dois capítulos ao tema. Antunes (1982, p.76) afirma que o fenômeno da intertextualidade é visível na literatura borgeana, pois o escritor cria um “mosaico de citações” em suas obras, retomando a famosa definição dada por Julia Kristeva (1969) à intertextualidade, fazendo disto a essência de seus escritos. Contudo, Antunes (1982, p.88) pondera que os textos borgeanos são distintos porque

Em geral, as obras literárias não citam expressamente os textos aos quais se referem, principalmente as que seguem a categoria de “modelo negativo”. Borges, ao contrário, chega a inventar autores para citá-los, como também cita constantemente autores verdadeiros, que se tornam, assim, personagens de seus contos. Muitas vezes, também, as citações introduzidas não vêm confirmar o que é exposto por Borges, pelo contrário, aparecem como opiniões inversas que servem de crítica a seu discurso.

Sob esta ótica, percebemos que em seus textos Borges explicita suas fontes e mescla tanto autores empíricos quanto inventados, igualando-os, visto que todos se tornam seus personagens, além de algumas citações problematizarem seu discurso. Para a autora, trata-se da “técnica de anacronismos deliberados” por meio da qual o escritor faz conviver, num mesmo contexto, ideias provenientes de vários lugares. Em sua opinião, é isto o que fazem os leitores ao lerem uma obra do passado, uma vez que “[...] tal leitura será sempre um “anacronismo deliberado”, pois o “passado” da obra será visto com nossos olhos do presente.” (ANTUNES, 1982, p.89). Segundo a estudiosa, as teorias de Borges sobre a intertextualidade foram desenvolvidas em seus textos ficcionais, principalmente, em “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, no qual até o tema pode ser visto como uma retomada deste assunto, dado que o eixo do relato gira em torno de um escritor do século XX, Pierre Menard, que deseja reescrever uma obra do século XVII, *Don Quijote de la Mancha*.

A autora sustenta que Borges assume em sua própria prática a ideia de que qualquer obra aponta para outras, sejam anteriores ou posteriores a ela. Assinala que “Efetivamente, cada texto seu de certa maneira relaciona-se com os demais e frequentemente ele reescreve os mesmos temas, num reenvio constante de um texto a outro.” (ANTUNES, 1982, p.95). A noção do texto como um mosaico de vários textos leva-a a considerar que escrever uma obra implica antes ler outras obras literárias e/ou ler a realidade como obra, pois

O ato de ler é, assim, anterior ao de escrever, ou melhor, o escrever é uma das formas de ler. Daí porque toda obra é uma espécie de crítica à literatura e à realidade. Escrever é a fixação da leitura prévia de textos nos limites de um outro texto, que possibilitará novas leituras, e conseqüentemente novas escritas, e assim sucessivamente. (ANTUNES, 1982, p.95).

Nessa perspectiva, o escritor é definido como um leitor e a escrita como uma forma de leitura. Assim, somos remetidos ao elemento central da poética de Borges: a leitura como condição da escritura. É importante registrar que, de acordo com a estudiosa, a poética borgeana aceita o texto como inacabado porque nela o leitor terá o papel de recriá-lo, tornando-se o seu coautor. Ela reforça, ainda, que os textos do autor argentino se apresentam quase sempre como leituras, uma vez que giram ao redor de discussões e comentários acerca de textos já escritos ou apócrifos. Portanto, a presença de outros textos em seus escritos é, indiscutivelmente, uma das marcas da literatura borgeana.

Vale a pena lembrar que essa concepção de Borges de literatura como obra única foi criticada por alguns de seus contemporâneos e somente passou a ser valorizada e adotada por teóricos e escritores a partir da década de 1960. Atualmente, a intertextualidade é um procedimento muito utilizado por diversos autores e tem gerado diversos trabalhos críticos. Entre os estudiosos do assunto destaca-se Tiphaine Samoyault que em seu livro *A intertextualidade* (2008) sugere que o termo seja pensado a partir da ideia de memória. Em sua opinião,

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAULT, 2008, p.47).

Nesse sentido, o diálogo entre os textos apontaria a memória que a literatura tem de si própria e a intertextualidade teria a função de registrar e preservar essa memória. Interessa-

nos frisar que a autora utiliza a imagem da biblioteca para simbolizar a intertextualidade, a qual foi convertida por Borges em sinônimo de universo em um de seus contos mais famosos: *La biblioteca de Babel*, inserido em *Ficciones*.

Em sua autobiografia o autor argentino comenta que “Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai.” (BORGES, 2009, p.16). Assim, ele superdimensiona o local em que fez importantes descobertas literárias. Olmos (2008, p.9) sustenta que ao rememorar a biblioteca paterna o escritor eleva-a a condição de um espaço que pode substituir o mundo. Contudo, Arrigucci Jr. (1987, p.195-196) pondera que

Antes de se converter numa imagem alegórica do universo, a biblioteca é um espaço real e concreto, ligado à memória da infância, ninho das primeiras narrativas lidas e ouvidas, local onde se decifram os livros e os ruídos do mundo, lugar privilegiado e mágico, onde revivem o pirata cego de Stevenson e os ecos de “*Palermo del cuchillo y de la guitarra*”. A biblioteca é um espaço de mediação: nela, a experiência do mundo passa antes pela experiência dos livros. Ali a imaginação se fecunda, e o mundo vira ficção: narrativas, contos, ensaios, nunca se deixando de contar, de algum modo, histórias.

Verificamos que a biblioteca é um tópico fundamental da poética borgeana e pode referir-se tanto a um espaço físico, dado que o escritor menciona em diversas ocasiões a biblioteca paterna, comparando-a a um paraíso, quanto a soma de suas leituras, desvelando a sua visão literária da realidade. Logo, a biblioteca borgeana possui uma dupla dimensão: concreta e simbólica. Tendo em vista essas reflexões analisaremos como os romancistas que converteram Borges em personagem releeram ficcionalmente as obras de sua biblioteca em seus romances e, particularmente, como abordaram a cena da leitura e a reescritura.

Em *El simulador*, a presença de intertextos é marcante e abrange textos do autor argentino, escritos de seus críticos e de autores relacionados à biblioteca borgeana e, inclusive, uma obra apócrifa. Nessa narrativa, os protagonistas, Blake e Melián, evidenciam que são leitores de Borges e, muitas vezes, surgem lendo ou citando suas obras, as quais até são utilizadas como senhas de contato entre os criminosos. No entanto, um dos textos que mais aparecem na ficção é um relato apócrifo: o romance de Borges, o qual é lido e criticado não só pelos protagonistas, mas também por outros personagens como María Kodama e Ítalo Calvino. Dessa forma, o romancista retoma um conhecido procedimento da poética borgeana: a mescla de escritos inventados e reais, atribuindo a autoria de um texto romanescos apócrifo ao próprio Borges, o propagador da técnica das falsas atribuições.

Dentre os intertextos borgeanos presentes nesse livro destacam-se *Historia universal de la infamia* e “*El muerto*”, incluído em *El Aleph*. A primeira obra é citada diretamente no início do relato quando o assaltante está roubando o banco e abre o cofre do escritor, encontrando alguns de seus originais, bem como o seu romance. Sua atração pela leitura é tão intensa que por momentos ele esquece sua atividade criminal e deleita-se com os primeiros textos do autor argentino: *Fervor de Buenos Aires* e *Luna de enfrente*. Aliás, é interessante registrar que durante a sua leitura ele tem a sensação de estar preso ao chão como se o ato de ler deixasse-o paralisado. Ao deparar-se com *Historia universal de la infamia*, “*El Oriental*” recorda que sua leitura anterior da obra havia lhe produzido um enorme prazer e relê o começo de seu prólogo, cujo trecho é reproduzido na narrativa entre aspas e em itálico. Portanto, estas marcas tipográficas separam claramente a obra borgeana do texto de Manzur. Entendemos que a relevância deste excerto reside no fato de versar sobre a declaração de Borges de que as histórias desse livro são releituras de outras histórias, além de aludir à recepção da literatura borgeana e os seus efeitos nos leitores. Assim, a citação pode ser vista como uma referência velada à proposta do autor empírico de reler o escritor argentino convertendo-o em seu personagem, explicitando que é seu leitor.

O segundo intertexto que consideramos fundamental para o desenvolvimento do relato de Manzur é o conto borgeano “*El muerto*”, apresentado por meio de uma paródia durante o duelo entre o Borges personagem e Blake. Ao desafiar o professor, o escritor afirma que ele é um bom leitor de seus contos e pergunta-lhe o que lhe sugere um homem ao qual foi permitido mandar, amar e triunfar. Blake imediatamente lembra-se da mencionada ficção borgeana, mas evita relacioná-la com o atual embate, argumentando que faltaria a mulher chorando. Borges responde-lhe que sempre se negou a reescrever um texto e por isso as coisas são como são, com suas similitudes e diferenças, acrescentando que por sua traição, por sua infâmia, decidiu matá-lo. Desse modo, o relato do autor argentino é reescrito, sendo, inclusive, utilizado para justificar a morte do professor, o qual não é um leitor borgeano proficiente, visto que não conseguiu descobrir a autoria do romance, embora, ironicamente, fosse um crítico literário especializado na obra de Borges.

Observamos que os dois intertextos borgeanos se conectam na narrativa de Manzur porque Blake também foi um infame, assim como os personagens que Borges recriou em *Historia universal de la infamia*, e um leitor ingênuo, uma vez que, da mesma forma que o protagonista de “*El muerto*”, foi manipulado por Melián que lhe concedeu privilégios, mas

depois tirou a sua vida. Notamos que os referidos textos abordam tópicos importantes da literatura borgeana, tais como a leitura, a reescritura, a traição, o duelo e a morte violenta. Logo, *El simulador* dialoga com as duas vertentes da poética de Borges: o culto ao livro e o culto à coragem. Além disso, a partir dos mencionados intertextos constatamos que não obstante o professor e o assaltante serem leitores borgeanos, suas leituras do escritor são diferentes e elas interferem nos destinos dos personagens. Afinal, Blake foi assassinado porque não descobriu a autoria do romance e por não ter compreendido que Borges queria mantê-lo oculto. Já “*El Oriental*” compreendeu-o e inventou-lhe um novo segredo: a morte de um homem.

Significativamente, o assaltante manipulou tanto o professor, alegando que o escritor precisava duelar por causa de sua literatura, e Borges, o qual “assassinou” um homem morto. Cabe lembrar que foi ele que roubou e devolveu o romance borgeano, bem como contratou o serviço de consultoria literária de Blake. Portanto, o assaltante agiu, conforme anuncia o título da narrativa, como um simulador, um criador de histórias. Nesse sentido, podemos relacionar o seu poder criativo com o de um autor de ficções. Aliás, interessa-nos recordar que ele também tornou-se coautor do romance de Borges, dado que fez acréscimos no manuscrito, justificando que foram retirados da obra borgeana. Sob essa perspectiva, a ampliação do romance de Borges pode ser vista como um roubo autorizado, ou melhor, uma metáfora à intertextualidade. Em síntese, os dois intertextos do relato de Manzur explicitam que os protagonistas são leitores borgeanos e que suas leituras distintas de sua obra selaram seus destinos.

O intertexto central com a biblioteca borgeana em *Las libres del Sur* é o conto “*El Sur*”, inserido em *Ficciones*. No romance de Lojo, um fragmento do referido relato é citado em uma das epígrafes do terceiro capítulo, no qual o escritor é ficcionalizado. Posteriormente, o conto borgeano é parodiado e sua heroicidade e o final aberto são substituídos por um desenlace cômico. Nesta parte da narrativa, o Borges personagem desafia um “*gaucho*”, mas é impedido de duelar com ele, pois Carmen aplica-lhe uma cotovelada no estômago, e somos informados que o seu adversário é um simples peão. Assim, o relato borgeano é reescrito e desconstrói-se a visão de honra “*criolla*” propagada por Borges em suas ficções, substituindo a violência pela aceitação da diferença. É importante registrar, ainda, que a escritora dialoga com um importante tópico da poética do autor argentino, já que ele mitificou o “*gaucho*” em alguns de seus escritos, o qual passa a ser apenas um camponês comum no romance.



Interessa-nos sublinhar que o mencionado relato de Borges ficcionaliza a cena de leitura, visto que o protagonista está lendo *As mil e uma noites*. Essa obra também está presente na narrativa de Lojo por meio de uma referência ao seu título a partir da qual somos informados que o Borges personagem leva-a em seu paletó durante a viagem de trem, sendo comparado, significativamente, a uma biblioteca ambulante e tornando-se a personificação da biblioteca.

Não podemos deixar de comentar que, tal como no romance de Manzur, o papel de leitor borgeano também é evidenciado por Carmen. A primeira demonstração de que a espanhola é uma leitora da obra borgeana ocorre quando ela vê a lua e comenta que gostava de repetir, silenciosamente, os versos do poema “*Casi juicio final*”, publicado em *Luna de enfrente*, como se fosse uma confissão. Após o seu comentário, alguns versos do referido texto poético são reproduzidos na narrativa em itálico, diferenciando as obras de Lojo e de Borges. No decorrer do relato, Carmen cita, entre aspas, versos do poema “*Dulcia Linquimus Arva*”, publicado no citado livro, para questionar a contradição do Borges personagem que afirma gostar do pampa, mas que nos mencionados versos havia se definido como um “*pueblera*”. Ao confrontar o escritor com a sua obra a protagonista assume o papel de uma leitora crítica da literatura borgeana, além de problematizar as noções de autor e de “eu poético”.

Verificamos que no romance de Lojo, Carmen não é somente uma leitora dos textos escritos borgeanos, mas também tem o privilégio de ouvir seus relatos orais, pois escuta o Borges personagem narrar uma história contada por sua avó sobre seu encontro com uma “*cautiva*” inglesa. Vale a pena lembrar que essa anedota foi ficcionalizada no conto borgeano “*Historia del guerrero y de la cautiva*”, incluído em *El Aleph*, e sua presença na narrativa estabelece uma relação dialógica entre os dois textos. Desta vez, o intertexto surge no relato através de uma paráfrase quando o escritor tenta consolar Carmen pela opção de seu irmão em viver com os índios e narra a mencionada história vivenciada por sua avó. Cabe frisar que a personagem não aceita sua explicação de que o seu irmão havia se apaixonado pela barbárie, tal como a “*cautiva*” inglesa de sua narração. Observamos que não há nenhuma marca tipográfica que separe o texto de Borges do de Lojo. Inferimos que o motivo dessa incorporação do intertexto borgeano ao romance da escritora deve-se ao fato de tratar-se de uma citação anacrônica e que ela optou por apresentá-lo como uma história familiar do

Borges personagem para preservar a verossimilhança interna do período histórico em que a ação narrativa está situada.

Embora na ficção de Lojo a espanhola represente o papel de leitora de textos escritos e orais do autor argentino, precisamos enfatizar que sua leitura da literatura borgeana é crítica porque questiona a visão idealizada de Borges sobre alguns mitos nacionais, tais como o “*gaucho*” e a “*cautiva*”. Percebemos que as duas linhas da poética borgeana se entrecruzam através de outros textos em *Las libras del Sur*, tal como em *El simulador*. Constatamos, ainda, que o papel de leitor ingênuo, representado por Blake, ou de coautor, simbolizado por Melián, é substituído pelo de leitor crítico.

Já em *Matar a Borges* o diálogo com a biblioteca borgeana está centralizado no conto “*El Aleph*”, publicado no livro homônimo. Nesta narrativa, o romancista dialoga explicitamente com a poética borgeana e com a própria história da literatura, uma vez que além de citar textos do escritor, ele traz dois personagens borgeanos para o seu relato: Carlos Argentino Daneri e Borges. É importante ressaltar que em seu conto, o autor argentino se autoficcionalizou e, portanto, é possível ver o Borges personagem da narrativa de Cappellotti como outra migração da mencionada ficção, tal como Carlos Argentino. Aliás, o romance tem epígrafes retiradas tanto do citado conto borgeano quanto do poema “*La Tierra*”, assinadas, respectivamente, por Borges e Daneri, iguados como escritores e personagens. Assim, os papéis do autor e do personagem são problematizados, bem como os limites entre a ficção e a realidade.

Notamos que no romance de Cappellotti o diálogo com o referido conto borgeano é feito de diversas maneiras, pois identificamos sua presença desde uma mera referência ao título da obra, passando por reproduções de alguns fragmentos, até a migração de personagens. O ato de ler também está presente no relato, visto que o mencionado texto é lido por Ulrike e Estela Canto justamente quando são assassinadas. Além disso, são citados vários excertos do conto borgeano na narrativa, especialmente, após o escritor ser atingido por um disparo de Carlos Argentino e reproduzir a atitude do Borges personagem de “*El Aleph*” de ver o universo. Nesta parte da obra, o conto é ampliado, uma vez que o autor mantém alguns itens das visões do escritor relatadas no texto borgeano, mas acrescenta novos tópicos à sua criação literária, tais como Perón, Rosas e San Martín. Outra discrepância entre as citadas ficções diz respeito às razões do choro do Borges personagem, dado que no conto borgeano

ele chorou por ter visto o universo e no romance de Cappellotti o pranto foi motivado porque ele não conseguia compreender o que via. Consideramos que essas modificações do texto borgeano podem ser classificadas como uma paródia da citada ficção, já que transformam-a.

No romance de Cappellotti, Borges e Daneri representam, concomitantemente, o papel de leitores e de escritores, pois escrevem cartas um para o outro e leem suas respostas, bem como as notícias que geram para os jornais. Contudo, Carlos Argentino é um leitor borgeano crítico, visto que deseja vingar-se do escritor por sua representação caricaturesca no mencionado conto e por não reconhecer publicamente a existência do Aleph. O fato de o personagem questionar a falta de veracidade de seu criador nos remete a um dos pontos centrais da poética borgeana: a sua oposição à estética realista. Nesse sentido, não podemos nos esquecer que o conto borgeano possibilita diferentes níveis de leitura. Uma das possibilidades é lê-lo como uma crítica ao realismo, representada pela apreciação negativa dos escritos de Daneri feita pelo Borges personagem, particularmente, ao seu poema “*La Tierra*”, no qual pretendia inserir tudo o que existe no planeta. Dessa maneira, a crítica de Carlos Argentino ao escritor em *Matar a Borges* pode ser vista como uma continuidade do embate entre os personagens do conto borgeano e nos permite ler a narrativa como uma reescritura de “*El Aleph*”. Sob essa perspectiva, Cappellotti comporta-se como um coautor do referido relato de Borges e, contrariamente a sugestão do título de sua obra, não mata o escritor, mas preserva sua memória ampliando sua biblioteca.

*Borges e os orangotangos eternos* pode ser considerado um labirinto intertextual porque dialoga intensamente com a biblioteca borgeana e com obras de diversos autores, especialmente, de Edgar Allan Poe. No entanto, entendemos que o diálogo crucial do romance com a poética de Borges é feito por meio do conto “*Abenjacán, el Bojari, muerto en su laberinto*”, inserido em *El Aleph*, que aparece na narrativa desde a epígrafe, sendo retomado no decorrer do relato e citado sem nenhuma marca tipográfica, evidenciando sua incorporação ao texto de Veríssimo. Sua importância para a ficção reside no fato de que o fragmento citado na inscrição menciona um conto de Poe, “A carta roubada”, e um livro de Israel Zangwill, *O grande mistério de Bow* (1891), considerado o precursor dos relatos sobre assassinatos em quartos fechados, antecipando a temática da narrativa. Observamos que através dessa citação o autor gaúcho insinua que em sua obra os intertextos têm um papel fundamental. Essa suposição é constatada quando lemos o romance, no qual os textos de Poe interferem na ação narrativa, pois é a partir deles que o protagonista e o Borges personagem tecem versões para,

supostamente, desvendar a misteriosa morte do congressista alemão assassinado em seu quarto de hotel fechado por dentro. Assim, é possível considerar a intertextualidade como um dos fios condutores do relato, visto que as pistas para a elucidação do enigma são buscadas em outros textos.

Em “*Abenjacán, el Bojari, muerto en su laberinto*”, os protagonistas, Dunraven e Unwin, visitam o labirinto de Abenjacán e refletem sobre sua morte. Ao analisar a explicação que Abenjacán apresenta sobre as razões da construção do labirinto, Unwin supõe que ele não é quem diz ser, mas sim Zaid, seu escravo. O personagem presume que Zaid traiu o amo e fingiu ser Abenjacán, atraindo-o para sua própria morte com a construção da casa labiríntica. Os personagens conjeturam que o escravo simulou ser Abenjacán, matou-o e passou a ser Abenjacán. Quando relacionamos o conto borgeano ao romance de Veríssimo percebemos que há muitos pontos em comum. Afinal, nos dois textos os protagonistas buscam, aparentemente, resolver um mistério, mas comportam-se como ficcionistas, dado que criam versões para os assassinatos a partir de suas leituras de outros textos. Além disso, as pistas para a elucidação dos mistérios encontram-se nos relatos dos assassinos, ainda que as soluções não sejam conclusivas, mas somente hipóteses plausíveis feitas por investigadores que, respectivamente, ouvem a história contada por outros ou leem sua própria narrativa.

Outra semelhança entre as duas obras diz respeito à intenção de Zair matar Abenjacán para converter-se nele. Podemos comparar essa deliberação ao ato de Vogelstein traduzir um conto borgeano fazendo acréscimos no relato, além de declarar ter escrito três histórias borgeanas. Nessa perspectiva, ele simula ser Borges ao apropriar-se de seu texto e converter-se em seu coautor e o labirinto já não é mais um espaço físico, mas sim textual. Em uma de suas versões para a morte do congressista, o Borges personagem sugere que o assassinato foi mais uma história do professor para atrair sua atenção para, posteriormente, matá-lo. Argumenta que foi salvo por ter se comportado de forma amigável com o protagonista, tratando-o como um igual, ou seja, um escritor. Contudo, é mais plausível que o verdadeiro motivo dele ter escapado da armadilha do professor foi o seu comportamento de leitor detetive.

Não podemos nos esquecer que no romance de Veríssimo tanto Borges quanto Vogelstein representam, concomitantemente, os papéis de leitor e de escritor, bem como de personagem e de narrador. O primeiro está escrevendo um livro intitulado *O tratado final dos*

*espelhos*, nos remetendo ao procedimento borgeano de inserir obras apócrifas em seus escritos, e também encomendou o relato do professor, leu-o e, inclusive, concluiu-o, desmascarando o seu autor. Por sua vez, Vogelstein confessa ser um leitor borgeano, traduz um de seus contos, modificando-o, escreve três histórias borgeanas, ou melhor, quatro, se considerarmos que ele é o narrador do romance, e deixa Borges finalizar o relato. Tal como Zair, o professor prepara uma armadilha para o escritor por meio de seus textos, mas ele consegue ler suas entrelinhas e não tem o destino de Abenjacán, escapando do labirinto textual de Vogelstein e, conseqüentemente, de um final trágico.

Observamos que a leitura e a escritura estão interligadas em *Borges e os orangotangos eternos*, tal como propõe a poética borgeana, uma vez que ambos protagonistas atuaram como leitores e escritores, inclusive, lendo obras um do outro e modificando o texto do interlocutor, tornando-se leitores coautores. Aliás, acreditamos ser possível relacionarmos esse comportamento dos personagens com o procedimento que o autor empírico adotou em relação ao referido conto borgeano em seu romance. Nesse sentido, a ficção de Veríssimo pode ser vista como uma reescritura de “*Abenjacán, el Bojari muerto en su laberinto*” e o romancista como o seu coautor.

Em *O romance de Borges* o diálogo com a literatura borgeana é estabelecido, principalmente, com o livro *Elogio da sombra/Perfis, um ensaio autobiográfico* (1971), o qual surge diversas vezes na narrativa tanto por meio de simples referências ao seu título quanto por citações de alguns fragmentos. É importante registrar que a reprodução de trechos da mencionada obra borgeana, bem como de outros textos, é demarcada por aspas, explicitando que se trata de um intertexto, e separando o texto de Alves do de outros autores. Além disso, na maioria das vezes, as fontes dos intertextos são nomeadas e os excertos reproduzidos são fiéis aos originais. Entendemos que esse procedimento de evidenciar que se trata de uma citação, indicar sua fonte e reproduzir literalmente o texto original sugere que o romancista tenta caracterizar o seu relato como documental. Afinal, a maioria dos intertextos presentes na ficção são retirados da autobiografia do autor argentino ou de entrevistas, os quais pertencem a gêneros que, supostamente, têm uma grande proximidade com a veracidade.

No entanto, é necessário recordar que Alves também dialoga com a literatura policial e a literatura fantástica. Destarte, inferimos que o uso da autobiografia de Borges e das

entrevistas, ou seja, textos aparentemente documentais, é apenas um dos vértices de sua narrativa. Nessa ótica, acreditamos que a presença de intertextos dos gêneros fantástico e policial problematiza os limites entre a ficção e a realidade na obra do escritor catarinense.

É importante recordar que a narrativa gira em torno da procura de um hipotético romance de Borges, retomando o conhecido procedimento da poética borgeana de mesclar textos apócrifos com reais. Da mesma forma que nas obras anteriores, notamos a presença da cena da leitura, pois o protagonista declara ser leitor de Borges e, inclusive, lê uma entrevista dele e de Sabato em uma revista, bem como outros textos. Além disso, ele reflete sobre a construção de seu relato, explicitando que é um escritor. Logo, a leitura e a escritura estão interrelacionadas no romance de Alves, tal como na poética borgeana. Consideramos que embora a ficção não apresente um sofisticado jogo dialógico como outras que converteram o autor argentino em personagem, é inegável que o romancista usa a mescla de intertextos para problematizar os limites entre a literatura e a história, como fizera Borges.

*Memorial de Buenos Aires* estabelece um produtivo diálogo com a poética borgeana, indicado desde a epígrafe, retirada de “*Nueva refutación del tiempo*”, incluído em *Otras inquisiciones* (1952), a qual está abaixo de uma inscrição de autoria de Machado de Assis. Portanto, essas citações insinuam que o romance abordará as literaturas borgeana e machadeana. Outro indício do tema da obra pode ser identificado no título que nos remete a um conhecido livro de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, e a cidade de Buenos Aires, a qual foi literaturizada por Borges. Ao lermos o romance constatamos que nossa hipótese é correta, dado que nele o autor argentino foi convertido em personagem, além de ser comparado a Machado. Nesse sentido, os elementos paratextuais do livro evidenciam que a intertextualidade ocupa um espaço privilegiado no tecido narrativo.

Interessa-nos ressaltar que há muitos intertextos com a poética borgeana no romance do escritor carioca, os quais aparecem de variadas formas. Muitos deles são apresentados pelo protagonista, um professor de literatura e estudioso de Machado de Assis, o qual comenta algumas de suas leituras da obra de Borges e compara-o ao consagrado autor brasileiro. Cabe recordar que ele menospreza a chamada primeira fase da produção literária de Borges, mas supervaloriza os seus escritos elaborados após “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, publicado em *Ficciones*, atuando como um crítico literário. Nessa perspectiva, percebemos que o processo de amadurecimento literário do escritor está simbolizado em sua transformação de

Georgie em Borges, ocorrida após a escrita do referido conto, do qual o protagonista quase foi o primeiro leitor.

Vimos que o professor também entra em contato com o Borges personagem, bem como com personagens do seu círculo pessoal e até alguns que migraram do universo ficcional borgeano, tais como Beatriz Viterbo e Teodolina Villar, personagens de “*El Aleph*” e “*El Zahir*”, inseridos em *El Aleph*. Não podemos nos esquecer que em uma das versões de Borges, ou melhor, de Georgie, ele é representado como leitor de literatura brasileira. Por sua vez, o estudioso brasileiro transforma-se em confidente de Georgie, lê as obras apócrifas de Herbert Quain e tem acesso ao manuscrito de “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, além de escutar em primeira mão o argumento de “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, incluído em *Ficciones*. Desse modo, explicita-se que ele é um leitor borgeano e, ao mesmo tempo, um escritor fracassado, visto que não consegue escrever o livro encomendado por seu editor sobre sua hipótese de como seria a obra de Machado se ele fosse cego.

Observamos que *Memorial de Buenos* dialoga de diversas maneiras com duas obras fundamentais do autor argentino: *Ficciones* e *El Aleph*. Contudo, entendemos que o intertexto principal do romance com a literatura borgeana é “*Nueva refutación del tiempo*”, presente desde a epígrafe. O referido escrito borgeano é composto por três textos que versam sobre a negação do tempo linear. Na inscrição que abre a narrativa reproduz-se o final do terceiro texto em que Borges afirma que ele e o mundo são reais, infelizmente. Logo, a citação antecipa um dos temas do romance: a problematização dos limites entre a realidade e a ficção. Notamos que o autor carioca usa as reflexões sobre o tempo que o escritor faz no mencionado ensaio, aplicando-as ao comportamento do protagonista. Dessa maneira, ele vive realidades paralelas simultaneamente e tem uma experiência temporal como a relatada no texto borgeano “*Sentirse en muerte*”, uma das partes de “*Nueva refutación del tiempo*”. Cabe frisar que o texto borgeano é parodiado no romance, pois existe uma diferença no período em que os personagens sentem-se mortos e entram em contato com a eternidade, porém, no final do relato, ambos concluem que é absurdo negar o tempo. Assim, consideramos que o mencionado texto de Borges foi reescrito e atualizado em *Memorial de Buenos Aires*.

Interessa-nos destacar que Borges conclui “*Nueva refutación del tiempo*” com uma citação, retirada de Angelus Silesius, que diz “Basta, amigo. Se queres ler mais, vai e faze de ti mesmo a escrita e de ti mesmo o Ser.” (1999, p.166). O fragmento sintetiza a relação que a

maior parte dos romancistas que converteram o autor argentino em personagem estabeleceu com a biblioteca borgeana em suas ficções. Afinal, em suas obras eles dialogaram com a poética de Borges de diferentes formas e incorporaram diversos intertextos do escritor, através de múltiplos procedimentos, ao tecido de suas ficções, demonstrando que são seus leitores e até seus coautores. Destarte, assumem-se como influenciados pelo autor argentino.

Verificamos que a maior parte dos textos borgeanos presentes nessas narrativas foram retirados de *Ficciones* e *El Aleph*, embora em algumas coexistam intertextos retirados de outras publicações de Borges que não são consideradas canônicas, tais como os seus primeiros livros de poemas e *Historia universal de la infamia*. Dessa forma, o leitor entra em contato com textos da biblioteca borgeana que costumam ser menosprezados por uma parcela considerável da crítica literária, ampliando a divulgação da literatura do autor argentino por meio da intertextualidade.

Notamos que, apesar de os autores que literaturizaram Borges terem dialogado de forma diferenciada com a sua poética, a cena da leitura está presente em todas as ficções examinadas, ainda que possa estar representada de distintas maneiras, às vezes de forma explícita, e, outras, implicitamente. Vimos que alguns personagens não só lêem a literatura borgeana nos romances, mas até interagem com o Borges personagem discutindo suas leituras da obra do Borges escritor com o seu referente textual. Também há personagens que escutam relatos orais do escritor antes de eles tornarem-se textos escritos, uma alusão à importância da oralidade na poética borgeana. Além disso, alguns romancistas ficcionalizaram até a recepção e o efeito da leitura da literatura de Borges. Observamos que na maioria das narrativas estudadas a leitura está relacionada com a escritura e que grande parte dos protagonistas atua tanto como leitor quanto escritor, principalmente, o Borges personagem. Logo, os papéis de leitor e de escritor podem ser vistos como complementares.

Averiguamos que os romances analisados apresentam quatro tipos de leitores: ingênuo, crítico, detetive e coautor. Acreditamos que essas representações podem ser relacionadas com a atitude que os autores empíricos estabeleceram com a biblioteca do escritor ao convertê-lo em personagem. Nesse sentido, a maioria dos romancistas optou por ser um leitor coautor, reescrevendo obras de Borges. Assim, retomaram a concepção borgeana de literatura como obra única, exposta em nossa epígrafe, e contribuíram para que a biblioteca do autor argentino continue a ser infinita, tal como ele postulava em seu conto “*La biblioteca*



*de Babel*”. Além disso, ao reescreverem a obra borgeana revalorizam-a, ao mesmo tempo em que se inserem na tradição literária.

### 3.2.2 Borges e a metaficção

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro das *Mil e uma noites*? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor de *Quixote*, e Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser seus leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1933, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos.

Jorge Luis Borges

“Magias parciais do *Quixote*” (1952)

Em *O livro da metaficção*, Gustavo Bernardo define a metaficcionalidade como “[...] um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” (2010, p.9). Vimos que a autorreferencialidade está presente nas ficções que converteram Borges em personagem, além de ser uma das marcas da poética borgeana. A seguir, investigaremos a relação da metaficção com a poética do autor argentino.

Para Antunes (1982, p.59), a literatura borgeana pode ser vista como crítica e autocrítica, uma vez que o escritor não tenta destruir formalmente o sistema linguístico em que se insere, mas utiliza-o e, aparentemente, obedece as suas leis. No entanto, essa obediência é ilusória, pois ele corrói-o por dentro, usando-o para expressar suas limitações e sua falta de adequação ao que pretende expressar. Em sua opinião, na obra de Borges há vários elementos que fazem a autocrítica da linguagem literária moderna, tais como

[...] o uso de uma narrativa do tipo “jardim de caminhos que se bifurcam”, que quebra a ilusão realista e desmascara os “artifícios” literários, desnudando seu procedimento; a falta de uma separação nítida entre os níveis da realidade e da ficção; o exacerbamento da ambigüidade e da não definição de uma “verdade” única; a inserção no texto de sua própria contestação, etc. (ANTUNES, 1982, p.60).

A estudiosa afirma que outro procedimento autocrítico frequente na literatura borgeana é a inserção na obra de um fragmento especular que o reduplica, ou seja, o processo conhecido como “*mise en abyme*”. Esclarece que, geralmente, a expressão refere-se à representação da “história dentro da história” e que o recurso “[...] foi apontado por Borges como um dos quatro grandes “temas” usados pelo gênero fantástico para destruir o pretense realismo e tornar evidente a ficcionalidade da literatura.” (ANTUNES, 1982, p.60). Logo, a presença desse recurso problematiza a relação entre a ficção e a realidade. A autora ressalta que a noção borgeana de “*mise en abyme*” está sinalizada no texto que escolhemos como epígrafe para a abertura desta parte de nosso trabalho, no qual o escritor lista alguns livros que utilizam o mencionado procedimento: *Don Quijote de La Mancha*, *Hamlet* e *As Mil e Uma Noites*. De acordo com Antunes, para Borges

[...] o uso do artifício da “*mise en abyme*” revela que a História já está escrita, que o mundo é um Livro que os homens procuram decifrar sem saber que também são escritos por Alguém. Se os personagens da ficção podem ser reduplicações de pessoas reais, talvez o contrário seja verdadeiro: a realidade pode ser ficção. E neste caso os próprios homens serão “escritos”, isto é, “personagens” do teatro de Deus que é o mundo real. (1982, p.64).

Sob a perspectiva borgeana, a realidade também pode ser ficção e vice versa. Cabe frisar que além dessas estratégias narrativas apontadas pela estudiosa, o escritor, ainda, diluiu os limites entre os âmbitos reais e ficcionais em suas obras ao converter-se em personagem de seus textos. Desse modo, podemos ver os romances que ficcionalizaram o autor argentino como a continuação do seu processo de autoficcionalização. A partir dessas considerações examinaremos como os procedimentos autorreferenciais estão presentes nas ficções que literaturizaram Borges.

Em *El simulador* o fenômeno da metaficção pode ser identificado de diversas maneiras, pois em vários momentos do relato somos lembrados que estamos diante de uma obra literária através da explicitação do artifício textual. Por exemplo, o narrador, ao refletir sobre a construção de seu texto, dirige-se ao “*querido lector*”, simulando um diálogo direto com o seu leitor, demarcando o seu papel de interlocutor do relato. Observamos que o fato de a ação narrativa começar “*in media res*” serve de pretexto para várias reflexões metaficcionalis que evidenciam a autoconsciência do narrador sobre a construção do seu relato e antecipam acontecimentos, supostamente, para ajudar o leitor a compreender a trama. Destaca-se, ainda, a forma como o narrador descreve um de seus personagens, Blake, demonstrando a sua condição de fantoche nas mãos de um autor. O professor também escreveu um relato

intitulado “*El simulador*”, tal como o título do livro. Dessa maneira, estabelece-se um jogo entre autor e personagem, igualando-os, uma vez que ambos escreveram um texto com o mesmo nome. Assim, demarca-se a existência de uma história dentro da história, isto é, retoma-se o procedimento de “*myse en abyme*”. Além disso, pensamos que os dois títulos podem ser vistos como uma alusão ao criador de uma obra literária e, portanto, são metaficcionalis.

Percebemos que em *Las libres del Sur*, o recurso da autorreferencialidade não é tão acentuado como na ficção anterior. Contudo, identificamos a presença explícita da metaficção no romance de Lojo em alguns episódios que se referem a textos borgeanos que são citados anacronicamente ao momento em que a ação do relato está situada. É o caso do conto “*Historia del guerrero y de la cautiva*” que é relatado pelo Borges personagem a Carmen durante a viagem de volta. Após escutar a história a espanhola sugere que ele escreva-a, mas o escritor alega que não se dedica à narrativa. Logo, a ficção borgeana é duplicada através de sua reprodução dentro do romance, mascarada de relato oral, e, inclusive, discute-se a possibilidade de sua escrita, um claro exercício metaficcional.

Já em *Matar a Borges* há uma reduplicação do relato borgeano “*El Aleph*”, pois seus protagonistas migraram para a ficção de Cappellotti. O conto borgeano já contém uma duplicação do Borges escritor que se transforma em personagem de seu próprio relato, reduplicada com a representação de Daneri como um escritor. Por sua vez, o romance é permeado por reflexões relacionadas à literatura borgeana, dado que Daneri questiona a estética fantástica de Borges oposta à sua opção realista. Aliás, o próprio título pode ser interpretado como metaficcional, visto que alude à relação conflituosa que muitos autores de gerações novas estabelecem com os seus precursores.

Veríssimo utiliza intensamente a metaficção em *Borges e os orangotangos eternos*. A tessitura textual é permeada por reflexões metaficcionalis sobre a construção do relato e os protagonistas explicitam que representam os papéis de narrador e de personagem, os quais são alternados entre eles. Nessa obra, vimos que o narrador principal, Vogelstein, demonstra não ser confiável e, inclusive, é desmascarado pelo Borges personagem que se torna o último narrador do romance, concluindo-o. Desse modo, há um jogo de alternância entre narrador e personagem, igualando-os. Em *O romance de Borges* a metaficção é um recurso bastante explorado, sendo evidenciada, principalmente, durante as especulações sobre como seria o

romance borgeano. Por outro lado, o narrador também reflete sobre a construção de seu texto, tal como o narrador de *Memorial de Buenos Aires*. Nesse romance, a metaficção é utilizada de diversas formas, destacando-se o artifício da *mise en abyme*, a qual surge por meio da duplicação de personagens borgeanos que migraram para a narrativa e de algumas ações do protagonista que revive situações criadas por Borges e Machado em suas ficções. Além disso, o professor tem consciência de ser um personagem e, ao mesmo tempo, um autor, dado que constantemente reflete sobre a construção de seu diário. Aliás, essas reflexões são separadas por itálico das outras partes do romance, assim como na obra de Veríssimo.

Verificamos que todos os romancistas latino-americanos estudados em nosso trabalho ficcionalizaram a cena da leitura, conforme abordamos no apartado anterior, um tópico característico da poética borgeana. Acreditamos que o fato de os protagonistas dessas narrativas serem escritores ou estarem relacionados ao universo literário propicia a duplicação do próprio processo narrativo através de cenas de leitura e, às vezes, de escritura, tal como fizera Borges. Nessa ótica, retoma-se a indiferenciação entre leitor e escritor proposta pelo autor argentino.

Constatamos, ainda, que os três romances brasileiros analisados jogam com a ficcionalização do autor. Em *Borges e os orangotangos eternos*, o protagonista é escritor, tradutor e porto-alegrense, tal como Veríssimo. No romance de Alves, o narrador é autor de *Três cisnes de vidro*, obra do escritor catarinense. Já em *Memorial de Buenos Aires* o jogo com a autoria é apresentado no prefácio, o qual é assinado pelas iniciais A.F.B., as mesmas do autor empírico. Destarte, os romancistas recuperam um importante elemento da poética borgeana: a ficcionalização do autor, pois sabemos que Borges se autoficcionalizou em seus escritos. Assim, os escritores brasileiros retomam a estratégia do escritor de converter-se em personagem de suas obras, seja explícita ou implicitamente, desconstruindo os limites entre ficção e realidade.

Esse assunto foi mencionado na introdução de nosso trabalho através de referências a alguns estudos que examinaram a ficcionalização de Borges pelo próprio autor e por outros autores. Dentre esses textos, interessa-nos recuperar o artigo “*Borges deviene objeto: algunos ecos*”, de Pablo Brescia (2008). Ele afirma que Borges adiantou-se a Barthes e a Foucault ao anunciar a morte do autor e se autotransformou em objeto literário ao converter-se em personagem de suas ficções. Nesse sentido, o escritor pode ser visto como o precursor da

morte do autor e, por isso, entendemos ser necessário nos debruçar sobre a noção de autoria na poética borgeana e a sua relação com a dita proposição literária.

Em *O demônio da teoria – Literatura e senso comum* (2001), Compagnon sustenta que o autor é o ponto mais controvertido dos estudos literários. O crítico assinala que há duas correntes de ideias predominantes sobre esse tema: a antiga, que relaciona o sentido da obra à intenção do autor, e a moderna, que questiona a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever o significado da obra. Ele também aponta a existência de uma terceira via que transferiu para o leitor o critério da significação literária. Em suma, “A intenção, e mais ainda o próprio autor, ponto de partida habitual da explicação literária desde o século XIX, constituíram o lugar por excelência do conflito entre os antigos (a história literária) e os modernos (a nova crítica) nos anos sessenta.” (COMPAGNON, 2001, p.50). No centro do referido conflito encontra-se a tese da morte do autor, cujos principais teóricos são Roland Barthes e Michel Foucault.

Barthes publicou, em 1968, um texto intitulado “A morte do Autor” que, segundo Compagnon tornou-se “[...] o slogan anti-humanista da ciência do texto.” (2001, p.50). Nesse escrito, o estudioso questiona a explicação da obra pela via do seu produtor, isto é, o autor. Em seu lugar instaura a linguagem e substitui o termo autor por escritor. Para ele, o texto é um tecido de citações e, portanto, a noção de intertextualidade se relaciona com a eliminação do autor. Assim, a interpretação do texto estará a cargo do leitor, pois Barthes postula que “[...] para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve-se pagar com a morte do Autor.” (1998, p.70).

Por sua vez, Foucault, em “O que é um autor?” (1969), reflete sobre o conceito de autor, propondo que a discussão desse tema seja analisada a partir de sua função. Nesse sentido, ele “[...] define a ‘função autor’ como uma construção histórica e ideológica, como a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá ao texto.” (COMPAGNON, 2001, p.52). Em seu livro, Foucault não nega a existência do autor, mas defende a necessidade de seu apagamento em prol da discursividade.

Compagnon observa que, para eliminar o autor, foi necessário identificá-lo ao indivíduo burguês, reduzindo a questão do autor à mera explicação do texto pela vida e pela biografia. Também assinala que a tese da morte do autor teve importantes consequências para os estudos literários, tal como a polissemia do texto, a promoção do leitor e uma maior

liberdade de comentário. Contudo, pondera que seus defensores não refletiram verdadeiramente sobre as relações entre intenção e interpretação, uma vez que só substituíram o autor pelo leitor. Para o estudioso

No topos da morte do autor, confunde-se o autor biográfico ou sociológico, significando um lugar no cânone histórico, com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação: a “função do autor” de Foucault simboliza com perfeição essa redução. (COMPAGNON, 2001, p.52).

Notamos que os questionamentos do crítico à teoria da morte do autor baseiam-se no reducionismo dessas ideias em relação ao tema autor, visto que essa tese estaria camuflando o problema da intenção do autor. Por sua vez, em *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Julio Premat (2009, p.21) postula que a noção de autor é um espaço conceitual a partir do qual é possível pensar a prática literária em todos os seus aspectos e qualifica como utopia a exclusão do autor da análise literária proposta na década de 1960. Observa que nos últimos anos há um “retorno do autor”, principalmente, por meio de sua transformação em um personagem de autor.

O estudioso assinala que a escritura moderna na Argentina relaciona, paralelamente, a produção de uma obra com a construção de uma figura de autor. Sustenta que esse processo ocorre tanto pelo meio tradicional quanto pela invenção de um personagem, uma ficção de autor nos textos. Premat (2009, p.26) afirma que essa construção é ambivalente e condicionada em dois sentidos. O primeiro refere-se ao campo literário, exterior, no qual se inclui, e o segundo é interno, condicionado pelas ressonâncias com o eu ideal e com as ficções da escritura. Em sua opinião, Borges é o grande exemplo desse processo, denominado de autofiguração por alguns críticos.

Constatamos que, muito antes de Barthes e Foucault reivindicarem a morte do autor, Borges já valorizava o papel do leitor na construção do sentido de um texto, questionando a intenção do autor como o único critério de explicação de uma obra, além de indiferenciar os papéis de autores e leitores desde o seu primeiro livro. Paradoxalmente, ele construiu uma figura de autor, ou melhor, de personagem de autor que foi examinada por alguns escritores, como veremos a seguir.

Em *Borges: disfarce de autor* (1991), Guilherme Simões Gomes Jr. examina a noção de autoria na obra borgeana e conclui que sua literatura torna-se toda a literatura, a qual se

expande e se comunica através dos escritores e dos leitores. Desse modo, a noção de autoria é dissolvida e

[...] o autor passa a ser visto como um bibliotecário cuja tarefa não é inventar, mas sim descobrir, nesse celeiro imenso que é a biblioteca universal, a ‘sua’ literatura. Resta então para o analista não mais decifrar um autor mas descobrir na literatura um personagem: um leitor-escritor chamado Jorge Luis Borges, protagonista principal de uma obra que comumente é atribuída a Jorge Luis Borges, um cidadão argentino que até os 87 anos viajava muito pelo mundo, dava entrevistas, pronunciava conferências e, ainda hoje, é admirado, comentado, editado e desconhecido. (GOMES JR, 1991, p.98).

Sob esse prisma, o Borges escritor é visto como um bibliotecário, um personagem que representa o papel de leitor-escritor disfarçado de autor. No entanto, Gomes Jr. (1991, p.101) pondera que a literatura borgeana é paradoxal, pois não obstante “[...] fundar-se na idéia da dissolução da autoria, vemos também essa mesma literatura construir-se como uma permanente revelação autobiográfica que se manifesta em vários planos entrecruzados.” Portanto, a poética borgeana constrói-se na relação entre a literatura e a autobiografia. Considera que a forma que Borges encontrou para resolver essa contradição foi inserir-se dentro de sua obra, tornando-se “Não mais autor, mas personagem. Não mais idêntico a si mesmo, imitação do autor, mas outro em permanente trabalho de constituição.” (GOMES JR., 1991, p.141). Para o crítico, o procedimento da autoficcionalização do escritor está relacionado com o seu desejo de imortalidade, dado que ele percebeu que não há sobrevida para o autor a não ser que se transforme em personagem. Segundo Gomes Jr.,

Borges, o escritor, sabendo da impossibilidade de ir além de sua própria finitude, quis colocar uma figura a mais nesse panteão de deuses e heróis da literatura. Vivendo em um mundo de deuses decaídos e heróis farsantes, escolheu construir um personagem que, carente de sentidos e de experiência, encontrou todo sentido na experiência da leitura. Como Orestes quis passar por fôcio, Borges, o escritor, quis passar por Borges, o personagem, e entrar na cidade dos imortais. (1991, p.146).

Nesse sentido, a autoficcionalização do autor argentino pode ser vista como uma tentativa de imortalizar-se via escritura, mesclando sua literatura com sua biografia. Contudo, é preciso observar que a construção autobiográfica em Borges não é simples, conforme demonstra Robin Lefere, em *Borges, entre autorretrato y automitografía* (2005). Em seu livro, ele reflete que o afastamento do realismo da ficção borgeana propiciou sua classificação como um tipo de literatura na qual o texto não parte de experiências vitais, mas sim de leituras, além de tematizar problemáticas literárias. O estudioso observa que essa interpretação intertextual e metaliterária da obra borgeana está em consonância com a desqualificação do eu e do autor que prefigura a “morte do autor”, defendida por Barthes e

Foucault. No entanto, pondera que por mais intertextual e metaliterária que seja a literatura de Borges, ela encerra um importante e variado componente autobiográfico. Para Lefere (2005, p.8), é impossível aproximar-se da literatura borgeana sem considerar seu autor e alerta que não só a fórmula “o homem, a obra” está em jogo, mas que o homem ameaça a obra.

O crítico aponta que Borges perseguiu um projeto de criação da própria imagem que se desenvolveu em quatro planos: a escritura, a edição (reescritura, supressão de textos e paratextos), as relações públicas (entrevistas) e a própria vida. Observa que em todos os gêneros frequentados pelo escritor ele integra, desde o princípio, mas de maneira crescente, dados explícita ou implicitamente autobiográficos (certos ou fictícios), trate-se de sua própria vida ou de circunstâncias familiares, bem como aparecem, em uma mistura de autobiografia e autoficção, personagens de “Borges”. Acrescenta que em seus comentários paratextuais, o autor argentino costuma ressaltar um “pacto fantasmático” que converte a obra em um “espaço autobiográfico”, de acordo com a teoria de Philippe Lejeune (1975).

Segundo Lefere (2005, p.183), através das diversas representações diretas de si mesmo ou das figuras que se parecem a ele (em especial, algumas de suas criaturas fictícias e uma vasta família de escritores), por meio de suas “notas” autobiográficas e de sua autofonia, Borges se empenha em esculpir uma imagem ao mesmo tempo própria e mítica de “homem de letras”. Ele também sustenta que essa prática produz, por um lado, o autorretrato poderoso do autor efetivo (em correspondência com os diversos autores implicados) e, por outro, uma sugestiva automitografia que não está relacionada com o desejo de vender-se melhor, mas sim de responder à sua aspiração de eternidade, tal como de inscrever-se dentro de uma tradição literária e cumprir com um aspecto da tarefa literária. Nessa ótica, o escritor perpetua esse processo ao trabalhar em seus livros a imagem de homem de letras, além de encarná-la em sua vida pública. O estudioso conclui que o Borges empírico e o “Borges” fictício constituem, de maneira deliberada, avatares do tipo de Homem de Letras.

Verificamos que os romancistas que converteram o autor argentino em personagem não se restringiram a representá-lo apenas como um homem de letras ou um bibliotecário, mas também construíram outras imagens de Borges. Além disso, ficcionalizaram acontecimentos de sua biografia em suas obras, diluindo as fronteiras entre a história e a literatura. Desse modo, o escritor tornou-se um personagem de outros autores, convertendo-se em um ser fictício, tal como postulava na epígrafe que iniciou essa parte de nosso estudo.



Logo, sua proposição de que todos os homens são personagens e são escritos no infinito livro da história universal foi posta em prática por autores latino-americanos em obras que exploraram a metaficção de diferentes formas concomitantemente com a história. Interessamos sublinhar que Esteves (2010, p.35) considera que

A autorreferencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações existentes entre as diversas partes que o compõem. Quebra-se, desse modo, o pacto realista, e nenhum tipo de romance sofre mais intensamente tal ruptura que o romance histórico [...] O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e, assim, cria seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional.

Nessa perspectiva, o caráter autorreferencial de muitos romances contemporâneos não impede que alguns sejam vistos como históricos, pois diversos autores criaram mundos que problematizam os limites entre a literatura e a história, tais como os romancistas argentinos e brasileiros que literaturizaram Borges. Aliás, Célia Fernández Prieto em *Historia y novela: poética de la novela histórica* (1998) acentua que uma das características dos novos romances históricos é justamente a metaficção. De acordo com a autora, a outra marca fundamental do referido subgênero é a distorção do material histórico. Já examinamos os procedimentos metaficcionais nos romances que ficcionalizaram o autor argentino. O próximo passo será analisar a presença elementos históricos nas narrativas que transformaram Borges em personagem, mas antes investigaremos o relacionamento do escritor com a história.

### 3.3 Borges e a história

O mundo, desgraçadamente, é real; eu, desgraçadamente, sou Borges.

Jorge Luis Borges

“Nova refutação do tempo” (1952)

Em *Uma memória do mundo* – ficção, memória e história em Jorge Luis Borges, Júlio Pimentel Pinto (1998, p.22) assinala que uma parcela considerável de estudiosos caracteriza Borges como “[...] um autor alheio à história, fechado em seu universo-biblioteca, mundo

repleto de livros e de construções fictícias, autor nascido e criado no campo da ficção, autor estranho à história.” Por outro lado, aponta que há uma crítica mais recente que “[...] vê, ao contrário, em Borges algumas estratégias de reflexão sobre a história, seu lugar, seus sentidos; obra tecida num local de fronteira, entre ficção e história.” (PINTO, 1998, p.22). Entre os integrantes desse novo grupo de críticos borgeanos, ele lista Davi Arrigucci Jr., Beatriz Sarlo e Daniel Balderston. Em seu livro, Pinto não só analisa as contribuições dos mencionados autores, mas também define a obra borgeana como uma poética da memória, parodiando a formulação de poética da leitura, proposta por Monegal (1980), como síntese da literatura de Borges. Segundo o autor, é na confluência entre a história e a ficção que se situa a memória, o tema central aos dois campos, ponderando que a memória para o escritor

[...] nunca significa apenas conteúdo de discussão: é também mecanismo de elaboração textual, base de constituição de representações comprometidas em maior ou menor grau com o verossímil. Memória que vaza do conteúdo dos textos para o ofício em si de escrever. Para Borges, o memorioso – não apenas por ser cego e poeta –, a memória é o recurso máximo de conformação da escritura, é o princípio mobilizador do ofício da representação. (PINTO, 1998, p.22).

Sob essa ótica, a memória é uma das características da poética borgeana. O estudioso defende que o autor argentino dialoga com a história tanto por meio dos mecanismos de produção textual quanto pelas referências históricas semeadas em seus escritos. Propõe vê-lo como um memorioso, diferenciando a história da memória, alegando que “Da memória coletiva às suas expressões individuais, constrói-se um Borges que finda sua escritura – forma e conteúdo – em suas leituras, por sua vez transmutadas em base memorial, repertório individual.” (PINTO, 1998, p.28). Acrescenta que as noções de influência, reescritura, segunda-mão, disfarce ou hipótese de autoria, marcas da poética borgeana, estariam relacionadas com a produção da memória em sua literatura.

Outra importante contribuição do estudo de Júlio Pimentel é a retomada da desconstrução da tradicional divisão de Borges entre nacional e cosmopolista. Ele sustenta que o escritor aborda o tema da nacionalidade e de seus múltiplos registros ao longo de toda a sua obra, conforme já foi assinalado por outros críticos. Para o autor há um Borges integral que une os debates estéticos às indagações políticas e, assim, o escritor pode ser visto como um autor não desvinculado do contexto em que vive. A partir dessas reflexões, o estudioso alega que ao entender

[...] a escritura como um ofício de *amanuense do trabalho alheio* em sua também auto-definição, Borges revela elementos fundamentais tanto do fazer literário quanto

do fazer historiográfico. O fazer poético [...] é identificado a um *juízo final* celebrado sobre a própria obra, ressaltando o trabalho crítico essencial, suposto na reflexão em torno do escrever; o exercício da escrita é apontado como movimento de compilação, busca e seleção de referências e signos já presentes em outros trabalhos, em outros autores; o escritor-compilador é visto como portador de uma reposição individualizada de um universo memorial produzido coletivamente. Crítica, influência, memória: tríptico no qual se assenta o ofício do escritor. [...] Enfim, *crítica, influência, memória, leituras, tempo e autoria* surgem como categorias que compõem a essência das preocupações borgeanas e, também, que tensionam os limites entre o fazer do literato e o fazer historiográfico, entre os exercícios distintos, mas aproximados do ficcionalizar e do historicizar. (PINTO, 1998, p.158).

Notamos que o autor aproxima a ficção da história, argumentando que ambas estão presentes na poética borgeana, cujo criador alia as inquietações estéticas aos questionamentos políticos. Pinto (1998, p.159) esclarece que não há oposição entre o Borges esteta da crítica tradicional e o Borges político-histórico dos novos estudiosos da literatura borgeana. Acrescenta que essa nova vertente apoia-se nas teorias historiográficas recentes, ou seja, a nova história da cultura, a história intelectual de Dominik LaCapra e a história das consciências de Hayden White. Para Júlio Pimentel Pinto, essas perspectivas teóricas estabeleceram pontes não só entre a história e Borges, mas também “[...] genericamente, entre história e literatura enquanto campos de produção textual. Nesse sentido, Borges e a história podem ser conectados, mas independentemente de qualquer mudança no enfoque sobre a obra borgeana.” (1998, p.159). Assim, emerge o Borges histórico, o qual não nega o Borges ficcionista, mas complementa-o, porque

Em Borges, a idéia de história significa a possibilidade de apreender o passado num momento fluido, na mesclagem de várias percepções do tempo. Uma história plural, resultado da experiência imediata de épocas passadas, da ação daquele que conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado, lembrar-se, saber, ver. Borges é o cronista, contador de histórias, de muitos relatos que se confundem nas épocas de que são originários, nos autores ou narradores de cujas vozes vieram. Explora, como caberia aos seguidores de Mnemosyne, um passado que transborda tanto a individualidade quanto as generalizações, pois é percebido por muitos relatos dissonantes. Cultiva igualmente os detalhes e os instantes notando que, fugazes, podem escapar, como o presente, pelos dedos das mãos, e passar a residir no incomensurável palácio da memória, aguardando outras leituras, momentos possíveis de rememoração. As várias percepções do tempo mesclam-se, confundem-se no momento de ressurgirem à lembrança e o genérico *história universal* é submetido à agulha do instante presente [...]. (PINTO, 1998, p.172).

Constatamos que para o crítico a concepção borgeana de história está interligada com a literatura. Interessa-nos ressaltar que ele também define o escritor como um “cronista do tempo múltiplo e memorioso”, sustentando que ele traveste-se de historiador ao identificar e particularizar a experiência humana. Afirma, ainda, que Borges percebeu que

[...] apenas o que há de diverso e mutável no ser humano pode permitir o resgate de idealidades no cenário da modernidade, e sonda o tempo vivido – entrecortado pelo tempo da memória – como depositário das tantas diferenças e repetições entre contextos e temporalidades. Conformam os caminhos de apropriação individual de referenciais coletivos da memória, destacando a provisoriedade e os mecanismos de constituição desta. Aponta, pelo conteúdo de suas reflexões, os roteiros do ofício poético como assemelhados aos trabalhos do historiador. Ou, antes, identifica a memória e privilegia esta dimensão no resgate e na percepção do tempo. (PINTO, 1998, p.174).

Em sua opinião, o trabalho literário do autor argentino assemelha-se ao do historiador, ou melhor, ao do memorioso. Observa que a obra borgeana sugere que a ficção comanda as várias formas da narrativa e recorda que “Se no século passado, o romance tinha de imitar a História para se legitimar, Borges contribuiu decisivamente para o modo inverso: o historiador, senão o filósofo não de se tornar ficcionista.” (LIMA, 1998, p.302, apud PINTO, 1998, p.201) Nesse sentido, a perspectiva teórica do escritor sobre a história influenciou a prática de vários historiadores e até de filósofos. Pinto também nos adverte que “O historiador presente em Borges, tal qual outros artesãos de narrativas, troca, na verdade, a pretensão de hegemonia que seu discurso, muitas vezes, revela pela possibilidade de explorar o sem-limite da textualidade.” (1998, p.201). Logo, a história iguala-se à literatura, uma vez que ambas são produções textuais. O estudioso reitera que seria mais produtivo relacionar a obra borgeana com a memória do que com a história, pois

Da história à memória, talvez Borges configure assim a trajetória de uma poética que insiste na abordagem dos tempos idos, constituídos individualmente, mas revelados com a textura do coletivo. Do historiador ao memorioso, mas não apenas o memorioso expresso em seus olhos perdidos no horizonte não enxergado, não apenas o memorioso que repõe imagetivamente o aedo ancestral, que penetra no Hades ao custo de sua visão terrena. Um Borges memorioso que, por meio de um método histórico alusivo, redefine limites entre história e ficção e cifra, nessa fronteira porosa, o lugar possível da memória. Memória pelos textos, pela constituição poética. Uma poética, enfim, da memória que, ao mesmo tempo – e não contraditoriamente – inclui Borges no terreno da história e o distancia dela, por vontade dele mesmo, mais interessado nos ritos de conformação do passado do que em sua percepção no momento em que relampeja. (PINTO, 1998, p.291).

Em suma, a relação de Borges e de sua poética com a história é inegável. Afinal, ele incorporou temas históricos e autobiográficos em sua literatura e, inclusive, contribuiu para que muitos historiadores pensassem o relato histórico como uma ficção. É preciso registrar que a epígrafe que escolhemos para iniciar essa parte do nosso estudo sugere que o escritor percebia-se como um ser histórico, embora menosprezasse o mundo real. Acreditamos que o trabalho de Júlio Pimentel, bem como o de outros membros da nova crítica borgeana, possibilita que miremos o autor argentino não apenas como um bibliotecário ou um avatar de

homem de letras, mas também como um ser histórico, ou melhor, memorioso. O estudioso postula, ainda, que “Falar da memória é reescrever Borges. Em todos os gêneros com que lida, ele trata – direta ou indiretamente, explícita ou sutilmente – dela, memória.” (PINTO, 1998, p.307). Sob essa ótica, é possível considerar que os romancistas que ficcionalizaram o escritor reescrevem, em certa medida, suas memórias. À continuação, examinaremos como a história está presente nos romances dos escritores latino-americanos que converteram Borges em personagem.

### 3.3.1 As reescrituras das memórias de Borges

Só não há uma coisa. É o esquecimento.

Jorge Luis Borges

“*Everness*” (1964)

*El simulador* tem como pano de fundo a última ditadura argentina, implantada em 1976. Embora esse seja um ano crucial para o desenrolar da trama, a ação narrativa começa no ano anterior a morte do escritor, 1985. Na ficção, o contexto desse período emblemático para os argentinos é explicitado através do exílio de Blake que foge de seu país para a Espanha a fim de não desaparecer, justamente em 1976. Também é nesse ano que *El Oriental* rouba o romance de Borges. Além disso, em sua viagem de fuga o professor reflete sobre as polêmicas declarações do escritor contra Perón e Allende, as quais entraram em confronto com o seu entorno, conforme já foi visto. Dessa maneira, o leitor é convidado a repensar o papel que o autor argentino desempenhou nos governos militares de nosso continente e, conseqüentemente, a sua relação com a situação política não só de seu país, mas também latino-americana da época.

Na narrativa de Manzur aparecem diversos biografemas de Borges. Entre eles destacam-se a sua cegueira, a sua origem familiar militar, o seu destino de homem de letras, o seu gosto pela literatura saxônica, o seu trabalho na Biblioteca Nacional e o recebimento do Prêmio Cervantes. Não podemos deixar de mencionar que María Kodama, a segunda esposa do escritor, é ficcionalizada no relato, bem como, outro personagem baseado em um referente

histórico, Ítalo Calvino. Observamos que Manzur retoma em seu relato vários elementos autobiográficos de Borges, porém cabe frisar que eles não se restringem às características físicas do escritor ou a acontecimentos de sua vida cotidiana, mas também abarcam a esfera literária, tal como o fato dele ter compartilhado o Prêmio Cervantes com Gerardo Diego. Borges é representado como um romancista, uma evidente distorção do material histórico, pois sabemos que o autor argentino não incursionou no gênero romanesco. Logo, um acontecimento ficcional torna-se parte das memórias apócrifas borgeanas.

Em *Las libres del Sur*, a autora reconstrói as décadas de 1920 e de 1930 na Argentina, recriando o contexto cultural da época. Neste romance, os biografemas principais de Borges são a sua cegueira, a sua timidez e a sua origem “*criolla*”. O fato de ele não dedicar-se, ainda, à escrita de contos é ressaltado, não obstante surjam alguns relatos breves do escritor sob a roupagem de narrativas orais. Lojo também traz à tona a amizade de Borges com Leopoldo Marechal, lembrando que, apesar de terem se separado por motivos políticos na década de 1930, eles foram amigos e participaram de vários projetos juntos, tais como o Comitê Irigoyenista de Intelectuais Jovens e a revista *Martín Fierro*. A ficção, ainda, faz referência às reuniões do grupo Florida no café Richmond, bem como aos encontros de Borges com Macedonio Fernandez no café La Perla. Além disso, a escritora reconstrói o momento de criação da revista *Sur*, em 1931, e discute a relação entre o escritor e Victoria Ocampo. Assim, reescreve-se a fase jovem de Borges em que ele participava ativamente da vida política e literária argentina.

*Matar a Borges* recria o contexto argentino dos anos de 1950 quando o escritor presidiu a SADE e enfrentou-se com o peronismo. Os principais acontecimentos da vida de Borges discutidos no romance referem-se ao seu enfrentamento com o movimento peronista, particularmente, a sua “promoção” de seu cargo na Biblioteca Miguel Cané para o de fiscal de aves e coelhos do Mercado. A narrativa também rememora a arbitrária prisão de sua mãe e de sua irmã por cantarem o hino nacional em via pública e recria um desagravo ao escritor realizado na Villa Ocampo, em San Isidro. Vimos que se trata de uma distorção do material histórico, pois na ficção mesclam-se o desagravo publicado pela revista *Sur* e o realizado na sede da SADE.

Entre os biografemas do autor argentino presentes na obra de Cappellotti destacam-se a menção ao seu apartamento na rua Maipú, a alusão a uma suposta tentativa de suicídio, o

falecimento de seu pai e os suicídios de Leopoldo Lugones, Francisco López Merino e Charles de Soussens. Também há referências à estadia europeia de Borges, à sua ascendência inglesa, as suas visitas ao zoológico e ao conflito travado com Lugones. Rememora-se, ainda, o acidente do escritor no natal de 1938, suas tertúlias com intelectuais, a terapia com o psicanalista Miguel Kohan Miller, a dependência em relação a sua mãe e o seu conservadorismo político. Além disso, vários personagens baseados em referentes empíricos foram literaturizados na narrativa: Leonor Acevedo, Fanny, Estela Canto, Ulrike e Bioy Casares. Não podemos deixar de registrar que na ficção há referências ao desejo do escritor receber o Prêmio Nobel. Em suma, no romance o leitor entra em contato com uma fase conturbada da vida de Borges devido aos seus embates políticos e sua transformação interior.

*Borges e os orangotangos eternos* não recria explicitamente o contexto do período em que a ação narrativa está situada, isto é, 1985, mas há várias pistas de seu diálogo com a história espalhadas pelo relato. Uma delas é a menção à última visita do escritor ao Brasil, em 1984. Também encontramos vários biografemas do autor argentino na ficção: a cegueira, o ditado de obras, a ajuda de sua secretária ou de sua mãe para ler/escrever, a infância em Palermo, seus antepassados guerreiros, a morte em Genebra, o câncer, a vida enclausurada entre os livros, o sofrimento por não ter seguido os passos de seus ancestrais militares e a menção ao apartamento da rua Maipú. No romance, ainda, aparecem dois personagens baseados em referentes históricos disfarçados: Fanny e Kodama.

Vale a pena mencionar que a ficção de Veríssimo discute o fato de Borges não ter recebido o Prêmio Nobel, sugerindo que a premiação só seria possível se ele fosse o último autor, ou melhor, o orangotango eterno. Na narrativa há uma referência anacrônica à morte do escritor, pois o Borges personagem descreve o seu falecimento um ano antes de sua ocorrência histórica, uma vez que a ação narrativa do romance está situada em 1985 e, historicamente, o autor argentino só faleceu em 1986. Portanto, tanto a possibilidade de Borges receber o Nobel de Literatura quanto a descrição anacrônica de sua morte em Genebra podem ser vistas como distorções do material histórico.

A ação narrativa de *O romance de Borges* está situada alguns anos após a morte do escritor. Percebemos que não há uma grande preocupação do autor catarinense em detalhar o contexto da época. Contudo, identificamos na ficção a presença de diversos elementos biográficos de Borges, tais como: a cegueira, o apartamento na rua Maipú, a infância em

Palermo, o pai ser caracterizado como advogado e dedicado às letras, a mãe ter lhe ensinado a pensar o melhor das pessoas, o seu trabalho na Biblioteca Nacional e na Biblioteca Miguel Cané, o início de sua escolarização, seu período europeu, seu destino de escritor, sua incursão no ultraísmo, o enfrentamento com o peronismo e a mencionada “promoção”, seu acidente de 1938 e a dupla formação cultural de seu tronco familiar: a inglesa e a argentina. Interessa-nos recordar que o principal intertexto da narrativa de Alves é justamente a autobiografia do autor argentino, a qual é usada como fonte da maior parte das informações sobre sua vida que estão presentes no romance.

É importante registrar que o romancista ficcionaliza indiretamente alguns personagens baseados em referentes empíricos: Bioy Casares, Ernesto Sabato, Fanny e María Kodama. Em sua ficção também há um questionamento sobre a decisão da academia sueca não ter concedido o Prêmio Nobel ao autor argentino feito pelo Borges personagem. Ele declara que o seu romance é uma obra prima e que seria sua vingança póstuma por não terem lhe concedido a referida premiação. Desse modo, identificamos uma inversão da história, dado que Borges nunca escreveu um romance, tema que também foi abordado em *El Simulador*.

O contexto da Argentina de 1939 é reconstruído em *Memorial de Buenos Aires*. Nesta obra encontramos vários biografemas do escritor: o seu trabalho na biblioteca Miguel Cané, sua origem inglesa, sua viagem à Europa e a rápida passagem pelo Rio de Janeiro, a expectativa de sua mãe com a vida literária de Borges e o seu papel de promotora de sua carreira, o acidente de 1938 e o seu processo de transformação de poeta em contista, a cegueira e a morte do pai, seu destino literário, sua relação com Estela Canto e suas viagens para Adrogué. Também há uma alusão indireta à participação de Borges no grupo Florida, uma vez que as reuniões dos cétricos são realizadas no café Richmond, o mesmo local em que, historicamente, o grupo vanguardista se reunia. Além disso, o romance discute a relação do escritor com Bioy Casares e com Victoria Ocampo e, conseqüentemente, com a revista *Sur*. Portanto, a ficção rememora um momento importante da trajetória literária de Borges, pois é a época em que ele escreve um de seus contos mais famosos, “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, cujo processo de escrita é ficcionalizado na obra de Antonio Fernando, sinalizando o início de uma nova etapa de sua carreira.

Observamos que os biografemas presentes em todos os romances analisados são a cegueira do escritor e sua origem familiar. Já o seu trabalho em bibliotecas, seja a Miguel



Cané ou a Biblioteca Nacional, é explicitado em quase todas as ficções, exceto em *Las libres del Sur*. Essa ausência é justificável devido à localização da ação narrativa no final da década de 1920 e início de 1930, visto que Borges só começou a trabalhar em 1937. Outros elementos biográficos do autor argentino retomados na maior parte dos relatos são o seu destino de homem de letras, sua estadia europeia e o seu apartamento na rua Maipú.

Em relação aos acontecimentos da vida de Borges, notamos que quase todos os romancistas abordaram o fato de ele não ter recebido o Prêmio Nobel de Literatura. Olmos (2008, p.31) assinala que houve várias especulações em torno da candidatura do escritor ao referido prêmio, mas essa premiação nunca se concretizou. Postula que “Ainda que não tenham sido explicitados os motivos dessa negativa, é possível deduzir que foram suas posições políticas e ideológicas de marcado caráter conservador que a definiram.” (OLMOS, 2008, p.31). Stortini (1990) recolhe várias declarações públicas de Borges, inclusive, algumas referentes ao Nobel. Nelas, o escritor critica vários autores que receberam o prêmio, sugerindo que a escolha deveu-se aos valores que eles representavam e não a sua qualidade literária. Ele também desqualifica os membros da academia sueca argumentando que não são conhecidos e não serão lembrados. Porém, não deixa de ter esperanças de receber o prêmio, apesar de suas ironias sobre o tema, como vemos na seguinte declaração: “Por que teriam de me conceder o Nobel? Tenho apenas escritos soltos, nada mais.” (BORGES apud STORTINI, 1990, p.175). Esse comentário é bastante irônico, pois ele construiu uma vasta obra inovadora que inclui contos, poesias e ensaios, além de mais de vinte livros em colaboração. Além disso, sua poética influenciou muitos autores contemporâneos e revolucionou os campos da literatura e da história.

Woodall (1999) acentua que, atualmente, a opinião pública voltou-se contra a decisão dos acadêmicos de não ter concedido o mais alto galardão das letras a Borges. Paradoxalmente, o fato de não ter recebido a premiação aumentou o seu prestígio porque “As especulações que, a cada ano, se entretenciam em torno de seu nome como candidato a um Prêmio Nobel – que nunca lhe foi outorgado – contribuíram para o acréscimo dessa fama.” (OLMOS, 2008, p.31). Nessa perspectiva, não ser premiado ajudou a difundir não só a obra do autor argentino, mas também sua figura pública. Entendemos que os romancistas latino-americanos ao reescreverem esse acontecimento em suas ficções atualizam essa discussão, problematizando a decisão da academia sueca. Além disso, em dois romances brasileiros há uma distorção do material histórico que indica que a história pode ser reescrita pela ficção.

Afinal, em *Borges e os orangotangos eternos*, o escritor torna-se o último autor e, como tal, será candidato único ao Prêmio Nobel enquanto em *O romance de Borges* ele incursiona no gênero romanesco e constrói uma obra prima para vingar-se postumamente.

Verificamos que em três romances aparece o acidente de 1938. Pensamos que esse fato é relevante, uma vez que o escritor utilizou esse acontecimento para justificar a sua passagem da poesia para a prosa, além de ficcionalizá-lo em “*El Sur*”. Em seu relato autobiográfico, Borges (2009) conta que enquanto estava no hospital recuperando-se de uma septicemia temia ter perdido a razão. Entretanto, durante a leitura de *Fora do planeta silencioso* (1938), de Lewis Carrol, feita por sua mãe, começa a chorar porque consegue compreender o texto. A recuperação de sua habilidade leitora motiva-o a testar sua capacidade de escrita, mas tem medo de fracassar ao escrever um poema ou um ensaio e decide criar um conto. Então, surge “*Pierre Menard, autor del Quijote*” que será publicado pela primeira vez em 1939 na revista *Sur*. Acreditamos que embora esse relato baseie-se em um acontecimento verídico também é possível vê-lo como uma construção mítica do estilo de Borges, pois ele utiliza o acidente para explicar a sua mudança de gênero literário, omitindo que já havia incursionado na narrativa breve com os contos reunidos em *Historia universal de la infamia* (1935).

Não obstante o acidente do escritor ser retomado por três romancistas, a forma que eles escolheram para reconstruí-lo é distinta. Em *Matar a Borges* há uma referência indireta ao acidente quando o Borges personagem desmaia e o narrador nos informa que esses desvanecimentos são comuns e, inclusive, fontes para o seu processo criativo, tal como no caso do conto “*El Sur*”. Já em *O romance de Borges* há uma reprodução de um trecho de uma suposta entrevista demarcada por aspas feita pelo autor argentino, a qual é parecida com a descrição do acidente relatada em sua autobiografia. Em *Memorial de Buenos Aires* o acontecimento é narrado resumidamente por Leonor Acevedo. Apesar de suas diferenças, constatamos que as reescrituras do citado acidente preservam a base do relato feito pelo próprio escritor em seu texto autobiográfico, relacionando-o com a sua transformação estilística.

Observamos que Victoria Ocampo está presente em quase todas as narrativas examinadas, exceto em *Borges e os orangotangos eternos* e *O romance de Borges*. A presença da escritora nas ficções ocorre de diferentes maneiras, dado que nas obras de Lojo,

Cappellotti e Antonio Fernando ela foi convertida em personagem enquanto na de Manzur o Borges personagem dedica-lhe o seu romance. Entendemos que embora existam diferenças sobre o papel de Victoria nos relatos é significativo que a maior parte dos romancistas relacione-a a Borges, evidenciando não só a importância da escritora para a carreira do autor argentino, mas também demarcando que ele era parte do grupo reunido em torno da revista *Sur*. Também notamos que alguns personagens baseados em referentes empíricos aparecem em, pelo menos, duas ficções estudadas: Adolfo Bioy Casares; Epifanía Uveda (Fanny); María Kodama; Estela Canto e Leonor Acevedo. Assim, ao incluir diversos personagens históricos em suas ficções, os escritores latino-americanos demonstram a sua intenção de jogar com os limites entre a literatura e a história, tal como fizera Borges.

Significativamente, as três narrativas brasileiras analisadas fazem referência ao apartamento de Borges na rua Maipú e a sua infância em Palermo, além de duas delas rememorarem sua passagem pelo Brasil. Em *Borges e os orangotangos eternos* há uma menção à visita do escritor ao nosso país em 1984. Por sua vez, o autor de *Memorial de Buenos Aires* reescreve a rápida parada de Borges no Rio de Janeiro quando ele se dirigia à Europa pela primeira vez. Logo, ambas rememoram a presença de Borges em terras brasileiras.

Averiguamos que as ficções argentinas exploram mais a participação do escritor na vida pública do que as brasileiras. Afinal, a leitura de *El simulador* gera reflexões sobre o apoio do autor argentino aos regimes militares latino-americanos enquanto em *Las libres del Sur* entramos em contato com um Borges jovem que participava ativamente da vida política e literária de seu país, recordando que ele até organizou o mencionado comitê para apoiar a candidatura de Irigoyen, juntamente com Leopoldo Marechal. Já *Matar a Borges* ficcionaliza o embate do escritor contra o peronismo, tema também aludido em *O romance de Borges*.

Percebemos que os romancistas que ficcionalizaram o autor argentino retomam biografemas e acontecimentos de sua vida ao mesmo tempo em que, às vezes, reescrevem suas memórias de maneira apócrifa, visto que há distorções do componente histórico em suas obras, uma das marcas do novo romance histórico. Por um lado, ampliam a biografia do escritor, criando-lhe uma vida ficcional e inventando-lhe novas memórias. Nessas ficções ele pode tanto ser um romancista quanto ganhar o Prêmio Nobel, pois, como assinala a epígrafe que abriu essa parte de nosso trabalho, no processo de reescritura das fictícias memórias

borgeanas somente o esquecimento não é permitido. Por outro lado, algumas narrativas estudadas desconstróem a tradicional representação do escritor apenas como um bibliotecário ou um homem de letras, explicitando que também há um Borges político-histórico que escreveu dentro de um contexto, conforme sustentava Júlio Pimentel Pinto (1998), entre outros. Destarte, as fronteiras entre a literatura e a história são diluídas. Continuando nossas reflexões, nos deteremos na relação que os romancistas estabeleceram com a historiografia literária em suas obras.

### 3.3.2 Quando a história da literatura vive na ficção contemporânea

Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000.

Jorge Luis Borges

“Nota sobre Bernard Shaw” (1952)

A inscrição acima explicita que a forma de leitura de um texto muda com o passar do tempo. Neste sentido, se fossemos responder a indagação implícita do autor argentino sobre a maneira como sua obra foi lida no ano 2000 e até como está sendo lida no começo do século XXI, poderíamos, indubitavelmente, dizer que a literatura borgeana é alvo de admiração de muitos escritores contemporâneos e, inclusive, alguns incorporaram seus procedimentos em suas criações. No entanto, algumas dessas leituras não são isentas de críticas, como é o caso dos romances argentinos e brasileiros que transformaram Borges em personagem, entre outros. Em “*Borges y la distancia literaria*” (1969), Sylvia Molloy reivindicava que o escritor deveria ser lido com irreverência. Pensamos que, em certa medida, os romancistas realizam este desejo ao ficcionalizarem Borges e a historiografia literária em suas narrativas, indicando outro tipo de relacionamento com o autor argentino.

Vimos que a ficcionalização da história da literatura foi examinada por Weinhardt (1998; 2011) e Esteves (2010). Entendemos que uma das marcas da poética borgeana presente em grande parte da ficção recente é justamente a ficcionalização da crítica literária e,

consequentemente, da historiografia literária. Aliás, parodiando o título do artigo de Borges “*Cuando la ficción vive en la ficción*” (1939), é possível afirmarmos que, atualmente, a história da literatura está vivendo em uma parcela considerável considerável de ficções. Este é o caso dos romances examinados em nosso estudo, conforme já foi apontado. A seguir, retomaremos os tópicos essenciais da ficcionalização da história da literatura que se referem à literatura borgeana abordados pelos romancistas argentinos e brasileiros em suas obras.

Em *El simulador* o diálogo com a historiografia literária ocorre de diferentes formas, pois encontramos desde reproduções de opiniões de críticos empíricos sobre a literatura borgeana, tais como Calvino e Monegal, até a ficcionalização da crítica literária por meio do trabalho de Blake e pelos comentários que alguns personagens emitem sobre a leitura do romance apócrifo de Borges. Manzur também recupera a discussão sobre a dicotomia do autor argentino entre sua estética revolucionária e sua postura ideológica conservadora em sua narrativa. Assim, um dos conhecidos questionamentos feitos por diversos estudiosos à obra borgeana e ao seu criador é ficcionalizado.

Lojo relembra em *Las libres del Sur* o início da carreira do escritor quando ele ainda não tinha um vasto público, bem como problematiza sua relação com Victoria Ocampo. Desse modo, nos permite refletir sobre a canonização de Borges e a construção da história da literatura. Além disso, alguns elementos da poética borgeana são criticados por meio de Carmen, tais como a idealização do “*gaucho*” e a criação de uma história nacional que excluía tanto os imigrantes quanto os índios.

A ficcionalização da historiografia literária pode ser vista desde o título em *Matar a Borges*, uma alusão à relação do escritor com as novas gerações literárias. Em seu romance, o autor traz à tona críticas favoráveis e contrárias à obra borgeana através de comentários de alguns personagens. Vega defende o escritor e considera-o o arquétipo da literatura argentina, o maior poeta e contista argentino, um gênio literário e um imperador de ficções, além de declarar sua admiração por seu estilo e pela forma de suas poesias e de seus contos. Em contraposição, Daneri questiona a falta de realismo da literatura de Borges e o taxista qualifica seus textos de tediosos. Cappellotti também ficcionaliza os atos de desagregos em apoio ao escritor realizados na década de 1940 pela revista *Sur* e pela SADE. Destarte, o romancista recria as diferentes leituras da literatura borgeana feitas na Argentina, recordando que Borges nem sempre foi uma (quase) unanimidade.

Já em *Borges e os orangotangos eternos* o leitor entra em contato com diferentes fases da carreira do escritor, uma referência ao seu processo de canonização. Veríssimo também problematiza a decisão da academia sueca de não ter concedido o prêmio Nobel ao autor argentino, assim como Alves. *O romance de Borges* ficcionaliza o reconhecimento do escritor em seu país, além de transformá-lo em um romancista e discutir sua relação com a narrativa longa. Como vimos, essas duas obras reescrevem a história da literatura ao possibilitarem que o escritor receba o Prêmio Nobel. Por sua vez, Antonio Fernando Borges recupera alguns questionamentos feitos a chamada primeira fase da produção literária borgeana em *Memorial de Buenos Aires*, além de comparar o autor argentino com Machado de Assis.

Em suma, os seis romances literaturizaram a crítica literária, a qual é um importante elemento em sua tessitura, visto que os escritores discutem questões fundamentais para o estudo da literatura de Borges, principalmente, a sua canonização e a recepção de sua obra em diferentes momentos históricos. Também apontamos anteriormente que algumas ficções problematizaram as relações do escritor com os seus contemporâneos e o meio literário argentino e latino-americano, questionando, por exemplo, o seu cosmopolitismo ou europeísmo e a dicotomia entre o autor de uma obra inovadora e posturas ideológicas conservadoras, entre outras questões. Acreditamos que ficcionalizar o discurso crítico é uma forma de mostrar outras leituras da literatura borgeana, pois o escritor tornou-se um clássico e a maioria dos manuais de historiografia literária eliminou as objeções que foram feitas ao autor argentino e à sua poética durante a sua trajetória.

Sob essa ótica, autores latino-americanos estudados são leitores não só da obra borgeana, mas também da historiografia literária. Consideramos que além dos romancistas terem ficcionalizado um personagem que marcou a história literária e duas narrativas possuírem personagens que migraram de ficções borgeanas, o diálogo com a história da literatura nos romances argentinos e brasileiros ocorre, principalmente, através da incorporação do discurso crítico no tecido dos relatos. É importante ressaltar que a crítica não está presente somente por meio da reprodução de opiniões de estudiosos da literatura de Borges, mas ainda pela representação da cena de leitura em que alguns personagens comportam-se como leitores críticos e analisam tanto produções literárias empíricas quanto apócrifas do escritor. Avaliamos que essa é uma maneira privilegiada de (re) leitura da obra borgeana e de seu autor na contemporaneidade adotada por muitos escritores, diferenciando-se da relação que outras gerações estabeleceram com o autor argentino em que o excesso de

respeito prejudicava a compreensão da literatura de Borges, de acordo com Molloy (1969). Nesse sentido, a história da literatura não fica restrita aos manuais historiográficos, mas também vive em uma parcela significativa da ficção contemporânea que literaturiza escritores, possibilitando sua (re) leitura. A seguir, examinaremos as diferentes imagens que os romancistas construíram do autor argentino em suas obras.

### 3.4 Imagens de Borges

[...] *más importante que cada página de un autor es la imagen que este autor deja y, sin duda, esa imagen de desdicha, de soberbia, de imaginación genial que ha dejado Poe es también una de sus obras.*

Jorge Luis Borges

*Siete conversaciones con Borges* (1973)

Em “*Retrato del escritor como martinfierrista muerto*” (1997), María Teresa Gramuglio afirma que nas construções fictícias ou autobiográficas de imagens do escritor há alguns tópicos reiterados. Entre eles, destacam-se as etapas de formação e o que se costuma chamar de iniciação literária, cujas modulações proporcionam numerosos indícios sobre as escolhas profundas e o sistema de valores que orientam a prática do escritor. Acrescenta que a descoberta da literatura ou da função poética da linguagem como uma revelação, formas de acesso aos livros e a cultura, primeiros ensaios literários, ingresso no campo literário, são alguns dos motivos mais frequentes da configuração desta instância cuja significação remete tanto ao imaginário do escritor, seu “romance de origem” da escritura, como seu projeto e hábitos de classe.

Gramuglio (1997) ressalta que, junto à iniciação, os tópicos da linhagem e da viagem são, no caso dos escritores argentinos, aqueles em que com mais frequência se depositam os conflitos gerados por sua particular configuração cultural, tais como as tensões motivadas pelo impacto imigratório e a consequente formação de uma nova intelectualidade de origem não tradicional. Em sua opinião, linhagem, viagem à Europa e iniciação literária podem ser

vistos como motivos fortes na construção da imagem dos escritores argentinos mais representativos, desde Sarmiento a Borges.

Julio Premat (2009, p.63) assinala que há três imagens de autor predominantes na literatura argentina: a de autor personagem, representada por *Martín Fierro*, a de autor Messias, simbolizada por Lugones, e a de autor ausente, encarnada por Macedonio. Segundo o estudioso, Borges reúne, utiliza e desenvolve estas três imagens, transformando-se na síntese do escritor argentino. Premat (2009, p.64) postula que na autofiguração borgeana existem três figuras que não são estritamente sucessivas nem excludentes entre si: herói fundador, filho melancólico, cego célebre e a representação de sua própria morte. A partir dessas considerações, examinaremos como os romancistas latino-americanos que ficcionalizaram Borges reconstruíram sua imagem em suas obras.

A materialização de Borges em *El simulador* é apresentada como se o escritor fosse um fantasma que retomasse suas dimensões humanas, pois em sua primeira aparição, ele é descrito inicialmente como uma sombra escorada em outra sombra, ou seja, María Kodama, e menciona-se que ele se apoia em uma bengala. Portanto, nos deparamos com os principais ícones do Borges pop: sua cegueira e sua bengala. No romance também é significativa a definição de sua última esposa como outra sombra, como se fosse sua continuação. O romancista optou por representar o escritor como um cego célebre e entendemos que essa imagem é condizente com o período histórico em que está situada a ação narrativa, isto é, o penúltimo ano da vida do Borges empírico, justamente quando ele havia se tornado uma celebridade e viajava pelo mundo ministrando conferências. A ficção de Manzur retoma as duas linhas da poética borgeana: o culto aos livros e o culto à coragem, as quais se refletem no comportamento do Borges personagem que manifesta sua predileção pelas letras, mas também demonstra ser corajoso ao duelar com Blake.

Em *Las libres del Sur* nos deparamos com um Borges jovem, recriado em um momento crucial de sua formação literária, descrito como míope e robusto. O romance rememora a passagem do escritor pelo movimento vanguardista argentino nos anos de 1920 e o início de sua colaboração com a revista *Sur*, a qual será essencial para a consolidação de sua carreira literária, na década de 1930. Na narrativa surgem várias imagens de Borges, dado que ele é descrito como um detetive, uma biblioteca ambulante, um jovem boêmio, um valentão, sem senso prático e uma criança grande. Dessa forma, a imagem canônica do autor argentino



é dessacralizada e o papel de herói fundador da literatura *criollista* é problematizado. É preciso registrar que, tal como na ficção anterior, o Borges personagem comporta-se como um homem de letras e, concomitantemente, um *compadrito*.

Já em *Matar a Borges* o escritor é caracterizado como gordinho e pálido, o que condiz com o seu referente empírico do período. Também são ressaltadas sua timidez e sua falta de êxito com as mulheres. O romance aborda uma fase decisiva da carreira de Borges, pois foi justamente após a sua “promoção” que ele começou a ministrar conferências para sobreviver. Para isso, precisou vencer a timidez, colocando em primeiro plano sua vida pública e deixando sua vida privada de lado. Notamos que na narrativa o escritor é representado inicialmente como um filho melancólico, mas aos poucos ele busca sua independência. Logo, o relato explora as fragilidades do autor argentino, humanizando-o.

Podemos relacionar a tentativa de independência do Borges personagem com o novo estilo de vida adotado pelo escritor a partir dos anos de 1950 quando começou o processo de internacionalização de sua obra. Assim, constatamos que Cappellotti recria uma fase importante da carreira de Borges, ou seja, a sua transição de desconhecido para famoso. Não podemos deixar de mencionar que da mesma forma que as outras ficções argentinas, a narrativa representa o escritor como um homem de letras ao mesmo tempo em que ele demonstra sua coragem ao desafiar Daneri para um duelo.

No romance de Veríssimo, Borges é descrito como detetive, um monstro que guardava os seus tesouros na biblioteca, o último autor, um garoto franzino enclausurado na biblioteca do pai e um fantasma que continua a assombrar Buenos Aires mesmo depois de morto. Pensamos que a caracterização do escritor como um monstro e um fantasma nos remete à mitificação do autor argentino. Contudo, essa imagem mitificada de Borges é desconstruída em *Borges e os orangotangos eternos*, uma vez que o escritor também é descrito como simpático e, ao mesmo tempo, enérgico e provocador. Porém, no decorrer do relato sente-se cansado devido a sua idade avançada e a sua saúde frágil, embora não deixe de ser afável. Portanto, o autor gaúcho humaniza o orangotango eterno Borges.

É importante destacar que não obstante a ação narrativa estar localizada no penúltimo ano da vida do Borges empírico, a ficção aborda tanto o período em que o autor argentino era um desconhecido quanto a sua consagração literária. Desse modo, ainda que a imagem do escritor como um cego célebre predomine no romance, o leitor pode vê-lo sob outros prismas.

Além disso, o romancista brasileiro representa a morte de Borges, recuperando um dos tópicos de sua poética.

Em *O romance de Borges* há várias imagens do escritor. Por um lado ele é caracterizado como um velhinho alquebrado e elegante e vemos os seus principais ícones: cegueira e bengala. Essa imagem convive com a de misógino e de racista, embora essas características sejam minimizadas com a exploração da fragilidade e emotividade do escritor. Destarte, o autor argentino é humanizado. No entanto, atua como um fantasma na ficção, pois no momento da ação narrativa ele já está morto. Assim, o romancista apresenta imagens diversificadas de Borges.

Também *Memorial de Buenos Aires* dessacraliza a imagem canônica de Borges. Na narrativa ele é descrito como um gordinho desleixado, além de ser comparado a uma anta por seu comportamento tímido e sua aparência. O romance recria o período de 1939 em que o escritor trabalhava na Biblioteca Miguel Cané. Na ficção, Borges odiava o seu trabalho e era extremamente dependente de sua mãe. Sua literatura inicial é criticada pelo professor que só valoriza a chamada segunda fase da obra borgeana, inaugurada com *Ficciones*. Essas questões são discutidas no relato e o protagonista conclui que o escritor começou a modelar no rosto a sua máscara de adulto por cima da de menino. Em sua opinião, ele começa a amadurecer, não só fisicamente, mas também literariamente. Vimos, ainda, que a imagem de filho melancólico, dependente de sua mãe e de um trabalho medíocre é substituída pela de um deus criador no final do romance.

Verificamos que as ficções latino-americanas examinadas nos apresentam múltiplas imagens de Borges, as quais, em certa medida, conectam-se com as teorias de Gramuglio (1998) e Premat (2009). Entendemos que embora a imagem do velho cego célebre com sua bengala predomine nas narrativas, o leitor encontra também um Borges jovem e dois na meia-idade em momentos decisivos da carreira literária do escritor. Nessa perspectiva, apesar de o autor argentino ter se esforçado para construir sua imagem de bibliotecário ou de homem de letras, constatamos que ela foi dessacralizada em alguns romances. É preciso esclarecer que não obstante os romancistas recriarem o escritor com irreverência essa atitude não impugna sua intenção de homenageá-lo.

Além disso, os romancistas reconstruíram contextos históricos diferentes e, conseqüentemente, abordaram a relação de Borges com a política e a história em momentos

distintos. Assim, principalmente, nas ficções argentinas, encontramos ao lado do Borges ficcionista o Borges político. Já nas narrativas brasileiras prevalece a imagem do escritor como bibliotecário ou homem de letras, embora existam algumas referências à sua atuação política e até algumas críticas ao seu caráter conservador. Uma hipótese para essa diferença é que essas leituras refletem o contexto de recepção da obra borgeana nos dois países. Afinal, enquanto na Argentina sua literatura e, principalmente, sua postura conservadora foram questionadas por vários críticos, Borges e sua obra foram recebidos no Brasil com uma espécie de admiração quase irrestrita pela maior parte dos estudiosos e leitores borgeanos.

Contudo, consideramos que o esforço do escritor não foi em vão para construir sua imagem canônica, pois ela está presente na maioria dos romances latino-americanos que converteram-o em personagem. Nesse sentido, sua imagem de homem de letras pode ser considerada uma das obras de Borges, tal como ele postulava na epígrafe que abriu essa parte de nosso estudo. No entanto, essa imagem convive com outras criadas pelos romancistas que o ficcionalizaram, ampliando-se as possibilidades de miradas do autor argentino através de verossímeis imposturas.

## CONCLUSÕES: A LITERATURIZAÇÃO DE BORGES VALE A VIAGEM?

Aqueles que copiam minuciosamente um escritor fazem-no de modo impessoal, fazem-no por confundir esse escritor com a literatura, fazem-no por supor que se afastar dele em um ponto é afastar-se da razão e da ortodoxia.

Jorge Luis Borges

“A flor de Coleridge” (1952)

Após visitar a Argentina em 1932, Pierre Drieu de La Rochelle escreveu um artigo intitulado “*Borges vale el viaje*”, sustentando que o escritor é inteligente e por isso valeu a pena viajar para a Argentina e conhecê-lo. Observamos que o tópico da viagem está presente em quase todos os romances que ficcionalizaram Borges e, a partir de uma analogia com a mencionada declaração do autor francês, teceremos algumas considerações finais sobre as narrativas examinadas nesse estudo, visando responder se elas merecem ser lidas.

Inicialmente, é preciso assinalar que a nossa premissa de que os romancistas argentinos e brasileiros que literaturizaram Borges são seus leitores foi comprovada, pois a presença de diversos intertextos em suas ficções, os quais foram retirados, principalmente, da obra borgeana e/ou de sua fortuna crítica, evidencia que eles frequentaram sua biblioteca. Demonstramos que eles atualizaram a literatura borgeana ao reescreverem alguns de seus contos, tornando-se leitores coautores. Aliás, até incluíram algumas obras apócrifas do Borges personagem em suas ficções, um procedimento frequentemente adotado pelo autor argentino. Destarte, mostraram que são leitores de um leitor, mantendo a biblioteca borgeana viva por meio da intertextualidade.

Outro ponto de convergência essencial entre as narrativas que transformaram o escritor em personagem é o fato de elas girarem em torno da literatura e serem autorreflexivas. Essas características são previamente esperadas, dado que os romances têm um consagrado escritor, Borges, como protagonista ou desencadeador da trama, conhecido por utilizar a metaficção e a ficcionalização da crítica literária em suas obras. Tal como muitos escritos borgeanos, as ficções estudadas possuem vários personagens que pertencem ao universo literário ou acadêmico e trazem diversas questões literárias à tona, além de

ficcionalizarem a história da literatura. Vimos que alguns romancistas representaram o escritor no início de sua carreira e exploraram as dificuldades de recepção, de criação e de publicação da obra borgeana enquanto outros recriaram tanto a fase em que Borges era um desconhecido quanto a etapa de sua celebridade. Desse modo, o leitor é convidado a discutir o processo de canonização do autor argentino, ou seja, trata-se de um diálogo com a história da literatura. Contudo, essa discussão aparece de formas distintas nos romances argentinos e brasileiros, conforme veremos a seguir.

É possível compreendermos a conversão de Borges em personagem dos romancistas argentinos como uma retomada pela ficção das principais críticas feitas ao escritor e a sua obra em seu próprio país. Nesse sentido, é justificável que essas narrativas recriem ataques e defesas ao Borges empírico, visto que, historicamente, a sua postura ideológica e a sua poética incitaram mais ao debate do que ao consenso. Os romances não só dialogam com a literatura borgeana, mas também com a historiografia literária, possibilitando que o leitor entre em contato com leituras diferentes da produção ficcional de Borges. Cabe frisar que uma das marcas dessas ficções é a sua ambiguidade no julgamento da literatura borgeana. Portanto, o leitor terá que construir o seu próprio julgamento do escritor e de sua obra.

Interessa-nos ressaltar que entre as críticas feitas a Borges retomadas pelos romances argentinos, destaca-se a discussão sobre o caráter nacional ou cosmopolita do autor e de sua literatura. Assim, essas narrativas problematizam a argentinidade do escritor e algumas de suas posições conservadoras, bem como a sua inserção na história da literatura argentina. Dessa forma, a relação entre a cor local e a universalidade, discutida por Borges em “*El escritor argentino y la tradición*”, é ficcionalizada devido a sua relevância, pois entendemos que esse foi um dos principais fatores para o surgimento de manifestações contrárias ao escritor em seu país, especialmente, no início de sua carreira.

Não podemos nos esquecer que os romancistas também literaturizam as duas vertentes da poética borgeana, ou seja, o culto aos livros e a coragem, segundo a teoria de Piglia (1979). Nessa perspectiva, as linhagens complementam-se nos romances. Além disso, a ficcionalização de escritores como Victoria Ocampo, Bioy Casares, Leopoldo Marechal e Macedonio Fernández possibilita a reconstrução de importantes momentos da trajetória literária de Borges e, particularmente, de sua relação com os seus conterrâneos. É importante ressaltar, ainda, a função crítica dessas ficções, as quais não só recuperam os principais

questionamentos feitos à literatura borgeana e ao seu autor em seu país, mas também nos incitam a refletir sobre o seu processo de canonização, bem como a sua participação no meio literário argentino, entre outras questões literárias. Sob essa ótica, podemos considerar os romancistas argentinos como leitores críticos de Borges e conjecturar que um de seus objetivos em convertê-lo em personagem é discutir o seu papel na literatura nacional.

Nas três narrativas brasileiras destaca-se o encontro de intelectuais brasileiros com o Borges personagem em Buenos Aires, evidenciando que eles (re) descobriram o escritor. Logo, essas ficções descrevem viagens que, simbolicamente, possibilitam uma aproximação entre as literaturas argentina e brasileira, ou melhor, ficcionalizam o conceito de literatura latino-americana. Notamos que essa tentativa de acercamento também ocorre em termos formais, uma vez que todos os relatos foram construídos em primeira pessoa por narradores-personagens que protagonizam a trama juntamente com Borges. Entendemos que essa opção dos romancistas brasileiros não é gratuita, mas indica uma forma distinta de relação com o escritor, marcada pela subjetividade, diferentemente das narrativas argentinas que foram elaboradas em terceira pessoa, indicando maior objetividade e distanciamento. Talvez a razão dos romancistas argentinos escolherem narradores observadores para suas obras deva-se a uma aspiração de imparcialidade no tratamento da história de seu país, bem como do escritor. Supomos que a diferença citada está relacionada ao contexto de recepção da literatura borgeana nos dois países ao longo do tempo, assim como ao lugar que ele ocupa na produção contemporânea de cada nação. Destarte, em certa medida, essas ficções refletem as formas históricas que a obra de Borges foi recebida na Argentina (criticamente) e no Brasil (entusiasmamente).

É importante recordar que nos romances brasileiros os protagonistas identificam-se com o autor empírico, reproduzindo o jogo de ficcionalização do autor explorado por Borges. Como vimos, nas três ficções, o Borges personagem trata os seus interlocutores como iguais, como escritores, os quais explicitam que são leitores do autor argentino. Desse modo, o elemento identificador entre eles é a literatura borgeana. Além disso, encontramos nos relatos vários termos em espanhol, sugerindo certo bilinguismo dos personagens, ou melhor, uma apropriação da linguagem do outro. Podemos ver esse elemento como uma alusão à origem comum das línguas portuguesa e espanhola: o latim. Nesse sentido, os encontros entre escritores brasileiros e Borges simbolizariam a reunião de duas culturas diferentes, mas semelhantes em muitos aspectos. Afinal, os dois países tiveram a mesma origem ibérica.

Pensamos que o fato de essas narrativas reunirem ficcionalmente intelectuais brasileiros com Borges é bastante relevante, pois inferimos que os romancistas, além de, implicitamente, valorizarem sua obra também reivindicam a sua condição de escritor latino-americano. É fundamental enfatizar que os autores dessas ficções, todos escritores experientes, ao escolherem como protagonistas intelectuais brasileiros que viajam para a capital argentina para se encontrar com Jorge Luis Borges, desconstruem a negação da existência da América Latina postulada pelo autor argentino em diversas ocasiões. Esses romances sugerem que é possível lermos tanto a literatura brasileira quanto a argentina a partir de uma perspectiva latino-americanista. Sob esse prisma, deduzimos que um dos objetivos das obras brasileiras que converteram Borges em personagem é a aproximação entre as literaturas brasileira e a argentina.

No entanto, precisamos registrar que os romancistas brasileiros também dialogaram com a história da literatura de diversas maneiras: literaturizando um destacado escritor; incorporando personagens ficcionais de obras borgeanas e ficcionalizando a crítica literária e o discurso historiográfico. Consequentemente, retomaram alguns questionamentos feitos à Borges e a sua poética e oportunizaram a reflexão sobre importantes questões literárias, conforme assinalamos anteriormente. Interessa-nos acentuar que duas narrativas indicam a possibilidade da história da literatura ser reescrita pela ficção. Veríssimo representou o escritor como o último autor e, portanto, candidato único ao Prêmio Nobel, enquanto Alves transformou-o em um romancista que usou o gênero romanescos para vingar-se postumamente dos membros da academia sueca que não lhe concederam o maior galardão das letras. Logo, a discussão sobre o valor e o reconhecimento da literatura do autor argentino é atualizada nas narrativas, sugerindo que a história pode ser reinventada.

Consideramos que Borges não ter recebido o Nobel não impediu que os romancistas latino-americanos o vissem como sinônimo de literatura e como tal se apropriassem de sua literatura e de sua biografia, assim como ele propôs em *“La flor de Coleridge”*. Em suas ficções, eles não se limitaram a copiar o escritor e a sua obra, mas também lhe inventaram novas memórias e reescreveram algumas de suas histórias comportando-se como verossímeis impostores. Dessa maneira, dois escritores possibilitaram que o Borges personagem se tornasse um romancista e inseriram o autor argentino no gênero romanescos, transformado em personagem. Nesse sentido, problematizaram a tradição literária, uma vez que ao ficcionalizarem o consagrado escritor, o legitimaram e instauraram-se no cânone, mesmo que

marginalmente. Destarte, é possível presumir que um dos objetivos dos autores latino-americanos em literaturizar Borges pode ser o desejo de eternizar-se na literatura. Acreditamos, ainda, que todas as ficções que converteram o escritor em personagem homenagearam e humanizaram Borges, apesar da existência de algumas críticas. Esclarecemos que tanto a dessacralização quanto a humanização do escritor, bem como os questionamentos ao autor e a sua obra, não impugnam o caráter implícito de homenagem dos romances latino-americanos nos quais Borges foi literaturizado. Afinal, a mera escolha de transformá-lo em personagem sinaliza a intenção de celebrá-lo.

É importante recordar que os principais recursos estilísticos utilizados pelos romancistas em suas obras foram a intertextualidade e a metaficção. Esses procedimentos são característicos da poética borgeana e foram usados pelo autor argentino para desconstruir o código realista através, principalmente, do apagamento da fronteira entre realidade e ficção. Observamos que as narrativas que converteram Borges em personagem também giram em torno da literatura e da história. Embora as obras sejam metaficcionalizadas e intertextuais seus autores ficcionalizaram um destacado escritor e outros personagens baseados em referentes empíricos, reconstruíram contextos históricos e recriaram alguns biografemas de Borges, além de dialogarem com a história da literatura. Aliás, também encontramos vários questionamentos a algumas opções político-ideológicas do autor argentino, tais como o seu apoio aos regimes militares latino-americanos e o seu antiperonismo, bem como cogitações sobre o seu comportamento racista e misógino. Destarte, o Borges ficcionista, simbolizado pela imagem de bibliotecário e/ou de homem de letras, convive com o Borges político-ideológico, representado de diversos prismas. Não podemos deixar de mencionar que o fato de os ficcionistas utilizarem a estrutura clássica da narrativa policial para a construção de seus relatos, dividida em duas histórias, reforça nossa hipótese de leitura dessas obras como novos romances históricos. Nessa perspectiva, a primeira história, a da investigação, disfarçaria a segunda, a dessacralização de Borges, ou melhor, sua humanização, elaborada a partir da diluição das fronteiras entre realidade e ficção.

Gostaríamos de enfatizar que os romances que literaturizaram o autor argentino não substituem a literatura borgeana e não são o único indício da sua presença na cultura contemporânea, mas possibilitam novos olhares para o escritor e sua obra, renovando-os e mantendo viva sua memória. Cabe lembrar que o processo de transformação de autor em personagem foi iniciado pelo próprio Borges que se autoficcionalizou em seus textos. Já sua



literaturização por outros autores começou quando o escritor ainda era vivo em seu país e intensificou-se após a sua morte. No âmbito brasileiro a ficcionalização do escritor é recente, especialmente, na esfera romanesca. Constatamos, ainda, que as narrativas argentinas não estão relacionadas a nenhuma efeméride, diferentemente das brasileiras, indicando que a ficcionalização de Borges é um processo contínuo em seu país.

Observamos que duas ficções foram publicadas no ano posterior as comemorações do centenário de nascimento do escritor enquanto uma delas veio a público quando se cumpria vinte anos de seu falecimento. Vale a pena lembrar que *Borges e os orangotangos eternos* é fruto de uma encomenda editorial e possui uma alta qualidade estética, além de ser alvo de vários estudos críticos. Por outro lado, *O romance de Borges* foi incluído como obra paradigmática no acervo das escolas estaduais de Santa Catarina, apesar de não ser esteticamente bem construído. Já *Memorial de Buenos Aires* tem uma construção estética elaborada e busca aproximar as literaturas argentina e brasileira. No âmbito argentino consideramos que a narrativa mais significativa seja *Las libres del Sur*, tanto esteticamente quanto tematicamente. No entanto, *El Simulador* e *Matar a Borges* não são desinteressantes, mas, às vezes, sua leitura nos deixa a impressão de serem reiterativas. Essas observações ilustram a diversidade de resultados dos romances na esfera latino-americana que ficcionalizaram Borges, demonstrando que há demandas diferenciadas para leitores de diferentes níveis. Assim, concluímos que embora as necessidades mercadológicas possam influenciar a criação de algumas obras que literaturizaram escritores esse fator necessariamente não repercute em sua qualidade, como foi o caso da ficção de Veríssimo.

Entendemos que os romancistas argentinos e brasileiros que converteram Borges em personagem explicitaram que são seus leitores ao construírem relatos metaficcional e intertextuais. Também atualizaram a poética borgeana da leitura, indicando que o escritor e sua obra podem ser lidos de diferentes ângulos. Ao dialogarem com a poética borgeana demonstram a sua atualidade e potencialidade, bem como explicitam a importância de Borges para a literatura contemporânea. Logo, o autor argentino e sua obra podem ser considerados paradigmáticos. Nesse sentido, interessa-nos recordar que em “*Kafka y sus precursores*” (1952), Borges sustenta que cada escritor cria os seus precursores. Pensamos que a mencionada tendência de sua ficcionalização exposta no início de nosso estudo sinaliza que muitos autores contemporâneos consideram-o o Aleph da literatura e escolheram-o como precursor. Concluímos que os romancistas examinados substituem a chamada angústia da

influência por uma relação de admiração, na qual não querem mais matar o pai, mas sim assumirem-se como influenciados. Nessa perspectiva, seus romances representam uma mudança importante na maneira tradicional dos escritores lerem Borges e sua obra.

Por demonstrarem que Borges pode ser relido de múltiplos pontos de vista e trazerem importantes questões da crítica literária e da história para o âmbito ficcional, opinamos que os romances analisados valeram a viagem. Pensamos que é significativo o fato de um número considerável de escritores lerem Borges e a história da literatura em suas ficções na América Latina, particularmente, na Argentina e no Brasil. Esses relatos indicam que os romancistas não só assumem a condição de leitores, mas também constroem uma espécie de historiografia literária alternativa em suas obras, problematizando-a e sugerindo que a releitura da literatura pode ser infinita ou até reescrita pelos próprios escritores.

Contudo, é necessário assinalar que a ficcionalização do escritor argentino não é um fenômeno isolado no meio literário contemporâneo, mas faz parte de um processo crescente que poderíamos chamar de “ressurreição do autor”. Vimos que alguns estudiosos demonstraram que após a chamada morte do autor houve uma proliferação de obras que transformaram escritores em personagem. Acreditamos que essa vertente da literatura contemporânea precisa de novos estudos e postulamos que as ficções que têm autores como protagonistas; utilizam a metaficção e a intertextualidade como recursos estilísticos e dialogam com a história da literatura poderiam ser inseridas dentro de um subgênero específico: novos romances históricos que ficcionalizam escritores. Nossa proposta justifica-se pelo aumento de narrativas que apresentam as referidas características e pela necessidade de compreendê-las. É inegável que essas obras mesclam os discursos literário, histórico e crítico. Entendemos que novas investigações sobre esse tema podem ser feitas a partir da criação de uma subcategoria do Novo Romance Histórico que considere a literaturização de escritores e a ficcionalização da crítica literária e da história da literatura. Afinal, como nos lembra Borges, um gênero é uma perspectiva de leitura, propiciando diferentes miradas para o referido fenômeno literário. Em síntese, esperamos que nosso trabalho instigue outras viagens sobre o processo de conversão de autores em personagem que levem em conta as especificidades dessas ficções, especialmente, sua relação com a literatura, a história, a crítica e a historiografia literária.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, H. *O romance de Borges*. Florianópolis: Bernúncia, 2000.
- ANDRADE, M. Literatura modernista argentina III. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. v.45, n.1-4. São Paulo, jan.a dez.1984.
- ANTELO, R. Borges/Brasil. In: Schwartz, R. (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial, 2001.
- ANTUNES, N. M. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- ARRIGUCCI Jr., D. Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano. In: *Enigma e comentário – Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BERTI, E.; COZARINSKI, E. (Comp.) *Galaxia Borges*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORGES, A. F. *Memorial de Buenos Aires*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A. ¿Qué es el género policial? In: LAFFORGUE, J.; RIVERA, J. B. (Comp.). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- BORGES, J. L. *Elogio da sombra/Perfis*, um ensaio autobiográfico. Porto Alegre: Globo, 1971.
- BORGES, J. L. *Ensaio autobiográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORGES, J.L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. São Paulo: Globo, v.1, 1998-v. II a IV, 1999.
- BORGES, J.L. *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BRESCIA, P. et ZAVALA, L. (comps.). *Borges múltiple*. Cuentos y ensayos de cuentistas. México: UNAM, 1999.
- BRESCIA, P. Borges deviene objeto: algunos ecos. *Variaciones Borges*, Pittisburgh, n.26, oct. 2008.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- CANTO, E. *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- CAPPELLOTTI, F. *Matar a Borges*. Buenos Aires: Planeta, 2012.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2010.
- CECHELERO, V. HOSIASSON, L. J. Borges em São Paulo. In: Schwartz, R. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial, 2001.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CROCE, M.; GALLO, G. *Enciclopédia Borges*. Málaga: Alfama, 2008.
- CROCE, M. (comp.). Comparativismo: el método de la supranacionalidad. In: *Latinoamericanismo: Canon, crítica y géneros discursivos*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- CROLLA, A. Borges precursor. *Digilenguas*, Córdoba, n.7, abr. 2011.
- DELGADO, J. (Comp.) *Escritos sobre Borges: catorce autores le rinden homenaje*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ECO, U. Borges e a minha angústia da influência. In: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo. (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- FISCHER, L. A. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2008.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- GOMES JR., G. S. *Borges: disfarce de autor*. São Paulo: Educ, 1991.
- GRAMUGLIO, M. T. Retrato del escritor como martinfierrista muerto. María Teresa Gramuglio. In: MARECHAL, L. *Adán Buenosayres: edición crítica*, LAFFORGUE, J.; COLLA, F. (Coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Barañain: Eunsa, 1998.
- FLÓ, J. (comp.). *Contra Borges*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978.

- IOVINELLI, A. *L'autore e Il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*. Soveria Mannelli: Rubertino Editore, 2004.
- JOSEF, B. *Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.
- JOSEF, B. J. L. Borges, o último criador de mitos. In: Schwartz, R. (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial, 2001.
- LAFORGUE, M. (org.). *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.
- LAFFORGUE, J.; RIVERA, J. B. (Comp.). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- LEFERE, R. Borges ante la noción de la 'postmodernidad'. *Variaciones Borges*, Dinamarca, n. 9, jan. 2000.
- LEFERE, R. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madri: Gredos, 2005.
- LOJO, M. R. *Las libres del sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.
- LUDMER, J. A propósito de los íconos nacionales: Borges. 2001. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Ludmer.html>> Acesso em: 20 jan.2014.
- MANZUR, J. *El simulador*. Buenos Aires: Galerna, 2009.
- MATEOS, Z. *Borges y los argentinos*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: FCE, 1993.
- MONEGAL, E. R. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- MONEGAL, E. *Borges, una biografía literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- MOLLOY, S. Borges y la distancia literaria. *Sur*, Buenos Aires, n. 318, mai/jun. 1969.
- MOLLOY, S. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- NOGUEROL, F. Con y contra Borges. *Cartaphilus*, Murcia, n.9, 2011.
- OCAMPO, V. *Diálogos con Borges*. Buenos Aires: Sur, 1969.
- OLMOS, A. C. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- PAULS, A. *Factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- PAZ, O. *In/Mediaciones*. México: Seix Barral, 1981.
- PELLICER, R. Vida y obra del otro Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 27, abr. 2009.
- PELLICER, R. Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto. *Cartaphilus*, Murcia, n.9, 2011.

- PERRONE-MOISÉS, L. “Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local.” In: SCHWARTZ, J. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial, 2001.
- PERRONE-MOISÉS. Os heróis da literatura. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.25, n.71, jan./abr. 2011.
- PIGLIA, R. Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, Buenos Aires, n.5, 1979.
- PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- PIGLIA, R. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- PINTO, J. P. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 2008.
- PORRO, A. O último europeu. In: SCHWARTZ, J. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial, 2001.
- PREMAT, J. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- REIMÃO, S. *O que é romance policial*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- RESENDE, B. (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- RIBEIRO, L.G. Sou premiado, existo. In: Schwartz, R. (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial, 2001.
- RINCÓN, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.
- RODRÍGUEZ, M. C. *Borges: el sueño imposible de ser*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Tothschild, 2008.
- SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SARLO, B. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- SARLO, B. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- SORRENTINO, F. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.
- STORTINI, C. R. *O dicionário de Borges: o Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1990.

- SCHWARTZ, J. (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP; Imprensa Oficial, 2001.
- VACCARO, A.; E.U., Robledo. *El señor Borges*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- VÁZQUEZ, M. E. *Borges: esplendor e derrota*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VERÍSSIMO, L. F. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- WALSH, R. Noticia sobre cuentos policiales argentinos. In: LAFFORGUE, J.; RIVERA, J. B. (Comp.). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- WEINHARDT, M. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, R. et. al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, Abralic, 1998.
- WEINHARDT, M. A biblioteca ilimitada ou uma Babel ordenada: Ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de estudos culturais*. Campo Grande, v.2, n.5, jan./jun. 2010.
- WOODALL, J. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

## ANEXO A – Cronologia de Jorge Luis Borges (1899-1986)

1899 – Nasce Jorge Luis Borges em 24 de agosto.

1909 – Descobre o pampa em uma viagem a San Nicolás.

1914 – Viaja com os familiares para a Europa. Visitam Londres e Paris, mas instalam-se em Genebra.

1919 – Viagem para a Espanha. Conhece os escritores espanhóis Rafael Cansinos Assens e Ramón Gomez de la Serna. Entra em contato com o ultraísmo. Trabalha em dois livros, *Los Ritmos Rojos* e *Los Naipes del Tahúr*, que não serão publicados.

1921 – Regressa a Buenos Aires. Junto com alguns jovens funda as revistas *Prisma* e *Proa*. Escreve para a revista *Nosotros*. Inicia uma amizade com o escritor argentino Macedonio Fernández.

1923 – Publica *Fervor de Buenos Aires*. Viaja novamente para a Europa com a sua família.

1924 – Funda a segunda *Proa* (1924-1926), com a colaboração do escritor argentino Ricardo Güiraldes. Colabora com a revista vanguardista *Martín Fierro* (1924-1927).

1925 – Publica *Luna de Enfrente* e *Inquisiciones*. Conhece a escritora argentina Victoria Ocampo por intermédio de Ricardo Güiraldes.

1926 – Lança *El tamaño de mi esperanza*.

1927 – Publica *El idioma de los argentinos*. Organiza o Comitê Irigoyenista de Intelectuais Jovens que apóia a candidatura de Hipólito Irigoyen à presidência do país. Conhece o escritor mexicano Alfonso Reyes.

1929 – Lança *Cuaderno San Martín*, pelo qual recebe o Prêmio Municipal de Literatura.

1930 – Publica *Evaristo Carriego*.

1931 – Victoria Ocampo funda a revista *Sur*. Borges é um dos conselheiros e colaboradores da referida publicação.



1932 – Lança *Discusión*. Conhece o escritor argentino Adolfo Bioy Casares que se tornará um grande amigo e parceiro literário.

1933 – Em agosto desse ano, a revista *Megáfono* publica um dossiê sobre sua obra intitulado “*Discusión sobre Borges*”, no qual colaboram escritores latino-americanos e europeus. Dirige o suplemento literário do jornal *Crítica*.

1934 – Realiza uma viagem pelo norte do Uruguai com o escritor uruguaio Enrique Amorim.

1935 – Publica *Historia Universal de la Infamia*.

1936 – Lança *Historia de la Eternidad*. Colabora no semanário feminino *El Hogar*. Traduz *Un cuarto Propio*, de Virginia Woolf.

1937 – Em colaboração com o crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña, publica *Antología Clásica de la literatura argentina*. Traduz *Orlando*, de Virginia Woolf. Começa a trabalhar como auxiliar na Biblioteca Municipal Miguel Cané.

1938 – Perde o seu pai e sofre um grave acidente.

1939 – Publica o conto “*Pierre Menard, autor del Quijote*” na revista *Sur*.

1940 – Lança *Antología de la literatura fantástica* com Adolfo Bioy Casares e Silvina ocampo. Escreve um prólogo para o romance *La invención de Morel*, de Bioy Casares.

1941 – Publica *El jardín de los senderos que se bifurcan* e *Antología Poética Argentina*. Traduz *Un Bárbaro en Asia*, de Henri Michaux e *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner.

1942 – Lança, sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, escrito em parceria com Adolfo Bioy Casares. Em julho a revista *Sur* publica um “*Desagravio a Borges*”, no qual importantes escritores latino-americanos e espanhóis contestam a decisão do júri do Prêmio Nacional de Literatura de ignorar a importância de *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

1943 – Sai sua primeira coletânea: *Poemas (1922-1943)*. Organiza com Adolfo Bioy Casares a primeira série de *Los mejores cuentos policiales* e a coleção de romances policiais *El séptimo círculo*.

1944 – Publica *Ficciones*. Traduz *Bartebly, o escrivão*, de Hermann Melville.

1945 – Lança *El Compadrito, su Destino, sus barrios, su Música*, com Silvina Bullrich Palenque. A SADE (Sociedade Argentina de Escritores) concede-lhe o Gran Premio de Honor por *Ficciones*.

1946 – Juan Domingo Perón assume a presidência do país. Borges é destituído de seu cargo na Biblioteca Municipal, sendo promovido a inspetor de aves e coelhos nos mercados municipais. Ele renuncia ao seu posto e a SADE organiza um ato de desagravo, presidido por Leónidas Barletta. Começa a ministrar conferências e cursos em Buenos Aires, no interior do país e no Uruguai. É nomeado diretor da revista *Anales de Buenos Aires*, na qual lança autores como Julio Cortázar e Felisberto Hernández. Em colaboração com Adolfo Bioy Casares publica *Un Modelo para la Muerte*, sob o pseudônimo de B. Suárez Lynch, e *Dos fantasías memorables*, atribuído a Bustos Domecq.

1947 – Sai *Nueva refutación del Tiempo*.

1948 – Detenção de sua mãe e de sua irmã por cantarem o hino nacional na *calle Florida* sem permissão policial.

1949 – Lança *El Aleph*.

1950 – É eleito presidente da SADE. Ensina literatura inglesa na Associação Argentina de Cultura Inglesa e no Colégio Livre de Estudos Superiores. Começa a estudar a língua e a literatura anglo-saxônica.

1951 – Publica *Antiguas Literaturas Germánicas*, em colaboração com Cecilia Ingenieros, e a segunda série de *Los mejores cuentos policiales*, com Adolfo Bioy Casares. Em Paris sai a primeira tradução de sua obra, *Fictions*, com prólogo de Nestor Ibarra.

1952 – Lança *Otras Inquisiciones*.

1953 – Publica *El Martín Fierro*, em colaboração com Margarita Guerrero. A editora Emecé publica o primeiro volume de suas *Obras Completas*. Em Paris sai *Labyrinths*, com prefácio de Roger Caillois.

1955 – O governo de Juan Domingo Perón é derrocado pelo golpe militar denominado Revolução Libertadora. Borges é nomeado diretor da Biblioteca Nacional. Torna-se membro da Academia Argentina de Letras. Em colaboração com Adolfo Bioy Casares lança *Los*

*orilleros, El paraíso de los creyentes, Cuentos breves y extraordinários e Poesía gauchesca.* Com Luisa Mercedes Levinson publica *La hermana de Eloísa* e com Betina Edelberg *Leopoldo Lugones*.

1956 – É nomeado professor de Literatura Inglesa na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Recebe o Prêmio Nacional de Literatura e o título de doutor *honoris causa* da Universidade de Cuyo.

1957 – Publica *Manual de Zoología Fantástica*, com Margarita Guerrero.

1960 – Lança *El Hacedor* e, em colaboração com Adolfo Bioy Casares, *Libro del cielo y del infierno*.

1961 – Recebe do Congresso Internacional de Editores o Prêmio Formentor, compartilhado com Samuel Beckett. Sai *Antología Personal*, uma reunião de seus textos preferidos. O governo italiano outorga-lhe o título de Commendatore. Realiza sua primeira visita aos Estados Unidos convidado pela Fundação Tinker, ministrando palestras na Universidade do Texas, em Austin.

1962 – É nomeado Comandante da Ordem de Letras e Artes pelo governo francês. São publicados em inglês *Fictions* e *Labyrinths*.

1963 – Viaja pela Europa em companhia de sua mãe, ministrando conferências em diversos países: Inglaterra, Escócia, França, Espanha e Suíça. Recebe o Gran Premio del Premio del Fondo Nacional de las Artes, na Argentina.

1964 – Sai em Paris um volume do *Cahier de L'Herne* dedicado à sua obra, no qual colaboram críticos de diversas nacionalidades. O jornal argentino *Primera Plana* publica um editorial sobre Borges. Participa do Congresso Internacional de Escritores, em Berlim. Em Paris ministra uma conferência sobre Shakespeare a convite da UNESCO. Viaja para a Inglaterra, Estocolmo, Copenhague e Santiago de Compostela.

1965 – Publica *Literaturas germánicas medievales* e *Introducción a la literatura inglesa*, com María Esther Vázquez, e *Para las Seis Cuerdas*. Recebe a insígnia de Cavaleiro do Império Britânico, a medalha de ouro do IX Prêmio de Poesia da cidade de Florença e a Ordem do Sol, do governo peruano. Visita o Peru, a Colômbia e o Chile.

1967 – Lança *Crónicas de Bustos Domecq*, em colaboração com Bioy Casares e *Introducción a la literatura norteamericana*, com Esther Zemboraim. Casa-se com Elsa Astete Millán. Visita os Estados Unidos.

1968 – Saem *El libro de los Seres Imaginarios*, uma ampliação de *Manual de Zoología Fantástica* e *Nueva Antología Personal*. É nomeado Membro Honorário Estrangeiro da Academia de Artes e Ciências dos Estados Unidos. Recebe a Ordem de Mérito da República Italiana e o grau de Gran Oficial.

1969 – Publica *Elogio de la sombra*. Viaja para Israel e Estados Unidos. Borges é homenageado pelos escritores em um ato público realizado na Sociedade Hebraica Argentina. Em Nova Iorque, a editora E. P. Dutton inicia a publicação de sua obra em inglês.

1970 – Lança *El Informe de Brodie* e *Un autobiografical essay*, compilado por Norman Thomas di Giovanni. Em São Paulo, recebe o Prêmio Literário Interamericano Ciccillo Matarazzo, outorgado na Bienal do Livro. Divorcia-se de Elsa Astete Millán.

1971 – Sai *El Congreso*. Viaja para os Estados Unidos, Escócia, Islândia e Inglaterra. Recebe o Prêmio Jerusalém em Israel. A Universidade de Columbia e a Universidade de Oxford lhe outorgam o título de doutor *honoris causa*.

1972 – Publica *El oro de los tigres*. Visita os Estados Unidos. A Universidade de Michigan concede-lhe o doutorado *honoris causa*.

1973 – Viaja para a Espanha e México onde recebe o Prêmio Alfonso Reyes. É declarado cidadão honorário pela municipalidade de Buenos Aires. Aposenta-se da direção da Biblioteca Nacional quando o peronista Héctor J. J. Cámpora assume a presidência do país.

1974 – Saem suas *Obras completas* pela Emecé em um volume único.

1975 – Lança *El Libro de Arena*, *La Rosa Profunda* e *Prólogos*. É nomeado diretor da coleção La Biblioteca di Babele. Morre sua mãe. Viaja para os Estados Unidos.

1976 – Publica *La moneda de oro*, *Libro de sueños* e *¿Qué es el budismo?*, com Alicia Jurado. Visita os Estados Unidos, o México e o Chile, onde recebe a Ordem Bernardo O'Higgins. A Universidade de Santiago e a Universidade de Cincinnati lhe outorgam o título de doutor *honoris causa*. Apóia o golpe militar que destitui o governo peronista da Argentina,

denominado Processo de Reorganização Nacional que instaura a ditadura no país por oito anos.

1977 – Lança *Historia de la noche*, *Adrogué* e *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, em colaboração com Adolfo Bioy Casares. Recebe o doutorado *honoris causa* da Sorbonne.

1978 – Sai *Breve Antología Anglosajona*, com María Kodama. Viaja para o México, a Colômbia e o Equador. Ganha o segundo lugar em um concurso de contos organizado pela revista *Playboy*.

1979 – Aparecem *Borges Oral* e *Obras completas en colaboración*. Recebe uma medalha de ouro da Academia Francesa, a Ordem do Mérito da República Federal Alemã e a Cruz do Falcão da Islândia. Em Buenos Aires é homenageado no Teatro Cervantes, ao completar oitenta anos. Visita o Japão pela primeira vez.

1980 – Publica *Siete Noches*. Compartilha o Prêmio Cervantes com o poeta espanhol Gerardo Diego. Viaja para Nova Iorque, convidado pelo PEN Club. Assina o “Abaixo-assinado sobre os desaparecidos” publicado em *Clarín*.

1981 – Lança *La cifra*. Recebe o Prêmio Ollin Yolistli, outorgado pelo governo mexicano. Visita Nova Orleans e Río Piedras em Porto Rico. A Universidade de Harvard lhe concede o título de doutor *honoris causa*. Assina uma declaração solicitando as garantias de um pleno estado de direito.

1982 – Sai *Nueve ensayos dantescos*. Condena a Guerra das Malvinas.

1983 – Recebe, na França, a Ordem da Legião de Honra e na Espanha, a Cruz de Alfonso X, o Sábio. A Fundação Rockford lhe outorga o Prêmio Internacional Ingersoll T. S. Eliot.

1984 – Publica *Atlas*, em colaboração com María Kodama. As universidades de Roma, Tóquio, Creta e Sicília lhe concedem o doutorado *honoris causa*. Na Itália, recebe a Grande Cruz da República e, em Portugal, o Grande Colar da Ordem de Santiago da Espada. Visita várias cidades como Paris e São Paulo.

1985 – Lança *Los Conjurados*. Recebe o título de doutor *honoris causa* da Universidade de Múrcia, na Espanha, e o Prêmio Etrúria de Literatura. Instala-se na Suíça.

1986 – Casa-se com María Kodama. Morre em 14 de julho em Genebra. É enterrado no cemitério de Plainpalais.