



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

JORGELINA RIVERA

**DUAS POÉTICAS DA LEITURA: TRADIÇÃO E INVENÇÃO DE PRECURSORES
NOS PROJETOS LITERÁRIOS DE JORGE LUIS BORGES E HAROLDO DE
CAMPOS**

São José do Rio Preto – São Paulo

2015

JORGELINA RIVERA

**DUAS POÉTICAS DA LEITURA: TRADIÇÃO E INVENÇÃO DE PRECURSORES
NOS PROJETOS LITERÁRIOS DE JORGE LUIS BORGES E HAROLDO DE
CAMPOS**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Letras

Linha de pesquisa: Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura
Orientador: Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha

São José do Rio Preto – São Paulo
2015

Rivera, Jorgelina.

Duas poéticas da leitura : tradição e invenção de precursores nos projetos literários de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos / Jorgelina Rivera. -- São José do Rio Preto, 2015
167 f.

Orientador: Diana Junkes Bueno Martha
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura. 2. Literatura comparada - Argentina e brasileira.
3. Literatura comparada - Brasileira e argentina. 4. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e interpretação. 5. Campos, Haroldo de, 1929-2003 - Crítica e interpretação. I. Martha, Diana Junkes Bueno. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8.091

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

JORGELINA RIVERA

**DUAS POÉTICAS DA LEITURA: TRADIÇÃO E INVENÇÃO DE PRECURSORES
NOS PROJETOS LITERÁRIOS DE JORGE LUIS BORGES E HAROLDO DE
CAMPOS**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura
Orientador: Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha
Bolsa: CNPq (PEC-PG) – março 2013 / fevereiro 2015.

Data de aprovação: 13/02/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Membro Titular: Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (Orientadora/ Presidente da banca)

Universidade Estadual Paulista – UNESP IBILCE.

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

Universidade Estadual Paulista – UNESP IBILCE.

Membro Titular: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

Universidade Estadual Paulista – UNESP Campus de Assis.

Local: Universidade Estadual Paulista: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas –
Campus de São José do Rio Preto.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo apoio incondicional além da distancia. Do mesmo modo agradeço aos meus pais brasileiros do coração pelo carinho e preocupação.

Ao meu noivo, pelas palavras de alento e o seu entusiasmo criador que me permitiu pensar a literatura além dos livros.

À minha orientadora, Dra. Diana Junkes Bueno Martha, inspiradora e grande companheira na elaboração do texto. Agradeço por ter brindado as chaves para o ingresso à literatura brasileira.

Ao meu irmão e minha cunhada que, mesmo longe, estiveram sempre perto em cada momento da elaboração deste trabalho.

Aos professores Dr. Rodolfo Mata, Dra. Maria Celeste Tommasello e Antônio Esteves pelas críticas construtivas e interessantes aportes para a construção da versão final deste trabalho nas instancias de qualificação e defesa. Também agradeço o diálogo e conselhos dos professores Alvaro e Marize Hattner nas questões técnicas.

À professora Dra. Giséle Manganelli Fernandes pelo acolhimento inicial na minha primeira visita ao IBILCE.

Aos meus professores da Universidad Nacional del Comahue, Dr. Alejandro Finzi e Dra. María Alejandra Minelli, pelas recomendações e a confiança em mim depositada.

Aos meus amigos: Úrsula Toloza, Anita Mena, Tania Concha Molina, Nájla Caixeta, Josiane Scarabeli Pirani, Natalia Scarabeli Zancanari, Marcela Rodrigues, Yoanky Cordero Gomez, Arlete Aparecida Mathias, Jaqueline Valverde, Bruno Nogueira e Nícollas Ranieri pela troca de aprendizados e os bate-papos edificantes.

Muito obrigada Regiane Rafaela Roda pelas traduções em italiano-português e as notas aclaratórias.

À equipe técnica do setor de pós-graduação e aos funcionários da biblioteca pela sua gentileza e boa vontade em todo momento.

Ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos por meio do programa PEC-PG.

*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (J. L. Borges: Epílogo de *El Hacedor*, 1960)*

RESUMO

Neste trabalho de pesquisa, o objetivo é analisar e comparar aspectos dos projetos literários de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos, dando ênfase ao modo pelo qual os dois escritores se relacionam com a tradição literária para construir em suas obras uma releitura do cânone a partir de um movimento que Borges enunciou no conhecido texto “Kafka y sus precursores” e Haroldo de Campos denominou Poética Sincrônica. Assim, o trabalho atrelará, centralmente, o desenvolvimento do projeto literário de ambos em relação ao seu *paideuma*, procurando apontar como cada um percebe a importância da tradição estabelecendo relações entre o aspecto local das culturas nas quais estão inseridos e o universal. Para realizar este estudo, utilizaremos, como base, alguns caminhos teóricos, colocando-os em diálogo: em primeiro lugar, um estudo de cunho histórico-crítico para contextualizar as obras do escritor argentino e brasileiro, apontando, a partir desse estudo histórico, as relações entre literatura, cultura e sociedade que suas obras deixam entrever. Em seguida, será feito um estudo de alguns textos críticos desses autores, para esclarecermos de que modo percebem a relação com a tradição. Para isso será necessário contar o suporte de referências da teoria da literatura, sobretudo aqueles voltados para a compreensão da relação do escritor moderno e contemporâneo com a tradição, tais como Harold Bloom (*A angústia da influência*); Leyla Perrone-Moisés (*Altas Literaturas*); Ezra Pound (*ABC da Literatura*); T.S. Eliot (*Tradição e Talento Individual*); Ítalo Calvino (*Por que Ler os clássicos*) e Octavio Paz (*Os Filhos do Barro*). Em um primeiro momento, descreveremos a poética de leitura borgiana e haroldiana. Depois, executaremos uma comparação entre ambas poéticas a partir da leitura que ambos os autores fazem do escritor Dante Alighieri e de sua obra *A Divina Comédia*, com o intuito de ilustrar, em linhas gerais, a discussão feita nos capítulos anteriores. O diálogo que cada um estabeleceu com Dante foi intenso e complexo e não foi objetivo desta pesquisa torna-lo central. Ele surge para que o leitor possa ter uma ideia do modo pelo qual Borges e Haroldo apropriaram-se da tradição. Finalmente, fixaremos a relação entre ambos na sua construção da memória-literatura seletiva em oposição à figura de Funes, el memorioso. Ao longo do trabalho atemo-nos às seguintes obras de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El Aleph” e “Funes el memorioso” e da obra de Haroldo de Campos trabalharemos com a primeira parte do poema *A máquina do mundo repensada*, já que nesta composição, além da citação explícita de Borges, encontramos também a problematização existente nos contos em relação ao cânone, à memória, ao esquecimento ou à criação de precursores.

Palavras-chave: Tradição, Influência, Poética de Leitura, Jorge Luis Borges, Haroldo de Campos, Dante Alighieri.

RESUMEN

En este trabajo de investigación, el objetivo es analizar y comparar aspectos de los proyectos literarios de Jorge Luis Borges y Haroldo de Campos, dando énfasis al modo por el cual los dos escritores se relacionan con la tradición literaria para construir en sus obras una relectura del canon a partir de un movimiento que Borges enunció en el conocido texto “Kafka y sus precursores” y Haroldo de Campos denominó Poética Sincrónica. Así, el trabajo destacará, centralmente, el desarrollo del proyecto literario de ambos en relación a su *paideuma*, buscando apuntar cómo cada uno percibe la importancia de la tradición estableciendo relaciones entre el aspecto local de las culturas en las cuales están insertos y lo universal. Para realizar este estudio, utilizaremos, como base, algunos caminos teóricos, colocándolos en diálogo: en primer lugar, un estudio de cuño histórico-crítico para contextualizar las obras del escritor argentino y brasilero, apuntando, a partir de ese estudio histórico, las relaciones entre literatura, cultura y sociedad que sus obras dejan vislumbrar. En seguida, será hecho un estudio de algunos textos críticos de los autores, para que podamos esclarecer de qué modo perciben la relación con la tradición. Para eso será necesario contar con el soporte de referencias de la teoría de la literatura, principalmente aquellos dirigidos para la comprensión de la relación del escritor moderno y contemporáneo con la tradición, tales como Harold Bloom (*La angustia de la influencia*); Leyla Perrone-Moisés (*Altas Literaturas*); Ezra Pound (*ABC de la Literatura*) y Octavio Paz (*Los hijos del limo*). En un primer momento, describiremos la poética de lectura borgeana y haroldiana. Después, ejecutaremos una comparación entre ambas poéticas a partir de la lectura que ambos autores hacen del escritor Dante Alighieri y su obra *La Divina Comedia*, con el interés de ilustrar, en líneas generales, la discusión realizada en los capítulos anteriores. El diálogo que cada uno estableció con Dante fue intenso y complejo y no fue objetivo de esta investigación tornarlo central. Éste surge para que el lector pueda tener una idea del modo por el cual Borges y Haroldo se apropian de la tradición. Finalmente, fijaremos la relación entre ambos en su construcción de la memoria-literatura selectiva en oposición a la figura de Funes, el memorioso. A lo largo del trabajo nos atenemos a las siguientes obras de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”, “El Aleph” y “Funes el memorioso” y de la obra de Haroldo de Campos trabajaremos con la primera parte del poema *A máquina do mundo repensada*, ya que en esta composición, además de la citación explícita a Borges, encontramos también la problematización existente en los cuentos en relación al canon, a la memoria, al olvido o a la creación de precursores.

Palabras-clave: Tradición, Influencia, Poética de Lectura, Jorge Luis Borges, Haroldo de Campos, Dante Alighieri.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: Jorge Luis Borges e a tradição. A leitura palimpséstica do infinito.....	12
1.1 Borges e os seus precursores: uma breve contextualização histórica.....	12
1.2 Borges: uma poética de leitura.....	24
CAPÍTULO 2: PIERRE MENARD, LEITOR-CRIADOR	32
2.1 Visão Geral do Artificio.....	32
2.2 Menard e Borges: o labirinto, a leitura e o infinito.....	37
CAPÍTULO 3: Haroldo de Campos: uma antropofagia palimpséstica da tradição	54
3.1 Breve contextualização	54
3.2 Haroldo de Campos e os seus precursores	58
3.3 Conceitos fundamentais da poética haroldiana.....	63
CAPÍTULO 4: Dante Alighieri, o precursor, e a convergência das poéticas borgiana e haroldiana	81
4.1 Dante Alighieri, o precursor aléptico.....	81
4.2 Os primeiros encontros de Borges com Dante: “La Divina Comedia”	92
4.3 Convergências entre “El Aleph” e <i>ADC</i>	99
4.4 Haroldo de Campos, primeiras aproximações a Dante	112
4.5 Haroldo de Campos, AMMR e Dante Alighieri	115
CAPÍTULO 5: Borges e Haroldo ou duas poéticas anti-Funes el Memorioso	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

INTRODUÇÃO

*¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezcan que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y por la noche sea milenario (José Lezama Lima: *El reino de la imagen*, 1981)*

Esta pesquisa nasceu do interesse em investigar, a literatura brasileira e argentina em termos comparados. Depois de conhecer o mundo de Machado de Assis e de tomar contato com o sertão misterioso e filosófico de Guimarães Rosa, surgiu o desejo de realização de uma pesquisa comparativa entre autores que pudessem oferecer, também, uma dimensão dos possíveis diálogos entre a literatura brasileira e argentina, a saber, Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos, autores que fazem da sua escritura uma poética da leitura. E é por este viés, o da história da leitura da tradição e sua importância em cada um dos autores, que construiremos com o apoio das leituras do escritor e poeta Octavio Paz em “Literatura de fundação” (1996) e da crítica Leyla Perrone-Moisés com seu livro *Altas literaturas* (1998), bem como do ensaio haroldiano “Poética sincrônica”, e o conhecido ensaio borgeano “Kafka y sus precursores”, excelentes pontos de partida para entender o percurso poético de ambos os poetas e os primeiros nexos que os unem, foi dado início à redação do projeto a partir do qual se construiu o presente trabalho.

O objetivo desta pesquisa foi analisar o modo pelo qual os escritores Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos relacionam-se com a tradição literária. Para este objetivo, foi de fundamental importância trabalhar com uma série de estudos críticos voltados para a discussão da leitura da tradição na produção literária moderna. Dentre eles: “Tradição e talento individual” (1921, T.S. Eliot), *Altas Literaturas* (1988, Leyla Perrone-Moisés), *Por que ler os clássicos* (1991, Ítalo Calvino), *Los hijos del limo* (1972, Octavio Paz) e *A angustia da influencia* (1973, Harold Bloom). Além disso, consideramos significativos e de crucial importância os estudos dos próprios escritores que revelam as engrenagens das suas poéticas em sua relação com a tradição. No caso de Borges, o já mencionado “Kafka y sus precursores” (1951) e também “El escritor argentino y la tradición” (1955); no caso de Haroldo, também “Poética sincrônica” (1977), além de “Minha relação com a tradição é musical” (1992) e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1993).

Todavia, considerando-se os leitores que são ambos e a grande parcela da tradição que é incorporada a seus escritos, optou-se aqui por abordar, em linhas gerais, o modo como leem

um precursor em comum, que é o escritor florentino Dante Alighieri (1265-1321). Desse modo, além dos estudos críticos mencionados, utilizamos como *corpus* textos literários de Borges e Haroldo para levar a cabo a comparação e perceber a semelhança no modo de operar de ambos os autores em sua leitura de Dante. Para estudar o escritor argentino escolhemos “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), “El Aleph” (1945) e “Funes el memorioso” (1942), além de outras obras em que também, assim como no “Aleph” está presente o escritor florentino como, por exemplo, *Nueve ensayos dantescos* (1982). No caso do escritor brasileiro, fundamentalmente utilizaremos o primeiro canto de *A máquina do mundo repensada* (2000) e, complementarmente, *Signantia quasi coelum: Signantia quase céu* (1979) além de alguns comentários do estudo crítico de Haroldo *Pedra e Luz na Poesia de Dante* para tratar dos diálogos com *A Divina Comédia*.

No primeiro capítulo abordamos a poética da leitura borgiana, a partir do ensaio “El escritor argentino y la tradición”. Para isso, faremos uma breve contextualização da inserção do poeta na história da literatura argentina e utilizaremos, paralelamente, alguns textos críticos como os de Emir Rodríguez Monegal (1979, 1980 e 1987), Blanchot (1959) e Genette (1982) em conjunção com algumas entrevistas e a *Autobiografía* (1970) borgiana para definir o seu projeto literário em relação com a tradição.

No segundo capítulo temos como acometido principal exemplificar a poética de leitura borgiana, explicitada no capítulo anterior, a partir do artifício¹ “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939) e alguns ensaios borgeanos como “La fruición literaria” (1928) e “Magias parciales del *Quijote*” (1952). Para esse trabalho utilizaremos como referencias principais o texto de Emir Monegal *Borges: una poética da leitura* (1980), *Borges: una biografía literaria* (1987) do mesmo autor, e a obra de Beatriz Sarlo *Borges: un escritor em las orillas* (1995). As traduções de Borges em português pertencem a duas editoriais, por um lado, *Ficções* que está a cargo de Companhia das Letras (2008). E, por outro lado, o restante dos ensaios citados pertencem à tradução da Editora Globo (1998-1999).

No terceiro capítulo analisaremos a poética haroldiana e a sua relação com a tradição, também passando pela contextualização de sua obra e reflexões a partir de alguns dos seus

¹ Usamos aqui o termo artifício porque é o modo pelo qual Borges nomeia seus contos. O escritor Jorge Luis Borges preferiu denominar os seus textos como *artifícios* ao invés de ‘contos’ mesmo que o formato do subgênero narrativo seja idêntico. Nessa dissertação utilizarei como sinônimos, então, as palavras ‘conto’, ‘artifício’, ‘ficção’ para falar dos seus textos e assim evitar repetições. No dicionário da RAE um artifício tem dois significados centrais: o primeiro tem a ver com o resultado de um trabalho engenhoso e, segundo o nosso ponto de vista, mecânico que se realiza sobre um objeto determinado (é desse modo que Borges opera ao construir os seus escritos: com muita precisão e esmero). O outro significado se encaminha pelo lado do engano ou dubiedade: significação que pode ser enquadrada nos escritos de Borges já que neles sempre há algo oculto e a ironia é a principal arma que utiliza para construir os seus relatos.

ensaios como “Poética sincrônica”, “Minha relação com a tradição é musical”, “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997) e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” e por meio do conceito poundiano *paideuma*, que permitirá demonstrar o modo que o escritor é influenciado pelos seus precursores. Além desses usamos estudos críticos sobre Haroldo, dentre os quais destacamos a coletânea *Céu Acima: para um tombeau de Haroldo de Campos* (2005), *Alguma crítica* de João Alexandre Barbosa (2002), “Um cosmonauta do significante: navegar é preciso” do mesmo autor (1979), *SIGNÂNCIAS: reflexões sobre Haroldo de Campos* (2010) e *Poesia concreta brasileira* de Gonzalo Aguilar (2005). Neste capítulo também estabelecemos as primeiras relações entre ambos os escritores procurando encontrar o modo em que Haroldo de Campos se apropria também da poética borgiana, fazendo de Borges seus precursor, para criar o seu próprio percurso literário.

No quarto capítulo, como forma de demonstrar o modo pelo qual ambos leem seus precursores, apelamos ao diálogo com Dante, a partir do artifício “El Aleph” de Borges e *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos, para que, com o suporte do ensaio “Kafka y sus precursores” pudéssemos estabelecer um ponto de contato entre ambos os escritores a partir da obra mestra *A Divina Comédia* (1555). Neste capítulo demonstraremos que o ponto aléptico de união entre os três escritores é a sua poética de leitura que os torna universais. Utilizaremos também como suporte os textos críticos de Monegal, Beatriz Sarlo além do prefácio explicativos de *A Divina Comédia* de Donato e os textos críticos de Squarotti (1989), D’Onofrio (1990) e Curtius (1979). Para reforçar o trabalho de pesquisa também comentamos outros textos nas poéticas de ambos os autores que mantêm uma relação estreita com o escritor florentino.

Por fim, depois da realização desse percurso, fechamos o trabalho apresentando, no quinto capítulo, uma reflexão sobre a apropriação da tradição empreendida por ambos convocando a uma das mais conhecidas personagens borgianas: “Funes, el memorioso”. Ele se torna o fim da nossa viagem, cujo principal objetivo foi analisar aspectos da poética de dois autores significativos na história das literaturas argentina e brasileira: Jorge Luis Borges (1899-1986) e Haroldo de Campos (1929-2003), respectivamente, ilustrados a partir de aspectos de sua relação com Dante Alighieri. Os principais textos críticos a utilizar serão dos autores Octavio Paz “Literatura de fundação” (1996), Borges, un escritor en las orillas (1995) e *Por que lêr os clássicos* de Ítalo Calvino (1991).

CAPÍTULO 1: Jorge Luis Borges e a tradição. A leitura palimpséstica do infinito

Neste primeiro capítulo, temos como objetivo fundamentar a poética de leitura borgiana e o seu modo de se relacionar com a tradição a partir da utilização do seu escrito ensaístico “El escritor argentino y la tradición” (1955) com o apoio do seu ensaio “Nuestro pobre individualismo” (1952). Além disso, faremos uso da crítica especializada sobre Borges: dentre eles podemos ressaltar ao crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal e a renomada crítica argentina Beatriz Sarlo junto com a figura de Macedonio Fernández, escritor contemporâneo a Borges que se torna um dos seus máximos precursores. Dentre outros dados importantes, apresentaremos uma breve contextualização da situação literária na Argentina em comparação com o Brasil para expor o poeta argentino e o seu projeto poético.

1.1 Borges e os seus precursores: uma breve contextualização histórica

Por meio da sua poética de leitura, que será explicitada algumas linhas mais para frente, Borges propõe a constituição de um espaço próprio de escritura num âmbito complexo que é o território argentino dos anos 1930, quando a literatura ainda estava em processo de amadurecimento naquele país:

Ese período de 1921 a 1930 fue de gran actividad, aunque buena parte de esa actividad fue quizá imprudente y hasta inútil. Escribí y publiqué nada menos que siete libros: cuatro de ensayos y tres de poemas. También fundé tres revistas y escribí con regularidad para una docena de publicaciones periódicas [...] Me fui al otro extremo y traté de ser tan argentino como era posible (BORGES, [1970] 1999, p. 79 e 81).²

Norberto Galasso argumenta que a partir dos ensaios borgeanos surge uma base para criar uma nova literatura argentina: “distinta a la anterior (romántica y modernista), influenciada por el ultraísmo pero nutrida, a su vez, de contenidos – e incluso formas – propias, nacionales. Borges se coloca con estos libros a la cabeza de los escritores de su

² “O período de 1921-1930 foi agitado, embora grande parte desta atividade tenha sido talvez imprudente e até mesmo inútil. Eu escrevi e publiquei nada menos do que sete livros: quatro ensaios e três poemas. Eu também fundei três revistas e escrevi regularmente para uma dezena de periódicos [...] fui para o outro extremo e tentei ser o mais argentino possível” (tradução própria)

época” (GALASSO, 1998, p. 69)³. As obras que o crítico menciona são: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de Enfrente* (1925) e *Cuaderno de San Martín* (1929) no campo da poesia e, por outro lado, na sua ensaística achamos *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) e *Evaristo Carriego* (1930).

A partir dessa época, na Argentina, surge uma série de movimentos que ajudam a afirmar a identidade nacional: *el criollismo*, *el indigenismo*, *el nativismo*, dentre outros. Nesse contexto, surgem duas correntes contraditórias que precisam se inter-relacionar: por um lado o regionalismo que procura resgatar as raízes do representativo como nação e, por outro lado, com o advento da modernização é preciso atualizar as estruturas literárias: nesse contexto surge Borges (GALASSO, 1998). Nessa época, nasce o conceito de *transculturación literaria* de Ángel Rama:

nuestro propósito es registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios. Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en la que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aun superior a la de los cosmopolitas, que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora (RAMA, 1892, p. 75)⁴

Aqui é interessante notar que tanto Ángel Rama, no Uruguai, como Antônio Candido, no Brasil, têm pontos de vista coincidentes quando supõem que os países latino-americanos não possuíam um amadurecimento no sentido da construção da identidade nacional. Portanto, as palavras do crítico uruguaio se vêm refletidas no renomado crítico brasileiro, que adverte sobre uma tendência à oscilação entre localismo e universalidade para a tentativa de construção identitária:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação

³ “diferente da anterior (romântica e modernista), influenciada pelo ultraísmo mas nutrida, por sua vez, de conteúdos – e inclusive formas – próprias, nacionais. Borges coloca-se com esses livros a frente dos escritores da sua época.” (Tradução própria)

⁴ “o nosso propósito é registrar os bem sucedidos esforços de compor um discurso literário a partir de fortes tradições próprias mediante plásticas transculturações que não se rendem à modernização, porém, são utilizadas para fins próprios. Se a transculturação é a norma de todo o continente, tanto na que chamamos linha cosmopolita como na que especificamente designamos como transculturada, é nesta última onde entendemos que tem se cumprido uma façanha ainda superior à dos cosmopolitas, que tem consistido na continuidade histórica de formas culturais profundamente elaboradas pela massa social, ajustando-a com a menor perda de identidade, às novas condições fixadas pelo marco internacional da época.” (Tradução própria)

premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade) representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências (CANDIDO, 2006)

Na mesma obra mencionada anteriormente, Candido propõe que:

Para estudar a literatura na América Latina há dois ângulos que podem gerar dois tipos de teorias e metodologias. Ambos são válidos e não devem ser considerados mutuamente exclusivos; e sim correspondentes a dois “momentos” dialéticos do processo global: a literatura como prolongamento das literaturas metropolitanas — e como ruptura em relação a elas (CANDIDO, 2002, p. 99)

Nesse estudo de cunho sociológico/literário, Candido propõe a origem da literatura brasileira a partir do conceito de sistema literário. Assim, define a literatura como um sistema dinâmico em que necessariamente tem que haver uma ligação entre autor e leitor mediante a linguagem literária. Em linhas gerais, o crítico define esta dialogicidade como um *processo formativo*: existe uma tradição literária estabelecida e um público alvo que a consome e uma série de características que diferenciam essa literatura como individual dentro de outro sistema literário universal. É dessa forma que se estabelece a consolidação da literatura nacional. Em pleno diálogo com o mencionado, Ángel Rama aponta que:

La única manera que el nombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando [la] acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo de ‘materia prima’, sino de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias. No hay aquí nada que se parezca al folklorismo autárquico, irrisorio en una época internacionalista, pero si hay un esfuerzo de descolonización espiritual, mediante el reconocimiento de las capacidades adquiridas por un continente que tiene ya una muy larga y fecunda tradición inventiva (RAMA, 1982, p. 20)⁵

⁵ “A única maneira em que o nome de Latino-América não seja invocado em vão, é quando [a] acumulação cultural interna é capaz de prover não só de ‘matéria-prima’, e sim de uma cosmovisão, uma língua, uma técnica para produzir as obras literárias. Não tem aqui nada que se pareça ao *folklorismo* autárquico, irrisório numa época internacionalista, porém, um esforço de descolonização espiritual, mediante o reconhecimento das capacidades adquiridas por um continente que tem já uma longa e produtiva tradição criativa.” (Tradução própria)

Sob o mesmo ponto de vista, Ángel Rama retoma o pensamento de Cândido⁶ e instaura a sua própria crítica para introduzir a literatura como um elemento central dentro da cultura e não como um mero elemento artístico autônomo das demais esferas da sociedade. De tal forma, a obra participa de um processo sociocultural e pertence a um contexto literário determinado: a partir daqui o crítico uruguaio discute a influência da literatura na sociedade latino-americana. Portanto, a palavra-chave dentro dos seus estudos intelectuais é a noção de *cultura* que funciona como um postulado teórico e metodológico.

Por outro lado, como contraponto a esta perspectiva de abordagem, é fundamental o aporte do crítico Emir Rodríguez Monegal que, nos seus estudos críticos, se opõe tanto ao pensamento de Rama como ao de Cândido (que se aproxima mais ao de cunho sócio/histórico-cultural), indo ao encontro da linha estético-literária de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos. A fórmula de convergência entre críticos e poetas, encontramos-la no artigo intitulado “Tradición y renovación” do escritor uruguaio:

Ruptura y tradición, continuidad y renovación: los términos son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición. Solo que aquí esa vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro. De ahí el elemento radicalmente revolucionario que tiene esta tradición de la ruptura (MONEGAL, 2000, p. 144-145)⁷

Essa tradição da ruptura, paralelamente, faz pensar no livro *Los hijos del limo* (1974) de Octavio Paz: “la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural” (PAZ, 1974, p. 3)⁸. Partindo dessa ótica, podemos situar o trabalho poético de ambos escritores, uma tradição da ruptura ou, uma reformulação da tradição literária. O objetivo central da ensaística monegaliana consiste em construir um *ethos* para definir a literatura latino-americana. Para isso, necessita criar uma ordem que dê conta da

⁶ ROCCA, P. Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano. 2006, 467 f. Tese de doutoramento da USP, São Paulo, 2006, p. 239.

⁷ “Ruptura e tradição, a continuidade e a renovação: os termos são antagônicos mas ainda estão profunda e secretamente ligados. Porque não pode haver ruptura, senão de alguma coisa, renovação, senão de alguma coisa, e, para criar o futuro, devemos nos voltar para o passado, a tradição. Só aqui o retorno não é um retorno, mas uma projeção do passado para o presente para o futuro. Por isso, o elemento revolucionário radical que tem essa tradição da ruptura.” (Tradução própria)

⁸ “A modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural” (PAZ, O. *Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p.18)

síntese da linguagem literária na América Latina. Em simples palavras, Monegal ambiciona unificar as diferentes correntes intelectuais já que o nosso continente se caracterizou basicamente pela falta de comunicação, como é o caso do não estabelecido diálogo entre Borges e Paz. Se não carecêssemos dela [da comunicação], as esferas literatura/crítica seriam muito mais prolíferas do que elas são. Como modo de ilustração, o crítico adiciona:

Quando Octavio Paz publica *El arco y la lira*, no México, 1956, consegue situar sua crítica da poesia contemporânea no contexto das correntes mais atuais e vivas então na Europa do segundo pós-guerra. Contudo, apesar de Paz já conhecer e admirar a ficção de Borges, e até a cita em seu livro, nada diz de sua obra crítica. Apenas quatro anos antes que se publicasse o livro de Paz, Borges recompilara boa parte de seus melhores ensaios em *Otras Inquisiciones* (1952). Mas o diálogo, tão necessário ao ponto de ser imprescindível, entre estas duas obras não se realiza então. Passam uma ao lado da outra, sem se verem, como dois caminhantes na neblina (MONEGAL, 1980, p. 127)

Monegal debruça-se também sobre a tradição da ruptura no Brasil. Por meio da sua amizade com Haroldo, Emir Rodríguez Monegal conhece e estuda com rigor a poesia concreta dos irmãos Campos e nela descobre a tradição da ruptura brasileira: “la poesía concreta es decididamente universal y no solo trasciende las fronteras lingüísticas sino también las fronteras entre las artes” (op. cit. 2000, p. 151)⁹. Daí que ele considera esse movimento além das fronteiras, portanto, de caráter internacional. Outro aporte significativo do crítico uruguaio foi seu afã por estabelecer uma ponte entre a cultura/literatura brasileira e o resto da latino América. Segundo Rocca, existem três pontos em comum que unem os críticos latino-americanos, no entanto, nos interessa destacar um: “la doble estrategia de construcción de una literatura que se nacionaliza en tanto se piensa, antes que nada, como literatura alerta a todos los horizontes” (ROCCA, 2006, p. 270)¹⁰. Quer dizer, uma literatura trás-os-mundos, que transcenda as fronteiras de qualquer tipo de nacionalidade e abranja a universalidade: objetivo principal na poética haroldiana e borgiana.

A proposta de Borges, contudo, a despeito de seu caráter universal, encontra-se cingida nessa realidade de latino-americano mas também, especificamente, argentina: uma oscilação entre universalismo e localismo. Por meio das leituras estabelecidas, podemos afirmar que a poética borgiana está engajada em três autores que o escritor considera significativos: um, fictício, que é a mencionada personagem Pierre Menard; outro, o escritor

⁹ A poesia concreta é decididamente universal, não só ultrapassa as fronteiras linguísticas, mas as fronteiras entre as artes.

¹⁰ a dupla estratégia de construção de uma literatura que se nacionaliza enquanto se pensa, antes de tudo, como literatura em alerta a todos os horizontes.”

francês que resultou ser um dos seus grandes precursores: Paul Valéry, e o seu compatriota, o escritor e ensaísta Macedonio Fernández. Por um lado, este último propõe um modo de ler através de ‘saltos’: deixar de lado a monótona leitura realista que foi conflitada pela leitura vanguardista que propõe a criação de espaços em branco, ambiguidade e dubitabilidade especificamente redigidas para um leitor hábil (MALDONADO, 2008).

Se Macedonio Fernández marca as raízes argentinas e a reflexão sobre elas, por outro lado, os dois primeiros escritores aludem à impessoalidade da tradição literária: o primeiro pela irônica criação do *Quijote* do século XX; e o segundo, com a ideia do Espírito que representa uma voz universal na qual convergem todos os escritores da história. Macedonio Fernández, por sua parte, não acreditava que alguém pudesse criar algo novo sob a luz do sol. A nossa escritura necessariamente está diretamente relacionada com os nossos antepassados ou, em termos borgeanos, precursores:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó. Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo (FERNÁNDEZ, 2008)¹¹

Nessa colocação, podemos refletir sobre a negação da individualidade proposta por Borges que acredita que todos os homens confluem para um único ser: “afirmando o exercício da doutrina do Eterno Retorno, presente em contos como “El inmortal” (1949), no qual a personagem tem o poder de viver através dos séculos sendo o mesmo homem e concomitantemente vivendo outras personalidades, como a de Homero, a de um tradutor de Homero, e a do próprio autor do conto” (NUNES, 2007, p. 50). Esse único homem que representa o mundo pode ser também o eu-poético presente no texto que fecha o livro *El hacedor* (1960):

En la última página del libro conté la historia de un hombre que se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de naves, de torres, de caballos, de ejércitos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ha trazado la imagen de su cara. Quizá sea ése el

¹¹ “Tudo tem sido escrito, tudo tem sido dito, tudo se tem feito, ouviu Deus que lhe diziam e ainda não havia criado o mundo, ainda não havia nada. Também isso já tenho escutado, adicionou talvez desde o Nada. E começou. Uma frase de música do povoado me cantou uma rumana e logo a tenho encontrado em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos. Sem dúvida, as coisas não começam quando são inventadas. Ou o mundo foi inventado antigo.” (Tradução própria)

caso de todos los libros; sin duda es el de este libro en particular (BORGES, [1970] 1999, p. 138)¹²

Esse homem, que se torna o arquétipo do Espírito ensaiado por Valéry, é o escritor que é, ao mesmo tempo, um acérrimo leitor e, por consequência deste, surgem os precursores “na manifestação de uma literatura única, na qual a linguagem poética, como Espírito Criador, universaliza as produções de todos os tempos” (NUNES, 2007. p. 58).

Paralelamente, mas com um intento de ‘destruição’ do passado, na escritura de uma de suas obras mais reconhecidas, *Museo de la novela eterna* (1967), Macedonio propõe voltar à tradição para miná-la, a organização que propõe nessa obra é um conflito, uma problemática que move ao leitor e conforma um novo modo de ler o gênero. Nessa realidade problemática para o escritor, a saída é encontrar outros caminhos: para Macedonio, especificamente, a resolução consiste em voltar à tradição e conflitar os nossos antepassados, ele ingressa na literatura e ataca o próprio conceito de literatura e sua relação com as instituições. Nesse jogo, Macedonio põe em xeque a figura do autor *desrealizando-o*, tornando-o uma figura mutável, acreditamos que nesse aspecto Jorge Luis Borges coincide e que, por meio da influência dele, constrói a sua poética:

El consagrado futuro literato que no cree en, ni estima, otra posteridad que la noche para cada día, no habrá sentido la urgencia que padecían antes los autores de escribir pronto para tener pronto posteridad juzgante: con la velocidad alcanzada hoy por la posteridad el artista le sobrevive y al día siguiente sabe si debe o no escribir mejor o si ya lo ha hecho tan bien que debe contenerse en la perfección de escribir. O si ya no le queda más carrera literaria que la más difícil, la del lector. La facilidad actual de escribir hace la escasez de lo leíble y hasta ha suprimido la injuriosa necesidad de que haya lectores: se escribe por fruición de arte y a lo sumo para conocer opinión de la crítica. Sinceramente, es hermoso este cambio, es arte por el arte y arte para la crítica, que es nuevamente arte por el arte (FERNÁNDEZ, 1967)¹³

Na colocação anterior, Fernández faz uma comparação do escritor de alguns séculos atrás e o seu; segundo ele, a escrita antes acabava na publicação e julgamento posterior, mas,

¹² Na última página do livro contava a história de um homem que se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de edifícios, torres, cavalos, exércitos e pessoas. Pouco antes de sua morte, ele descobre que ele traçou a imagem de seu rosto. Talvez isso seja verdade de todos os livros. Certamente é a desse livro em particular.

¹³ Disponível em: <<http://www.bn.gov.ar/abanico/A20508/fernandez.museo.htm>> Acesso em 23 de abril de 2014: “O consagrado futuro literato que não acredita em, nem estima, outra posteridade que a noite para cada dia, não encontrará o sentido da urgência de que padeciam antes os autores para escrever, logo, para ter imediatamente posteridade discriminadora: com a velocidade alcançada hoje pela posteridade, o artista lhe sobrevive e ao dia seguinte sabe se deve ou não escrever melhor ou se já fez tudo tão bem que deve se conter na perfeição de escrever. Ou se já não tem mais carreira literária que é so resta a mais difícil: a do leitor. A facilidade atual de escrever faz a escassez do que pode se ler e até tem suprimido a injuriosa necessidade de que tenha leitores: se escreve pela fruición de arte e para conhecer a opinião da crítica. Sinceramente, é muito boa essa mudança, é arte pela arte para a crítica, que é novamente arte pela arte.” (Tradução própria)

no século XX, só interessa a escrita pela escrita mesma, o efeito de estranhamento que ela provoca ao encarar-se com ela mesma. Macedonio aponta para uma literatura inconclusa, conflitiva, reduz o interesse na publicação: a sua escritura foge do status *obra* (acabada) já que aponta para um constante refazimento e um eterno fluir das ideias – ideia fundante do artifício “Pierre Menard autor del Quijote”. A figura do autor é parte integrante da literatura, mas não tem a importância essencial que possuía séculos atrás. O crítico Yurkievich assinala que:

Subvertida la autoría y anuladas las determinaciones históricas, la literatura se vuelve un arte intemporal de dudosa atribución que trueca predecesores por sucesores, un arte unánime y anónimo que torna accesoria la noción de autor (YURKIEVICH, 1999, p. 174)¹⁴

Portanto, Macedonio procura apagar os rastros de autoria e fazer atribuições a outros escritores, suas palavras pertencem também aos outros: assim, ele define o discurso literário como um infinito *continuum* ou palimpsesto, ideia que Borges desenvolve com entusiasmo. O escritor argentino, de sua perspectiva de amigo e colega de trabalho, comenta em uma entrevista realizada por Dotti:

[...] yo no soy un pensador. He pasado toda la vida tratando de pensar, pero no sé si he llegado. Macedonio comentaba que él no había pensado. “Lo que yo pienso” – me dijo una vez –, “William James y Schopenhauer lo han pensado ya por mí”. Era un hombre naturalmente generoso, que todo lo que él pensaba se lo atribuía a su interlocutor. Él nunca decía ‘yo pienso tal o cual cosa’, sino ‘vos, che, habrás observado, sin duda...’ ¡Y uno no había observado absolutamente nada! Pero a Macedonio le parecía más cortés. En fin... el seguía su línea de pensamiento y la realidad no le importaba... (DOTTI, 1987, p. 34-35)¹⁵

O autor de “El Aleph” afirma a falta de interesse de Macedonio pela realidade porque o seu trabalho com a literatura consistia em des-realizar e des-automatizar o mundo em que vivemos: “Para Macedonio Fernández [...] La Realidad no es otra cosa que ‘Realidad sentida’. Fuera del ámbito del sentir, nada es, nada acontece. Todo el Ser es psíquico, no existe ningún

¹⁴ “Subvertida a autoria e anuladas as determinações históricas, a literatura se converte num arte intemporal de duvidosa atribuição que troca predecessores por sucessores, um arte unânime e anônimo que torna acessória a noção de autor.” (Tradução própria)

¹⁵ “[...] eu não sou um pensador. Tenho passado a vida toda tratando de pensar, mas não sei se tenho conseguido. Macedonio comentava que ele não havia pensado. “O que eu penso” – me disse uma vez –, William James e Schopenhauer já o tem pensado por mim.” Era um homem naturalmente generoso, que tudo o que ele pensava o atribuía a seu interlocutor. Ele nunca dizia ‘eu penso tal ou qual coisa’, e sim ‘você, haverás observado sem dúvida...’ E a pessoa não tinha observado absolutamente nada! Mas a Macedonio lhe parecia cortês. Em fim... ele seguia sua linha de pensamento e em realidade não lhe importava...” (Tradução própria)

correlato material y externo.” (ALVAREZ, p. 183)¹⁶. Macedonio, precursor de Jorge Luis Borges, manteve uma amizade duradoura Guillermo Borges, pai dele, e depois de conhecer o filho de seu amigo, tornou-se uma figura essencial na sua poética: “Cuando desembarcamos en la Dársena Norte estaba esperándonos con su figura diminuta y su bombín negro, y terminé heredando de mi padre su amistad.” (BORGES, [1970] 1999, p. 70)¹⁷

Dentro da mesma linha de argumentação, acreditamos que seja interessante convocar dois críticos que se encontram em plena relação com as reflexões apresentadas até agora: Genette que alude à *transtextualidade* (1982) e Blanchot ao *infinito literário* (1959). O primeiro alude à importância do texto em relação aos outros ou o diálogo textual que seria definido como “transtextualidade” antes do texto poético em si: “este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como «tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos»” (GENETTE, 2010, p. 9-10). E, por sua parte, Blanchot em sua análise de “El Aleph” afirma que:

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam estes traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. O lugar do extraviado ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir (BLANCHOT, 2005, p. 137)

Acreditamos que o exposto por ambos os autores possa ser sintetizado e contemplado dentro de uma característica central na poética borgiana e haroldiana: a *leitura infinita*. A imaginação, segundo Blanchot, é o poder que o ser humano possui para se perder no infinito que é a proposta da mesma literatura. João Alexandre Barbosa em *Ilusões da modernidade* (2009) diz que tanto poeta como leitor “aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/na linguagem.” (BARBOSA, 2009, p. 14). Conforme as suas palavras, o crítico explicita uma relação entre os dois lados da literatura e considera que dentro de cada receptor existe uma “latência” de linguagem, quer dizer, uma tradução de sentidos possível existente

¹⁶ Disponível em: <<http://thehqbooks.com/gb/1721721>> Acesso 25 de abril de 2014: “Para Macedonio Fernández [...] A Realidade não é outra coisa que ‘Realidade sentida’. Fora do âmbito do sentir, nada é, nada acontece. Todo o Ser é psíquico, não existe nenhum correlato material e externo.” (Tradução própria)

¹⁷ Quando desembarcamos na Dársena Norte estava esperando-nos um homem de figura pequena e seu chapéu-coco preto, e eu acabei herdando a amizade de meu pai.

em cada um de nós. Algumas linhas mais a frente, Barbosa explicita a problemática relação entre escritor e leitor na modernidade:

parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já incluiu tanto poeta quanto leitor (BARBOSA, 2009, p. 22)

Dessa maneira, a decifração da linguagem inextricável por parte do escritor inclui, de alguma maneira, o leitor moderno: ambos são parte de um mesmo processo que se denomina, segundo Alexandre, *leitura intertextual* (2009). Nessa definição é preciso lembrar das palavras de P. Valéry (1957), precursor sumamente influente na poética borgiana e uma grande referência também para a reflexão teórico-crítica de João Alexandre Barbosa:

Hay que deducir que todo juicio que anuncia una relación en tres términos, entre el productor, la obra y el consumidor – y los juicios de ese género no escasean en la crítica – es un juicio ilusorio que no puede cobrar ningún sentido y que la reflexión inválida apenas se aplica. Únicamente podemos considerar la relación de la obra con su productor, o bien la relación de la obra con aquel a quien ella modifica una vez realizada. La acción del primero y la reacción del segundo no pueden confundirse nunca. Las ideas que uno y otro se hacen de la obra son incompatibles (VALÉRY, 1990, p. 113)¹⁸

Nessa leitura intertextual, há convergência de três elementos essenciais: produtor, obra e consumidor, mas se insinua a consciência da historicidade transformada num processo alegórico, característico da poesia moderna. Queremos dizer, o autor cria uma obra num momento determinado na linha do tempo e depois ela vai ser interpretada de diferentes formas segundo a época em que seja lida, um exemplo por excelência o encontraremos mais na frente na análise de “Pierre Menard”. Haroldo de Campos, por meio da sua leitura *recriadora*, interpreta os seus precursores para dotá-los de um novo sentido. Assim também nos diz Barbosa:

O leitor, obrigado pela estrutura do poema a percorrer os caminhos ocultos das imagens, não se conserva à margem do texto: a sua inclusão é parte do exercício da linguagem empreendido pelo poeta. É claro que o texto é também uma expressão do poeta mas, entre o que o poema diz e a sua construção é mantida a necessidade permanente de uma recifração por parte do leitor que termina por elidir a subjetividade. Ou: aquilo que o leitor

¹⁸ “É preciso saber que todo juízo que anuncia uma relação em três termos, entre o produtor, a obra e o consumidor – e os juízos desse gênero não escasseiam na crítica – é um juízo ilusório que não pode cobrar nenhum sentido e que a reflexão inválida apenas se aplica. Únicamente podemos considerar a relação da obra com seu produtor, ou bem a relação da obra com aquele a quem ela modifica uma vez realizada. A ação do primeiro e a reação do segundo não podem confundir-se nunca. As ideias que um e outro fazem da obra são incompatíveis.” (Tradução própria)

absorve do texto está, necessariamente, vinculado ao grau da sua decifração em progresso por onde os elementos subjetivos são transformados na objetividade da leitura (BARBOSA, 2009, p. 25-26)

Barbosa afirma que a tradição não precisa ser ultrapassada ou superada através da ruptura já que existe o que Harold Rosenberg chamou de “tradição do novo”¹⁹ que:

encontra a sua contrapartida naquilo que, invertendo os termos, poder-se-ia chamar de novo na tradição, isto é, a permanente recuperação da linguagem da poesia enquanto capaz de instaurar um discurso intertextual (BARBOSA, 2009, p. 28)

Nesse trecho Barbosa, através de Rosenberg, assinala o processo de recuperação da tradição, aquilo que precisamente foi ignorado para repor ele com um novo significado, totalmente vivo, atual e criativo através das palavras de outros autores. É por meio da tradução uma das vias possíveis para recuperar aqueles *restos* que foram perdidos no decorrer do tempo, Barbosa ainda acrescenta que:

a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho (BARBOSA, 2009, p. 29)

A partir dessas palavras podemos nos remeter também a T.S. Eliot (1989) que afirma que nenhum poeta pode ser apreciado totalmente por seu talento individual na solidão senão que precisamos avaliá-lo em relação aos seus antepassados, os seus mortos ou ainda, ou precursores, segundo Jorge Luis Borges. Na busca do particular nesse poeta, daquilo que o diferencia dos outros escritores, deparamo-nos com uma realidade: tudo o que distingue o escritor talentoso do resto é precisamente a sua relação com seus ancestrais:

Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, as vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista depois da introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o for sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo (ELIOT, [1921] 1989, p. 38)

¹⁹ ROSEMBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

Em poucas palavras, Eliot assegura que quando uma novidade é incorporada ao sistema literário, que já era um todo harmônico, é necessário que se efetue uma série de reajustes para se tornar, novamente, um sistema: isto ocorre com a inclusão dessa obra que representa uma espécie de ruptura e por isso, precisamente, se chama de novo. Nessa novidade não só existe aquilo que é moderno ou original, senão que também está conectado a um passado que deve reconhecer. O artista, continua Eliot, não deve colocar o ênfase nas emoções – quer dizer o conteúdo –, e sim no trabalho artístico em si, a forma, o trabalho racional: “O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais.” (ELIOT, [1921]1989, p. 47). É a partir dessa formulação brilhante é que nos dirigimos até o *New Criticism* e a falácia da intenção:

[...] a função do analista é examinar o texto e não seu efeito. A crítica deve procurar no texto as propriedades que o transformam em poesia, caracterizando os componentes que o convertem em instrumento de conhecimento e emoção estética, sem jamais perder de vista a ideia de que a emoção do texto é ficcional e não se confunde com a emoção vivida (TEIXEIRA, 1998, p. 36)

Nesse trabalho de ourives, o artista moderno procura a ubiquidade, assunto que nos lembra a ambição de Jorge Luis Borges: criar um livro que contenha todos os livros cuja vastidão seja infinita, porém “se converte na ambição maior da destruição de todos os poemas pela instauração do poema único - convergência de todos os tempos e espaços.” (BARBOSA, 2009, p. 32). Livro único ao qual aspirava, antes de Borges, Mallarmé e ao qual rendia tributos Valéry, leitor de Mallarmé e grande influência para Borges (SUCRE, 2001, p. 27)²⁰.

O escritor moderno se define, então, pela sua ubiquidade e intemporalidade, poeta que transcende as épocas e revive a tradição numa operação criativa e única. Por este motivo é que Barbosa (2009) define a leitura do escritor moderno como uma viagem. Todavia, esse *deslocamento* é diferente quando da comparação entre os escritores Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos, cuja poética não é simplesmente uma viagem: eles vão além, sua escritura aponta para a leitura infinita proposta por Blanchot, especificamente, em relação ao conto “Pierre Menard, autor del Quijote”:

²⁰ “Borges tem um ponto de vista similar ao de Mallarmé: o livro idealizado por Stéphane Mallarmé tem como objetivo ser único e absoluto, capaz de abranger a totalidade – ideia que foi herdada do romantismo alemão. O crítico Maurice Blanchot reconhece os “contatos mundanos” do poeta francês com as doutrinas ocultistas. Portanto, esse livro tem por trás dele uma representação da Bíblia, no qual o Verbo ou a Poesia conceberiam a um só tempo o sagrado e a redenção. Não podemos deixar de mencionar a Guillermo Sucre que afirma a inclusão de Borges “dentro de una tradición muy antigua que reaparece modernamente con Mallarmé: escribir el libro que sea el Libro, resumen y clave del universo.” (Tradução própria)

Quando Borges nos propõe imaginar um escritor francês escrevendo, a partir de pensamentos que lhe são próprios, algumas páginas que reproduzam textualmente dois capítulos de Dom Quixote, essa absurdez memorável nada mais é do que aquela realizada por toda tradução. Numa tradução, temos a mesma obra numa linguagem duplicada; na ficção de Borges, temos duas obras na intimidade da mesma linguagem e, dessa identidade que não é uma identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis. Ora, ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem. Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na sorna infinita dos possíveis (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph.) (BLANCHOT, 2005, p. 139-140)

Para Borges o mundo é um livro e o livro é um mundo, não existem limites definíveis²¹. Nas palavras de Monegal, a produção literária: “não pode ser “criação”, mas sim “repetição”, não pode ser “invenção”, mas “redação”, não pode ser “escritura”, mas “leitura”. Por isso, sua poética é, decisivamente, uma poética de leitura.” (MONEGAL, 1980, p. 122). Desse modo, na próxima seção desenvolveremos a poética de leitura borgiana e as suas características.

1.2 Borges: uma poética de leitura

Com o decorrer do tempo, o escritor Jorge Luis Borges caminha para uma fase na qual afirma a falta de necessidade de inserir nos seus escritos elementos que demonstrem a cor local. Quer dizer, eles continuam sendo importantes, porém, não são essenciais e não necessariamente precisam ser explicitados. Ana María Barrenechea em seu artigo “Borges y el lenguaje” (1953) afirma que houve, segundo seu ponto de vista, uma mudança importante na obra dele:

En *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Inquisiciones* (1925), pocas formas locales; en *Luna de Enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno de San Martín* (1929) y *Evaristo Carriego* (1930), auge de lo criollo. *Discusión* (1932) inicia ya la serie con predominio de lo universal que se manifiesta en un lenguaje cada vez más despojado de particularismos y que se continua con *Historia de la Eternidad* (1936)[...] *Ficciones* (1935-1944), *El Aleph* (1949) y *Otras Inquisiciones* (1937-1952). En los últimos tiempos, Borges, crítico de sí mismo, ha denunciado el exceso de color local, de lenguaje “deliberada y moleestamente criollo” en algunas de sus obras (*Luna de Enfrente*, *Evaristo Carriego*),

²¹ Para Haroldo de Campos, em *Galáxias* (2004, [sp]), também a questão se coloca desse modo: “[...] mas o livro me salva me alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem é viagemviragem o livro é [...]”

confesando que fracasó al buscar en lo externo el sabor de la patria (BARRENECHEA, 1953, p. 560)²²

Acreditamos que a utilização que fez a crítica da palavra “fracasso” foi pelo tom que o escritor argentino empregou para escrever estas linhas pertencentes a “El escritor argentino y la tradición”. Se prestarmos atenção, há um certo tom de fracasso quando ele declara as suas razões, mas Borges não teria chegado a essa conclusão se não tivesse escrito tudo aquilo antes. Paralelamente, em uma entrevista o escritor argentino confessa ao lembrar os seus primeiros livros: “Todo aquello no valía nada... Se trataba de nacionalismo en un estilo criollo totalmente ficticio. No quiero ser justificado o reprobado por determinados ejercicios de excesivo y apócrifo color local [...] y que no puedo recordar sin rubor.” (BORGES In: MILLERET, 1970 p. 14).

Borges, como qualquer outro escritor dedicado, precisou desse processo todo para aprimorar o seu estilo: “Creo que en mis últimos libros hay una cierta sencillez, cierta liberada pobreza de vocabulario o – no lo digo para alabarme – cierta economía de vocabulario que pueden ser benéficos.” (BORGES In: SORRENTINO, 1973, p. 121-122)²³. Mais precisamente, ele afirma que procurou em vão a essência da *argentinidad*, porém, ele não a descobriu por meio da utilização da cor local e sim quando, justamente, não estava pretendendo gravar essa essência ou sabor localista:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milongas, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano (BORGES, [1955] 2011a, p.553, 554)²⁴

²² “Em *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Inquisiciones* (1925), poucas formas locais; em *Luna de Enfrente* (1925) [...] auge do ‘criollo’. *Discusión* (1932) inicia já a série com predomínio do universal que manifesta-se numa linguagem cada vez mais despojado de particularismos[...]. Nos últimos tempos, Borges, crítico de si mesmo, tem denunciado o excesso da cor local, [...], confessando que fracassou ao procurar no externo o sabor da pátria.” (Tradução própria)

²³ “Acho que no meu último livro há uma certa simplicidade, libertou certa pobreza de vocabulário ou – não o digo para me auto-elogiar – certa economia de vocabulário que pode ser benéfico.” (Tradução própria)

²⁴ “Durante muitos anos, em livros agora felizmente esquecidos, tentei descrever o sabor, a essência dos bairros extremos de Buenos Aires; naturalmente utilizei muitas palavras locais, não prescindí de palavras como ‘cuchilleros’, ‘milonga’, ‘tapia’, e outras, e assim escrevi aqueles esquecíveis e esquecidos livros; depois, há quase um ano, escrevi uma história que se chama “A morte e a bussola”, que é uma espécie de pesadela, um

Borges soube perceber que existe um sentimento íntimo encoberto em cada escritor, talvez, de modo análogo, apesar de não ter havido contato, o mesmo sentimento íntimo que Machado de Assis afirma ser necessário ao escritor no célebre “Notícia Atual da Literatura Brasileira: O Instinto de Nacionalidade” (ASSIS, 1873)²⁵.

Ainda que pesem as importantes mudanças de estilo apontadas por Barrenechea e, mesmo que o escritor argentino exclua do seu trabalho uma série de lexemas identificatórios com a nacionalidade, o assunto vai se manter latente no decorrer da toda sua obra. Queremos dizer que nos seus escritos sempre vai existir uma oscilação entre o universalismo e a procura de uma identidade nacional: “Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, [...] es, [...] un impecable acto de justicia estética: se descubren en él las preocupaciones, las preguntas, los mitos que, en Occidente, consideramos universales.” (SARLO, 1995, p. 2)²⁶. No primeiro conto que Borges escreve, “Hombre de la esquina rosada” (1933)²⁷, ele inclui a temática “del criollo argentino”. Entretanto, “El acercamiento a Almotásim” (1935)²⁸, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939)²⁹ e sua primeira coleção de contos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941)³⁰ estão já sob a influência de preocupações metafísicas. A sua narrativa então se apóia no genérico e essencial deixando de lado o particular ou accidental. Em outras palavras, Borges pretende construir um homem que seja ao mesmo tempo todos os homens, um lugar que plasme todo o universo, um livro que abarque todos os livros desde o começo até o fim dos tempos como já apontamos na seção anterior. Desde o início da sua carreira, o escritor procurou dar ênfase àquilo que era nacional e ao mesmo tempo universalizante.

pesadelo em que figuram elementos de Buenos Aires deformados pelo horror do pesadelo; penso ali no Paseo Colón e o chamo Rue de Toulon, penso nas chácaras de Adrogué e as chamo Triste-le-Roy; publicada essa história, meus amigos me disseram que finalmente tinha encontrado no que eu escrevia o sabor dos arredores de Buenos Aires. Precisamente porque eu não me propusera a encontrar esse sabor, porque me abandonara ao sonho, pude conseguir, ao fim de tantos anos, o que antes busquei em vão” (BORGES, J.L. “O escritor argentino e a tradição” In: _____. *Obras completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 292)

²⁵ Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em 30 de dezembro de 2014.

²⁶ “Ler a Borges como um escritor sem nacionalidade, [...] impecável ato de justiça estética: nele se descobrem as preocupações, as perguntas, os mitos que, no Ocidente, consideramos universais.” (SARLO, B. *Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 131)

²⁷ Traduzido para o português em: BORGES, J. L. *História universal da infâmia*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁸ Traduzido para o português em: BORGES, J. L. *História da eternidade*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²⁹ Traduzido para o português em: BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁰ Traduzido para o português em: BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Porquanto, em um ensaio que publica em *Discusión* (1932) “El escritor argentino y la tradición” (1955)³¹, Borges critica a ideia em voga que pressupunha que se a literatura argentina quisesse ter sucesso deveria abundar em elementos diferenciais argentinos e em cor local. Para reforçar seu argumento, escreve: “Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero” (BORGES, [1955] 2011a, p. 552)³². O que queria dizer Borges com essa colocação é que não era preciso adornar os textos com descrições de cor local ou reproduções de fala populares para que fossem mais ou menos argentinos. Nos poemas de Banchs (1911), por exemplo, encontramos aquilo que é considerado argentino precisamente na dificuldade que a sociedade deste país tem para expressar-se diante do outro, na sua *reserva*:

Tranquilo y majestuoso río ha sido
mi Silencio en que nace mi labor
como un nenúfar; y el mejor favor
que me concedo es el pasar sin ruido (BANCHS, 1911)³³

Nesse trecho, vemos retratado o que Borges considera essencial na identidade argentina: é o silêncio com maiúsculo que representa o argentino e a dificuldade da comunicação com o outro: característica enunciada como um atributo positivo. Em consequência do que se disse anteriormente, os elementos que representam a cultura argentina estão subentendidos no poema já, e não é necessário retratá-los, da mesma forma que no Alcorão não há nenhum registro da palavra ‘camelo’. Borges afirma que o constitutivo da argentinidade é “la desconfianza, [...] las reticencias argentinas; [...] la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad” (BORGES, [1955] 2011a, p. 553)³⁴. Según Borges, “el argentino prefiere el silencio al exceso verbal: es reticente e irónico” (MONEGAL, p. 186, 1987)³⁵. Por exemplo, achamos este aspecto no poema “La rosa” de *Fervor de Buenos Aires*

³¹ O texto foi incluído na segunda edição do livro *Discusión* que foi publicado em 1957. Trata-se de uma versão taquigráfica de uma aula lecionada no Colegio Libre de Estudios Superiores.

³² “Se nos preguntam que livro é mais argentino, o *Martín Fierro* ou os sonetos de *La urna* de Banchs, não há nenhuma razão para dizer-se que o primeiro é mais argentino.” (BORGES, 1998, p. 290)

³³ Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/52106288/La-Urna-Enrique-Banchs>> Acesso em 14 de abril de 2014: “Tranquilo e majestoso rio tem sido / meu Silencio em que nasce a minha labor / como um nenúfar, e o melhor favor / que me concedo é o passo sem barulho.” (Tradução própria)

³⁴ “da desconfiança, das reticências argentinas; da dificuldade que temos para as confidências, para a intimidade.” (BORGES, 1998, p. 291)

³⁵ “o argentino prefere o silêncio ao excesso verbal: é reticente e irónico.” (Tradução própria)

(1923): “la joven flor platónica, / la ardiente y ciega rosa que no canto, / la rosa inalcanzable” (BORGES, [1923] 2011a, p. 28)³⁶.

Dessa forma, Borges deu expressão, em vários dos seus contos, ao que significa ser argentino, a partir de um plano em que se instala como narrador, como ele bem diz: “lo genérico puede ser más intenso que lo concreto” (BORGES, [1955] 2011a, p. 644). Anos depois, Borges no seu livro *Otras Inquisiciones* (1952) apresenta um capítulo “Nuestro pobre individualismo” e determina, por meio deste, algumas características desse “argentinismo” fundamental³⁷: “El mundo, para el europeo, es un cosmos en el que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce; para el argentino, es un caos.”³⁸ (BORGES, [1952] 2011b, p. 40). Se prestarmos atenção à obra de Borges, em especial as suas ficções, o caos e os mundos labirínticos são parte da sua cosmovisão. Da mesma forma, esses símbolos refletem o que ele considera ser ‘argentino’, a inextricável mente do argentino que, provavelmente, também é *labiríntica*. Essa característica não é apenas representativa para o argentino e sim para toda Latino-américa em geral.

O argentino, para falar especificamente, é aquele ser que Octavio Paz descreve como perdido no início de um labirinto na procura constante da sua identidade (1950)³⁹, nesse processo a meta é encontrar de alguma forma a harmonia dentro do caos identitário. De fato, Borges já na década de 1930 define-se como um não-nacionalista, em pleno “boom do nacionalismo”. Seu pensamento é ‘modestamente’ argentino, segundo suas palavras, em resposta ao crítico Nestor Ibarra (BASTOS, [1930] 1974).

Vários críticos, no decorrer do tempo, têm questionado sobre o fato de Borges ser realmente um escritor plenamente argentino por causa da “falta” de compromisso político e o seu restrito enraizamento no contexto nacional. A partir de 1943, apesar de começar a ser reconhecido como escritor, ele enfrenta problemas com o governo nacional: “las autoridades les negaban sus méritos debido a que mantenía posiciones políticas abiertamente enfrentadas con el nacionalismo colaboracionista que propugnaban las clases dominantes.” (PASCOAL,

³⁶ a jovem flor platônica, / a ardente e cega rosa que não canto, / a rosa inalcanzável (BORGES, J.L. “A rosa” In: _____. *Obras Completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 23)

³⁷ RIO MARTINO, O. Borges e a Europa. *Periódico do CIEDA e do CEIS20*, em parceria com GPE e a RCE. Coimbra, Julho-dezembro 2011. Disponível em: <<http://europa-direct-aveiro.aeva.eu/debatereuropa/images/n5/orio.pdf>>. Acesso em 03 de janeiro de 2015.

³⁸ “O mundo, para o europeu, é um cosmos em que cada um corresponde intimamente à função que exerce; para o argentino é um caos” (BORGES, J.L. “Nosso pobre individualismo” In: _____. *Obras completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 38)

³⁹ Referente ao *Laberinto de la Soledad*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1950.

2000, p. 40)⁴⁰. No entanto, Argentina é precisamente o que o escritor definiu: desde sua origem se caracterizou por ser um crisol de nacionalidades, uma encruzilhada de culturas: “Nuestra historia no es muy antigua, étnicamente no podemos definirnos, ya que cada uno de nosotros puede tener linajes muy distintos.” (BORGES In: SORRENTINO, 1973, p. 107)⁴¹.

O próprio europeísmo da cultura argentina que o escritor aponta surge, justamente, por ser um escritor argentino: se pensarmos detidamente um indivíduo de nacionalidade europeia é simplesmente europeu e não europeísta, quer dizer, o argentino é um partidário do europeu, tem orgulho pelas suas raízes do velho continente. Para Ernesto Sábato “Borges es un europeísta, no un europeo. Hay que ser un argentino para ser un europeísta. Los europeos son europeos, no europeístas” (SÁBATO apud GARCÍA, 1989, p. 58). Juan Carlos Ghiano analisa com atenção a obra do escritor argentino e afirma que ele é capaz de transformar os assuntos universais a interpretações argentinas (GHIANO, 1949, p. 78). Consecutivamente, para Octavio Paz, é necessário que essa literatura desenraizada invente-se a si mesma, ao mesmo tempo que encarne um desejo simbólico de constituição identitária. O poeta mexicano anuncia, sem ter dialogado com Borges, que:

[...] a literatura hispano-americana [por extensão a brasileira] é uma empresa da imaginação. Propomo-nos a inventar a nossa própria realidade. [...] inventar a realidade ou resgatá-la? Ambas as coisas. [...] Desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. A o procurá-la a inventa. Mas a invenção e a descoberta não são os termos que convêm as suas criações mais puras. Vontade de encarnação. Literatura de Fundação (PAZ, 1996, p.131)⁴²

Em plena conjunção, Kothe afirma a partir da palestra sobre “Lírica e sociedade” de Adorno que “a expressão do individual na lírica deve transcender duplamente o individual: pelo mergulho nele, descobrindo o subjacente, o ainda não captado nem realizado no social; e pela expressão, encontrando através da forma uma participação no universal.” (KOTHE, 1978, p. 166). Nesse sentido é que Borges concebe a sua noção de literatura: contrariando as concepções da literatura *costumbrista* engajada nos elementos culturais argentinos, o escritor argentino vai além e demonstra como a literatura argentina é em si mesma um universo que pode se assemelhar as antiquíssimas literaturas do ocidente.

Em conjunção, Adorno acredita que o princípio do poema (ou da literatura em geral)

⁴⁰ “as autoridades negaram-lhe os seus méritos, porque ele desempenhava uma posição político plenamente em contra do nacionalismo colaboracionista que defendia as classes dominantes.” (Tradução própria)

⁴¹ Nossa história não é muito antiga, etnicamente não podemos definirnos, já que cada um de nós pode ter linhagens muito diferentes.

⁴² O texto original está em *Puertas al campo* (1961)

“não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal” (ADORNO, [1957] 2003, p. 66). Portanto, Borges demonstra na sua escritura um amadurecimento no qual descobre qual é a melhor maneira de abordar os assuntos argentinos, se bem ele foi minimizando os elementos que identificavam a Argentina como pátria – o vocabulário, por exemplo – mas não deixou a essência, o argentino sempre vai surgir dentro dos seus escritos com caráter universalizante já que é um assunto latente e de extrema importância, a definição da identidade do seu país:

Los temas, para un auténtico escritor, son siempre los grandes temas del hombre, a través del tiempo y el espacio: el amor, la justicia, el odio, el dolor y tantos otros, es decir, universales. [...] la literatura nacional no consiste en abrumar con temas locales, sino que simplemente resulta del tema universal visto, profunda y auténticamente, desde aquí y ahora (“Lo nacional es lo universal visto por nosotros”, según la definición de Jauretche), cuya hondura y belleza lo incorpora, a su vez, a la cultura universal (GALASSO, 1998, p. 166)⁴³

Em seu extenso percurso de leituras e a sua obsessão com o infinito, Borges escreve uma vasta obra de temáticas diversas oscilando sempre entre o local e o universal – embora que na metade do seu percurso o nacional atuasse como “ruído de fundo” segundo Ítalo Calvino (1991). O escritor argentino prefere três gêneros que utilizará na sua formação como escritor: ele abrange a poesia, o conto e o ensaio. No entanto, estas fronteiras genéricas são apenas etiquetas sem valor já que estamos de acordo com o enunciado por Octavio Paz: “la división es arbitraria: sus ensayos se leen como cuentos, sus cuentos son poemas y sus poemas nos hacen pensar como si fueran ensayos.” (PAZ, 1986)⁴⁴ A partir disto, a sua trilha no campo das letras consistirá em revisar e corrigir os seus escritos para conseguir uma perfeição quase impossível “pulirá esta obra durante toda su vida – agregando algo aquí, cortando algo allá, desplazando en otra parte y dando hasta cinco versiones sucesivas de un mismo poema – o la cuestionará, renegando de obras enteras.” (CYMERMAN e FELL, 2001,

⁴³ “Os tópicos para um escritor de verdade, são sempre os grandes temas do homem através do tempo e espaço: o amor, a justiça, o ódio, a dor, e muitos outros, isto é, universal. [...] A literatura nacional não é sobrecarregar as questões locais, mas simplesmente é o tema universal visto, profunda e autêntica, aqui e agora (“O que é o nacional universal visto por nós”, conforme definido Jauretche), uma vez que incorpora profundidade e beleza, por sua vez, a cultura universal.”

⁴⁴ “a divisão é arbitrária: seus ensaios se lêem como se fossem contos, os seus contos são poemas e seus poemas nos fazem pensar como se fossem ensaios.” (Tradução própria)

p. 36)⁴⁵. Sendo assim, a definição de “obra completa” será questionada deliberadamente pelo escritor argentino. O hibridismo na literatura borgiana pode ser explicado por meio da seguinte colocação:

El rumbo lírico y ensayístico, superpuestos en el periodo 1920-1930, reducidos al último entre este año y 1935, muestran a Borges como un escritor bifronte, atraído por dos polos al parecer igualmente poderosos. La solución para esta dualidad se llamó ficción, poesía épica si se quiere tomar al género en su mayor amplitud frente a la lírica, en un vasto sentido que uniría la epopeya con el cuento policial (FERNÁNDEZ MORENO, 1957, p. 17)⁴⁶

A partir do dito, podemos concluir que Borges fez uma interessante inovação a partir do seu estilo singular, é por meio dos ensaios onde ele se permite refletir sobre a literatura e rascunhar alguns pensamentos filosóficos. Nestas criações onde o sentimento tem um espaço muito limitado, o que mais se destaca é a precisão e perfeccionismo onde a identidade em crise permanece latente o tempo todo: “Por un lado Europa ‘como un paradigma de cultura’, por el otro la ‘tradición de la sangre y el llamado de la tierra’.” (BOSCO, 1967, p. 120)⁴⁷. Podemos considerar a literatura borgiana como um palimpsesto do infinito devido a que em suas obras florece uma literatura dentro da outra: “Borges lo ha dicho de algunos grandes creadores de occidente (de Joyce, de Goethe, de Quevedo, de Shakespeare, de Dante) y tal vez no sea excesivo aplicárselo a él mismo.” (op. cit. p. 151)⁴⁸.

Para estabelecermos uma convergência entre Borges e Haroldo de Campos, talvez pudéssemos recorrer a figura do transgressor copista Pierre Menard. A partir da imagem de Menard e de seus procedimentos, cremos que é possível situar tanto o projeto de Borges, quanto pontuar aspectos do projeto de Haroldo que serão discutidos no capítulo três.

⁴⁵ “vai polir esse trabalho ao longo de sua vida – adicionando algo aqui, algo lá, mudando de lugar os seus escritos até atingir cinco versões sucessivas de um poema – ou o questionará, negando obras inteiras” (Tradução própria)

⁴⁶ “O rumo lírico e ensaístico, sobrepondo-se ao período 1920-1930, reduzidos para durar entre este ano e 1935, mostram a Borges como um escritor de duas caras, atraído por ambos os pólos aparentemente igualmente poderosos. A solução para esta dualidade se chamou ficção, poesia épica se se quer tomar ao gênero em sua maior amplitude frente à lírica, em um vasto sentido que uniria a epopeia com o conto policial)” (Tradução própria)

⁴⁷ “Por um lado a Europa ‘como um paradigma de cultura’, pelo outro a ‘tradição do sangue e o chamado da terra’ (tradução própria)

⁴⁸ Borges o tem dito de alguns grandes criadores do ocidente (de Joyce, de Goethe, de Quevedo, de Shakespeare, de Dante) e, talvez, não seja excessivo aplica-lo a ele mesmo.” (Tradução própria)

CAPÍTULO 2: PIERRE MENARD, LEITOR-CRIADOR

2.1 Visão Geral do Artifício

No *artifício* “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges destrói por completo a concepção de identidade fixa de um texto e do autor, portanto: da escrita original⁴⁹. No começo do relato, o narrador, e admirador de Pierre Menard, faz um catálogo das obras das obras visíveis e não-visíveis do autor apócrifo. Por quê visíveis e não-visíveis? Esta é uma questão que não está explicitada no artifício, porém, acreditamos que seja de suma importância questionar-se o porquê dessa classificação:

Nessa divisão apresentada pelo narrador já se situa um primeiro estranhamento, pois como seria possível, para um estudo acadêmico, considerar a obra de um autor visível ou invisível? Dentro de tal questão se situa uma evidência fundamental: a de que, ao reconhecer a existência de uma obra visível e uma obra invisível, o narrador expõe uma percepção figurativa da obra do autor, contrastante à lógica da visão acadêmica, daí constatarmos que o caráter de estudo acadêmico é algo apenas dissimulado pelo narrador para atrair o leitor do conto, fazendo com que este leve o texto “a sério” (NUNES, 2006, p. 72)

Certamente, nesta divisão arbitrária das obras de Pierre Menard, o narrador consegue um efeito contrário daquele que pretende erguer ao longo de todo o artifício. Ao longo da narração a personagem, amiga do escritor apócrifo, tentará utilizar variados mecanismos de verossimilhança para convencer o leitor que Pierre Menard realmente existiu e que escreveu o *Quijote*. Assim, dentro da primeira divisão da obra menardiana derivam três ramais: a) aqueles textos que escreveu com base a autores ou obras reais – para criar um efeito de verossimilhança no artifício, b) as obras apócrifas e, c) aqueles textos que não têm referência nenhuma com a realidade ou apocrioficidade: são tão fictícios como o seu criador.

Por sua parte, a obra não visível é, precisamente, a escritura calcada palavra por palavra dos capítulos nono, trigésimo oitavo e um fragmento do vigésimo segundo da primeira (ou segunda) parte de *Quijote* de Cervantes (1605, aprox.). Nesse ponto é que começa a surgir a tensão própria do relato: quem é esta personagem e por quê pretende realizar uma cópia do *Quijote* que já possui um autor? Por que o narrador não o acusa de plágio e, ainda, o elogia? Estes são os primeiros interrogantes que o leitor comum poderia

⁴⁹ Do mesmo jeito que é impossível recuperar a escrita original, podemos nos perguntar o que seria ser argentino originalmente. Vemos traços de argentinidade, porém, a essência em si, qual é? Forte relação com a cultura européia.

formular no percurso da leitura. Detrás de tudo isto existe uma possível justificativa: Borges quebra com a lógica estabelecida para sugerir-nos outros caminhos de compreensão. Portanto, a escolha desses capítulos não foi aleatória, esses passagens já esboçavam a figura do Pierre Menard borgeano.

Assim, no capítulo nono, Cervantes se vale de uma artimanha predecessora àquela do escritor argentino para criar maior verossimilhança no seu *Don Quijote*: trata-se da criação de um historiador apócrifo, Cide Hamete Benengeli, de raízes espanholas e árabes. A partir deste capítulo o texto cervantino deixa de pertencer ao seu autor, de tal modo, a autoridade é adjudicada ao historiador muçulmano que aparece de um modo inesperado: “Estamos en el origen mismo de las magias liberadoras de la novela moderna: la ficción no es puro privilegio de los personajes, sino también que puede des-realizar a su autor y a sus lectores. Y al hacerlo librárnos [...] transitoriamente de las esclavitudes del mundo real” (FRANZ, 2008, p. 2)⁵⁰. Desse modo, Borges cria a ilusão de que nós mesmos, leitores, também podemos ser simples criaturas que formamos parte do sonho de um outro alguém o que cria a ilusão da técnica das caixas chinesas:

O posicionamento do narrador nesse trecho evidencia sua avaliação, como elemento ficcional, com relação à escrita da obra e aos responsáveis por essa atividade. Assim, a consciência dessa figura, inerente à narrativa, a respeito do próprio processo de composição que a origina é colocada de um modo que naturaliza a manifestação do real dentro do ficcional. Essa coexistência natural da realidade dentro da ficção se efetiva pelo tom de relato oral que o narrador, como uma espécie de contador, assume ao se referir à história de Dom Quixote, como se esta fosse um daqueles contos primitivos passados de boca em boca, que perde algumas partes e acaba sendo recriada em alguns pontos. Nesse sentido, o narrador se comporta como se estivesse fora da ficção, e não como um elemento interno da mesma (NUNES, 2007, p. 67)

O narrador do *Quijote*, que é o próprio Cervantes atuando dentro da sua própria história, no embate com o manuscrito da sua suposta obra, afirma que:

Cuando yo oí decir Dulcinea del Toboso, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de Don Quijote. Con esta imaginación le di priesa que leyese el principio; y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real, que si él tuviera discreción, y supiera que yo los deseaba,

⁵⁰ “Estamos na origem da magia libertadora do romance moderno. A ficção não é puro privilégio dos personagens, mas também pode des-realizar o seu autor e seus leitores. E, ao fazê-lo, livramos [...] transitoriamente da escravidão do mundo real” (Tradução própria)

bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra (CERVANTES, 1999, s.p.)⁵¹

Segundo Cervantes, o romance do *Quijote de la Mancha* é uma tradução de um texto mais antigo que relata fatos verídicos, Quixote, então, é uma personagem real. Do mesmo modo que Cervantes, Jorge Luis Borges utiliza uma personagem apócrifa para dizer que é o autor da obra espanhola. Talvez por esse motivo, o escritor argentino tenha decidido por enfatizar no título a condição arbitrária de ser criador de um texto “Pierre Menard, *autor del Quijote*” realmente pode ser o autor do livro já que a justificativa reside em dar uma prioridade ao leitor e a contextualização de recebimento do texto (tempo, espaço) que o próprio escritor.

Ironizando até o extremo, Borges diz, no final do relato: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.” (BORGES, [1939] 2011a, p. 744)⁵². Nesta empreitada, Menard executou a mesma tarefa que Cervantes já anunciava no século XVII por meio da figura de Cide Hamete Benengeli. O objetivo do historiador fictício era contar e resenhar a história do Quixote sem alterar os fatos: isto se vê refletido na missão de Menard cuja meta final era copiar “palavra por palavra” o *Quijote* cervantino, evitando assim, falsear os verdadeiros acontecimentos do romance.

Além disso, não podemos deixar de mencionar uns dados interessantes apontados por Monegal (1987) sobre as tentativas de reescrita do *Quijote* que foram executadas anos atrás por outros escritores:

El intento de reescribir *Don Quijote* no es nuevo. Ya en 1614, un año antes de que apareciera su segunda parte por Cervantes, un escritor seudónimo, Alonso Fernández de Avellaneda, publicó su propia segunda parte. Mucho después Juan Montalvo de Ecuador y los españoles Miguel de Unamuno y Azorín escribieron sus propias versiones del libro y de sus personajes. Pero ninguno de ellos intentó reproducir literalmente la obra. Es esa ambición lo

⁵¹ “Quando eu ouvi falar de Dulcinea del Toboso, fiquei atônito e suspenso, porque logo se me representou que no alfarrábio se conteria a historia de D. Quixote. Neste pressuposto, roguei-lhe que me lesse o princípio do livro em linguagem cristã, o que ele fez traduzindo de repente o título arábigo em castelhano deste modo: História de D. Quixote de la Mancha, escrita por Cid Hamete Benengeli, historiador arabigo. Muita prudência me foi mister para dissimular o contentamento que me tomou, quando semelhante título me chegou aos ouvidos; e antes que o rapaz apresentasse o livro ao homem das sedas, lhe comprei toda a papelada e os alfarrábios por uns reles cobres, que, se ele fora mais previsto, e soubesse a grande melgueira que me trazia ali, bem podia ter feito comigo veniaga para mais de seis reales.” (CERVANTES, D. *Quijote de la mancha*. Tradução de António Feliciano de Castilho. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952, p. 61)

⁵² “Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições erróneas.” (BORGES, J.L. “Pierre Menard, autor do Quixote” In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 44)

que separa del resto al loco proyecto de Menard (MONEGAL, 1987, p. 299)⁵³

Borges demonstra que julgamos de modos diferentes um texto segundo seu contexto, é a poética da leitura que mencionamos anteriormente, para fechar, Genette em 1964 em “La littérature selon Borges” afirma que: “La génesis de una obra en el tiempo histórico y en la vida de un autor es el momento más contingente e insignificante de su duración... El tiempo de un libro no es el tiempo limitado de su escritura, sino el tiempo ilimitado de la lectura y de la memoria” (GENETTE, 1964, p. 132).

No capítulo trigésimo oitavo, que se resume a um discurso que faz Quixote sobre as armas e as letras, podemos encontrar algo do próprio Cervantes por causa da decisão de escolher a favor da guerra em detrimento das letras. O escritor espanhol foi um militar e, em meio de uma batalha, foi ferido na mão esquerda que resultou inutilizada:

No menos asombroso es considerar capítulos aislados. Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, “que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. Es sabido que don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica (BORGES [1939] 2011a, p. 742)⁵⁴

No entanto, Cervantes não deixa de reconhecer que as armas e as letras se retroalimentam, umas não existem sem as outras: sem letrados não existiriam leis e sem leis não se poderiam se defender os reinos. Do mesmo modo, Pierre Menard, que não era militar, no seu *Quijote*, também opta pelas armas. E é a partir daqui que se gera uma problemática: o narrador enumera as possíveis interpretações dessa escolha e termina por elogiar e afirmar que, segundo a sua perspectiva, Menard tem um hábito “resignado o irónico de propagar ideias que eran el estricto reverso de las proferidas por él” (op. cit. p. 742)⁵⁵. Por causa da defasagem do tempo, o admirador de Menard opta por utilizar esta interpretação que se vê conectada linhas atrás quando Menard faz uma crítica a P. Valéry, em um dos seus escritos apócrifos: “Una invectiva contra Paul Valéry”, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques

⁵³ A tentativa de reescrever Don Quixote não é nova. Já em 1614, um ano antes de sua segunda parte do Cervantes, um pseudônimo escritor Alonso Fernández de Avellaneda, publicou sua própria segunda parte. Muito tempo depois Juan Montalvo do Ecuador, Miguel de Unamuno e Azorín, espanhóis, escreveram as suas próprias versões do livro e seus personagens. Mas nenhum deles tentou literalmente reproduzir o trabalho. É essa ambição que separa o resto do projeto louco de Menard.

⁵⁴ “Não menos assombroso é considerar capítulos isolados. Por exemplo, examinemos o XXXVIII da primeira parte, que “trata do curioso discurso que fez Dom Quixote sobre as armas e as letras”. É sabido que Dom Quixote (como Quevedo em passagem análoga, e posterior, de *La hora de todos*) julga o pleito contra as letras e em favor das armas. Cervantes era um velho militar: seu julgamento se explica.” (BORGES, 2008, p. 42)

⁵⁵ “resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das que proferia” (BORGES, 2008, p. 42)

Reboul (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry” (op. cit. 738-739)⁵⁶. Assim, Silvia Dapía menciona uma problematização que o escritor argentino esboça nesse artifício: “no solo se satiriza el criterio interpretativo que pretende leer la obra de acuerdo con las presuntas intenciones de su autor, sino también el que se subordina únicamente a las intenciones del lector.” (DAPÍA, p. 2)⁵⁷.

Além de tudo isso, também este discurso guarda uma relação importante com a personalidade do escritor argentino, Emir Rodríguez Monegal em *Borges, una biografía literaria* (1987) afirma que “Los dos bandos del hogar de Borges representaban, como en un panel alegórico, el famoso contraste entre las armas y las letras, ya glosado por Don Quijote” (MONEGAL, 1987, p. 19)⁵⁸. Segundo o crítico, Borges se debate por não ter sido um homem valoroso como seus antepassados e, no lado das letras, se tornar uma compensação da tarefa que queria desempenhar o seu pai, Guillermo Borges. No final das contas ele acaba assumindo a tarefa que o seu progenitor lhe legou: “Estaba decidido que Georgie fuera un escritor, porque eso es lo que Padre había previsto para él. Desde ese punto de vista, e igual que en muchos otros casos, Padre quería que Georgie triunfara donde él mismo había fracasado: que fuera su otro yo e incluso mejor” (MONEGAL, op. cit. p. 296)⁵⁹.

Por sua vez, o capítulo vinte e dois não é especificado como pertencente a parte um ou dois do romance, mas, acompanhando a nossa leitura, ele age de um modo invisível e subrepticamente no artifício se considerarmos que Menard pensou no capítulo da segunda parte do *Quijote* que se centra numa personagem que se dedica à labor de reescrever livros que já existiam:

él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república [...] Otro libro tengo también, a quien he de llamar Metamorfóseos, o Ovidio español, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba [...] Otro libro tengo, que le llamo Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las

⁵⁶ “Uma invectiva contra Paul Valéry, nas *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul (Essa invectiva, diga-se entre paréntesis, é o reverso exato da verdadeira opinião dele sobre Valéry.” (BORGES, 2008, p. 36)

⁵⁷ “Não só se satiriza o critério interpretativo que pretende ler a obra de acordo com as supostas intenções do seu autor, mas também o que se subordina unicamente as intenções do leitor” (Tradução própria)

⁵⁸ Os dois lados do lar de Borges representavam, como um painel alegórico, o famoso contraste entre armas e as letras, como foi glosado por Don Quixote.

⁵⁹ Estava decidido que Georgie fora um escritor, porque isso é o que o Pai tinha planejado para ele. Desse ponto de vista, e, como em muitos outros casos, o Padre queria em Georgie o sucesso onde ele falhou: foi seu alter ego melhorado.

cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo (CERVANTES, 1999, s.p.)

A personagem cervantina é um estudante humanista, especificamente, um acadêmico que tem como objetivo estudar as línguas e literaturas antigas: na colocação podemos observar que cita dois grandes autores do período clássico: Ovídio e Virgílio.

No entanto, o jovem não se dedica apenas à tarefa de copiar, como executa Pierre Menard, na citação ele explicita que além de reescrever os livros para difundir a cultura ele os corrige e aprimora. Sua tarefa vai além da proposta menardiana e pode, até, ser parecida com o trabalho que fazem Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos com a tradição literária: utilizar os precursores para ir além deles e criar um novo texto. Além disso, é interessante acrescentar a leitura de Nayna Gasparotti a respeito deste trecho:

a escolha de Menard por esse Capítulo nos faz pensar que este escritor francês teve a intenção de diferenciar a atitude do humanista de sua própria, destacando a singularidade do seu feito de compor o Quixote sem alterá-lo. Essa comparação reforça a possibilidade de reconhecermos Menard não como um simples copista, mas como leitor do texto de Cervantes, pois somente exercendo esse segundo papel conseguiria ser um “autor” da obra sem alterar a estrutura lingüística construída por Cervantes (NUNES, 2007, p. 79-80)

Assim, Jorge Luis Borges constrói a figura de Pierre Menard como mais um leitor do quase infinito romance de Cervantes: em “Magias parciales del Quijote” (1952) o escritor argentino comenta que a obra do escritor espanhol se torna ambígua e, ainda mais, na segunda parte quando “los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote.” (BORGES [1952] 2011b, p. 49). Assim, João Alexandre Barbosa afirma que “a escritura borgeana vai se fazer, cada vez mais, dependente daquela técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas que ele acentuava como contribuição central de Menard à arte da leitura” (BARBOSA In SCHWARTZ, 2000, p. 66).

2.2 Menard e Borges: o labirinto, a leitura e o infinito

Um aspecto interessante de ser notado é o fato de o narrador borgeano mencionar a ninfa Eco, presente no capítulo 26 – não ‘escrito’ por Pierre Menard – do romance cervantino: “Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y*

húmida Eco” (BORGES, [1939] 2011a, p. 741)⁶⁰. Nesse capítulo, Cervantes retoma o *Amadis de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, um ciclo de novelas marcante na Espanha medieval. A tradição é retomada de um modo explícito pelo escritor espanhol ao ser recordado por um Quixote melancólico. Além disso, nos interessa destacar a importância da menção da ninfa grega. No texto de Cervantes lemos: “En esto, y en suspirar, y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmida Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen, se entretenía, y en buscar algunas yerbas con que sustentarse en tanto que Sancho volvía” (CERVANTES, 1999, s.p.)⁶¹.

A ninfa Eco, na tradição, não fica tão marcada como a figura de Narciso: ela simplesmente se torna um “ruído de fundo” como escreve o crítico Ítalo Calvino (1991) e nesse sentido, aparentemente, Menard se iguala a Eco. A ninfa não seleciona: só repete as últimas palavras; o som que ela produz não é reproduzido. Aqui vale notar que Haroldo e Borges não vão repetir, vão recriar, esse eco se transforma, vira uma outra coisa, marcada pelo novo dentro da própria tradição. Deste modo, Narciso se basta, mas Eco não. Não foi em vão que Borges citou essa passagem: Pierre Menard repete igual a Eco: “simbolista de Nîmes, devoto essencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (op. cit. p. 741)⁶², todos estes escritores altamente inventivos e leitores uns dos outros.

É nessa necessidade de procurar uma série de influências anteriores a sua personagem que Borges cria um efeito de verossimilhança no seu artifício. Esse recurso junto com as notas ao pé (“1: Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la Introduction à la vie dévôte de San Francisco de Sales.” (op. cit. p. 739)⁶³ e o listado de obras visíveis fazem que o escrito borgeano se assemelhe a um verdadeiro ensaio acadêmico. Antônio Candido em “A personagem do romance” (1970), afirma que:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da

⁶⁰ “Noites atrás, ao folhear o capítulo XXVI – que ele nunca ensaiou, reconheci o estilo de nosso amigo e como que a sua voz nesta frase excepcional “as ninfas dos rios, a dolorosa e úmida Eco” (BORGES, 2008, p. 39)

⁶¹ “Nisto, em suspirar, em chamar pelos Faunos e Silvanos daqueles bosques, pelas Ninfas dos rios, pela dolorosa e húmida Eco, que o escutassem, lhe respondessem e o consolassem, se entretinha, e em procurar algumas ervas com que se sustentar enquanto não vinha Sancho” (CERVANTES, 1952, p. 209)

⁶² “simbolista de Nîmes, devoto essencialmente de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry, que gerou Edmond Teste” (BORGES, 2008, p. 40)

⁶³ “1: Madame Henri Bachelier enumera igualmente uma versão literal da versão literal feita por Quevedo da *Introduction à la vie dévôte* de São Francisco de Sales” (BORGES, 2008, p. 37)

verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial (CÂNDIDO, 1995, p. 55)

Portanto, a figura de Pierre Menard foi arquitetada segundo os princípios da verossimilhança de Aristóteles em sua *Poética*⁶⁴, conseqüentemente, é verossímil e contém um *plus*: Menard torna-se quase real. Os recursos mencionados, que Jorge Luis Borges utiliza para a construção do poeta simbolista; provam, de algum modo, que este escritor apócrifo existiu em algum momento da história da literatura. Jorge Luis Borges quer demonstrar que existiu Pierre Menard, ele quer evidenciar com esses dados mencionados que o escritor francês existiu. As datas dão uma precisão no relato: “me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne” (op. cit. p. 740)⁶⁵. Além disso, vale a pena anotar que a obra do escritor fictício transforma-se no centro do relato; Pierre Menard é apenas uma sombra do seu listado de produções: é um reflexo do fragmentário *Quijote* que esboçou. Nessa linha de pensamento, Cândido adiciona: “O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno” (op. cit. p. 61).⁶⁶ O que Pierre Menard representa é um mero instrumento porta voz que anuncia a morte do autor e o prevalecimento do leitor, é a ideia que Borges retrata nos seus ensaios e entrevistas.

O que difere em ambos os *Quijotes* é o momento em que eles são lidos, não se trata simplesmente de Eco, uma repetição, porque os leitores são outros, e aqui é importante retomar tudo o que se disse a respeito da leitura da tradição no capítulo um. Pierre Menard acentua a relevância da leitura quando se quer considerar o diálogo do escritor com a tradição.

De modo que o que se acentua a partir disso, podemos adiantarmos até o afirmado no conto “Funes el memorioso” – desenvolvido no último capítulo – pelo historiador latino Plínio, parafraseando ele, “tudo que foi ouvido deve ser repetido exatamente igual”: isto representa um grande movimento de ironia borgiana. Dentro da sua linha argumentativa, o criador apócrifo afirma que o livro original de Cervantes é contingente e desnecessário para

⁶⁴ Aristóteles afirma que: “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu”

⁶⁵ “escreveu-me de Bayonne, no dia 30 de setembro de 1934” (BORGES, 2008, p. 38)

⁶⁶ Podemos aplicar isto também a qualquer tipo de narrativa, não somente ao romance.

enfrentar-se a onipotência do autor por sobre o leitor. Sergio Pastormelo em *Borges crítico* (2007) adiciona que:

la imagen de un escritor era el prejuicio que más intensamente tenía el acto de leer, de modo que a las variaciones en la imagen de un escritor les correspondían las más fuertes variaciones de lectura. Él mismo solía buscar la originalidad en un desvío respecto de las imágenes preestablecidas de los autores (PASTORMELO, 2007, p. 31)⁶⁷

O texto menardiano e o cervantino são idênticos se pensarmos que o último transcreveu palavra por palavra o primeiro, porém, se tornam diferentes quando pensamos no campo não imanente: na importância do leitor na criação de um sentido. O artifício afirma a quase impossibilidade de ser um escritor original no século XX. A maneira como foi lido Cervantes na sua época e no tempo de Menard vai ser totalmente diferente. Pastormelo vai interrogar-se pelo motivo da escolha de Borges pelo texto cervantino: “La respuesta puede encontrarse, bien visible, en la crítica de Borges, donde el Quijote fue el libro invariablemente elegido como ejemplo de las “supersticiones” del texto clásico y del texto original.” (PASTORMELO, 2007, p. 95)⁶⁸. É necessário citar um dos comentários de Jorge Luis Borges com respeito aos críticos do *Quijote*:

Paradójica gloria la del Quijote. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos (BORGES, 1947, s.p.)⁶⁹

Desse modo, o que Borges está criticando é a suposta universalidade que os espanhóis não se cansam de atribuir-lhe. Pastormelo adiciona que no prólogo ao “Cemitério Marinho” de Paul Valéry, Borges critica a concepção do texto cervantino como um “texto definitivo”: “El concepto de texto definitivo, no corresponde sino a la religión o al cansancio.” (BORGES,

⁶⁷ “a imagem de um escritor era o prejuízo que mais intensamente marcava o ato de ler, de modo que as variações na imagem de um escritor lhe correspondiam as mais fortes variações da leitura. Ele mesmo procurava a originalidade em um desvio a partir das imagens predefinidas de autores.” (Tradução própria)

⁶⁸ “A resposta pode ser encontrada de forma destacada na crítica de Borges, onde *Don Quijote* foi o livro escolhido, invariavelmente, como um exemplo das ‘superstições’ do texto clássico e o texto original.”

⁶⁹ “Paradoxal a glória do Quijote. Os ministros das letras o exaltam; em seu discurso negligente (decidiram ver) um modelo do estilo espanhol e um confuso museu de arcaísmos, de idiotismos e de refrões. Nada os deixa mais felizes como simular que este livro (cuja universalidade não se cansam de publicar) é uma espécie de segredo espanhol, negado às nações da terra mas acessível a um grupo seletivo de aldeões. Paradójica glória a do Quijote.” (Tradução própria)

[1932] 2011d, p. 157)⁷⁰. Esta ideia para Borges está longe de ser possível, não existem textos definitivos, ideia que comentamos na seção anterior deste capítulo. Assim, o objeto de estudo de Borges não é a obra de Cervantes em si própria e sim os críticos espanhóis. Além disso, o escritor argentino quis colocar em conflito o conceito de autor por meio da figura de Cervantes com seu historiador fictício Cide Hamete Benengeli e, a partir dele, criou o Pierre Menard. A partir desta problematização entra no jogo P. Valéry e a sua ideia exaustivamente citada: “de una historia de la literatura sin autores, y en general, con todos los “sacrilegios” de una ideología “clássica” (VALÉRY, 1990, p. 99)⁷¹. Quer dizer, existe um conflito entre o texto clássico-intocável e o ‘sacrilegio’ de considerar que uma obra pode ter vários autores e interpretações ou, a rejeição desse culto clássico. Por outro lado, o crítico Juan José Saer em *El concepto de ficción* (1997) faz uma contra-interpretação e afirma que Borges criou um apócrifo francês para fazer uma paródia do que ele realmente acha da literatura:

Ese cuento ha servido a muchos estudiosos para deducir de él la quintaesencia de la poética borgiana, su manifiesto sobre la figura del creador y de su concepción de la literatura. En rigor de verdad, la idea que Borges tiene de la literatura es exactamente opuesta a la de Pierre Menard: su cuento es una sátira de “las normas parisinas en materias de sentimiento” y el personaje principal una caricatura, o una reducción al absurdo, de Paul Valéry. Comparar a Borges con su criatura sería, más que una equivocación crítica, una verdadera ofensa: para Borges, Pierre Menard es, en el mejor de los casos, un frívolo, y, en el peor, un plagio y un charlatán. “Pierre Menard...” es uno de los hechos más curiosos de la literatura contemporánea: un texto al que la crítica, que sin embargo rara vez deja de percibir su intención satírica, se obstina en interpretar al revés de lo que el autor se ha propuesto (SAER, 1997, p. 34)⁷²

Segundo Saer, Borges estaria caricaturizando o escritor francês Paul Valéry (também simbolista) e, além dele, a Mallarmé a quem considera excessivamente intelectual e acusa de frivolidade⁷³. Saer afirma também que o desdém de Borges se estende a quase toda a literatura francesa, porém, Monegal afirma que, a pesar da sua preferência pela literatura inglesa,

⁷⁰ “O conceito de texto definitivo, não corresponde senão à religião ou ao cansaço.” (Tradução própria)

⁷¹ “de uma história da literatura sem autores, e em geral, com todos os “sacrilegios” de uma ideologia “clássica”.”

⁷² “Essa história tem servido para que muitos estudiosos possam deduzir essencialmente a poética borgiana, seu manifesto sobre a figura do criador e sua concepção de literatura. Na verdade, a ideia de que Borges tem da literatura é exatamente o oposto à de Pierre Menard: sua história é uma sátira de “padrões parisienses em matéria de sentimento” e a personagem principal é uma caricatura, ou uma redução ao absurdo de Paul Valéry. Comparar Borges com sua criatura faria, mas que um erro crítico, uma ofensa real: para Borges, Pierre Menard é, na melhor das hipóteses, frívolo, e, na pior das hipóteses, um plágio e um charlatão. “Pierre Menard...” é um dos fatos mais curiosos da literatura contemporânea: um texto para que a crítica, mas raramente deixa de perceber a sua intenção satírica, insiste em jogar o oposto do que o autor propôs” (Tradução própria)

⁷³ Monegal em *Borges, una biografía literaria* afirma que “Algunos trazos de Mallarmé pueden ser advertidos en la invención de Pierre Menard” (1987, p. 111): “Alguns traços de Mallarmé podem ser advertidos na invenção de Pierre Menard.”

Borges foi muito influenciado “por el concepto de discurso lógico y por el sutil razonamiento de los ensayistas franceses” (MONEGAL, 1987, p. 106). Ao nosso modo de ver, Borges sentia uma grande admiração por Valéry e, por isso, grande parte da sua obra se reflete a partir do pensamento dele. Por sua parte, Oscar Tacca faz um estudo deste artifício se interrogando a quem poderia estar representando o escritor apócrifo, na seção de Valéry assevera que:

En efecto, nos sorprendían las semejanzas: meridionales ambos, fueron fieles a ese espíritu. Sintieron inclinación por las lenguas más fraternas de la propia (el español, Ménard; el francés, Valéry). Precoces en el éxito de la poesía, colaboraron tempranamente en publicaciones de Nîmes o de Montpellier, más tarde en la *N. R. F.* Tuvieron ambos un perfil social y mundano: tertulias y salones, versos en álbumes voraces, amistades de abolengo: los «*mardis*» de la rue de Rome (Valéry), los «*vendredis*» de la baronesa de Bacourt (Ménard). Deudores de Poe, los dos recusaron la noción de autor, insuflaron nuevo aire en la forma del soneto y honraron *La Conque* de Pierre Louys. Tenuemente agnósticos, ambos mantuvieron el respeto por el catolicismo. Profesaron un gusto común por la lógica, por Leibniz y Descartes. Se impusieron largos años de silencio, que Ménard cerró con una trasposición en alejandrinos del *Cementerio marino* de Valéry y una invectiva contra este (de la que Ménard dice ser el reverso de su verdadera opinión). Modestos y recoletos, coincidieron en el gusto perverso de la corrección indefinida, del trabajo del trabajo, del rechazo del azar. Compartieron el interés de la literatura como ejercicio de transformaciones en que el lenguaje desempeña un papel capital (TACCA, 1999, p. 40 e 41)⁷⁴

São vários os indícios de que a crítica de Saer possui uma série de argumentos que podem ser validados, porém, esse não é um assunto que pretendemos aprofundar, embora consideremos necessário citar para pensar nas possibilidades pelas quais Borges escolheu um escritor francês para emular o apócrifo autor do *Quijote* do século XX. Monegal adiciona que “Menard” teve no início a intenção de satirizar os círculos literários franceses – modelos para os escritores argentinos –, porém, Borges “aprovechó la ocasión para crear no solo un cuento fantástico sino un ensayo crítico sobre la poética de la lectura.” (MONEGAL, 1987, p. 301).⁷⁵ Portanto, acreditamos que Borges pode ter utilizado a figura de Valéry ironicamente porém,

⁷⁴ “De fato, nos sorprendiam as semelhanças: meridionais ambos, foram fieis a ese espírito. Sentiram inclinação pelas línguas mais fraternas de la própria (el espanhol, Ménard; el italiano, Valéry). Precoces no sucesso da poesia, colaboraram muito cedo nas publicações de Nîmes o de Montpellier, mais tarde na *N. R. F.* Tiveram ambos um perfil social e mundano: tertúlias e salões, versos em álbuns vorazes, amizades ilustres: os “*mardis*” da *rue* de Rome (Valéry), os “*vendredis*” da baronesa de Bacourt (Ménard). Ambos considerados em dívida com Poe, os dois recusaram a noção de autor, e insuflaram novo ar na forma do soneto e honraram *La Conque* de Pierre Louys. Levemente agnósticos, ambos mantiveram o respeito pelo catolicismo. Professaram um gosto comum pela lógica de Leibniz e Descartes. Se impuseram vários anos de silêncio, que Menard fechou com uma transposição de alexandrinos do *Cemitério marinho* de Valéry e uma invectiva contra ele (da que Ménard se diz contrário da sua verdadeira opinião). Modestos e solitários, coincidiram no gosto perverso da correção indefinida, do trabalho do trabalho, da rejeição ao acaso. Compartilharam o interesse da literatura como exercício de transformações em que a linguagem desempenha um papel capital.” (Tradução própria)

⁷⁵ “Aproveitou a ocasião para criar não só um conto fantástico senão um ensaio crítico sobre a poética da leitura.”

não para desvalorizá-lo e sim com o objetivo de mostrar, por médio do procedimento da paródia, o seu próprio projeto literário.

Assim, Menard escolhe a obra que Borges utilizou como arquétipo de livro clássico e de culto para ridicularizar essa veneração exagerada. Os textos são idênticos em cada palavra inclusive na pontuação aos escritos originalmente pelo escritor espanhol. No entanto, segundo o exposto, não se trata de um plágio. No seu começo como escritor, Pierre Menard queria ser como Cervantes: “Conocer bien el español, recuperar la fé católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y 1918” (op. cit. p. 47)⁷⁶. Em síntese, ser Cervantes. Porém, descartou a ideia e deixou uma carta ao crítico – o narrador do artifício, expondo os motivos para escrever a sua obra: “Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo por —consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.” (BORGES, [1939] 2011a, p. 740)⁷⁷. É nesse ponto que reside a problemática central que Jorge Luis Borges pretende anunciar: a destruição da imagem do autor e a plurissignificação de um texto literário.

Com o procedimento que abraça Pierre Menard não existem as escrituras originais e fica afetado o princípio de propriedade sobre uma obra de arte (SARLO, 1995, p. 27). Esta problemática se cria por meio da concepção do tempo borgiana: problema central da metafísica e um dos temas fundamentais na sua poética: “Para Borges el tiempo es lo irreversible. Olaso señala el sentido trágico del pasado en este tiempo recurrente de Borges “cuya irreversible consecuencia es la muerte” [...] para Borges está probado que el tiempo no existe.” (BOSCO, 1967, p. 138-139)⁷⁸. Nesse relato temos um exemplo ilustrativo da abolição ou desintegração do tempo: passado, presente e futuro convivem e é por isso que Cervantes não tem mais direito do que Menard sobre a sua própria obra⁷⁹. O próprio texto “Pierre Menard” torna-se um texto não-argentino, ele pertence ao patrimônio da humanidade, é universal como *A Divina Comedia* dantesca. Os escritores de ontem, hoje e amanhã são amalgamados em um só: o escritor universal. Nesse sentido, Borges acompanha a ideia de

⁷⁶ “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos 1602 e 1918” (BORGES, 2008, p. 39)

⁷⁷ “Ser no século XX um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de alguma forma, Cervantes e chegar ao *Quixote* pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard.” (BORGES, 2008, p. 39)

⁷⁸ “Para Borges o tempo é irreversível. Olaso assinala que o sentido trágico do passado neste tempo recorrente de Borges “cujá irreversível consequência é a morte” [...] para Borges está provado que o tempo não existe.”

⁷⁹ O artifício “Pierre Menard” funciona como *AMMR*: passado, presente e futuro convivem. O escrito borgiano se torna quase uma *maquina do mundo* pela convivência dos três tempos.

Platão: “el tiempo es la imagen móvil de la eternidad, el modo en que la divinidad se proyecta en el mundo de los hombres” (PASCOAL, 2000, p. 64)⁸⁰:

es aquí donde se observa por primera vez el recurso que consiste en atribuir a un personaje ficticio – Pierre Menard – rasgos que lo emparentan con el Borges empírico o textual, teniendo en cuenta que, aquí como en lo sucesivo, se trata de un doble proceso de identificación y, simultáneamente, de diferenciación (el mismo, el otro). Michel Lafon hizo un registro detallado de los rasgos comunes: la trayectoria literaria (con una oscilación entre diversos géneros, antes de pasar a la prosa de ficción), el nacimiento en 1899 (literario en el caso de Menard, biológico en el caso de Borges), las preocupaciones intelectuales (un vocabulario ideal, el ajedrez, el álgebra de Boole, las paradojas de Zenon...), las referencias preferidas (Leibniz, Wilkins, Quevedo, Valéry... y, por supuesto, Cervantes), la valoración ambigua del Quijote (LEFERE, 2005, p. 80-81)⁸¹

O formato do artifício “Pierre Menard” consiste em dois pilares bem diferenciados: por um lado a narração do admirador do escritor francês e, por outro, as cartas que Pierre Menard lhe envia sobre a sua empresa de criação de um novo *Quijote*. Pastormelo argumenta que “el narrador de “Pierre Menard” vive sumergido en un mundo literário aristocrático, entre condesas y baronesas que conservan la tradición del salón literario. No es extraño que emplee una manera de hablar sobre la literatura que ya no corresponde a su época.” (PASTORMELO, 2007, p. 105)⁸². Assim, o artifício começa da seguinte maneira:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores [...] Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria...Decididamente, una breve rectificación es inevitable.

Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad. Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt [...] ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y

⁸⁰ “o tempo é a imagem móvel da eternidade, o modo em que a divindade projeta-se no mundo dos homens.”

⁸¹ “é aqui onde se observa por primeira vez o recurso que consiste em atribuir a uma personagem fictícia – Pierre Menard – traços que o aproximam com o Borges empírico ou textual, tendo em conta que, aqui como no que virá, se trata de um duplo processo de identificação e, simultaneamente, de diferenciação (ele mesmo, o outro). Michel Lafon fez um registro detalhado dos traços comuns: a trajetória literária (com uma oscilação entre diversos géneros, antes de passar à prosa de ficção), o nascimento em 1899 (literário no caso de Menard, biológico no caso de Borges), as preocupações intelectuais (um vocabulário ideal, o xadrez, o álgebra de Boole, os paradoxos de Zenon...), as referências preferidas (Leibniz, Wilkins, Quevedo, Valéry... e, sem dúvidas, Cervantes), a valorização ambígua do Quijote.” (Tradução própria)

⁸² “O narrador de “Pierre Menard” vive submergido em um mundo literário aristocrático, entre condessas e baronesas que conservam a tradição do salão literário. Não é estranho que empregue uma maneira de falar sobre a literatura que já não corresponda à época.”

ahora de Pittsburgh, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras) ha sacrificado “a la veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señorial reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito. Esas ejecutorias, creo, no son insuficientes (BORGES, [1939], 2011a, p. 737)⁸³

Vemos com clareza a ironia que Borges imprime desde o início do relato, o narrador utiliza a figura de vários aristocratas para afirmar e ressaltar a figura do escritor francês simbolista de Nîmes, Pierre Menard. Em realidade, o que ele quer fazer é ironizar esta exaltação exagerada de salão literário até chegar ao limite e conseguir uma ridicularização. Por um lado temos a Menard, personagem apócrifa que pretende escrever uma história já escrita vários séculos antes: “El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología” e “Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito” (op. cit. p. 741)⁸⁴. Por outro lado, a outra personagem atuante no artifício é o admirador dele, o narrador homodiegético⁸⁵ do artifício que não duvida das palavras do escritor apócrifo, sua credulidade chega ao limite do absurdo: “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes” (op. cit. p. 740)⁸⁶. Com respeito a isto, Pastormelo afirma que em geral a figura do narrador foi apontado como pomposo e ridículo – ao igual que a figura de Daneri Alephiana que analisaremos no quarto capítulo. No entanto, “para entender la ruptura que planteaba Borges con su “Pierre Menard”, y más en general con

⁸³ “A obra visível que deixou este romancista pode ser fácil e brevemente relacionada. São, portanto, imperdoáveis as omissões e adições perpetradas por Madame Henri Bachelier num catálogo falaz que certo jornal, cuja tendência *protestante* não é nenhum segredo, teve a desconsideração de infringir a seus deploráveis leitores –se bem que estes sejam poucos e calvinistas, quando não maçons e circuncisos. Os amigos autênticos de Menard viram com alarme ese catálogo e mesmo com certa tristeza. Dir-se-ia que ainda ontem nos reunimos perante o mármore fina, em meio aos ciprestes infaustos, e já o Erro trata de empanar-lhe a Memória... Decididamente uma breve retificação faz-se inevitável.

Sei que é muito fácil recusar minha pobre autoridade. Espero, no entanto, que não me proibam mencionar dois altos testemunhos. A baronesa de Bacourt [...] houve por bem aprobar as linhas que seguem. A condessa de Bagnoregio, um dos espíritos mais finos do principado de Mônaco (e agora de Pittsburgh, Pennsylvania, depois das suas recentes bodas com o filantropo internacional Simon Kautzsch, tão caluniado – ai! – pelas vítimas de suas desinteressadas manobras), sacrificou “a veracidade e à morte” (são dela tais palavras) a senhoril reserva que a distingue e, numa carta aberta publicada na revista *Luxe*, igualmente me concede seu beneplácito. Esses títulos de nobreza não serão, creio, insuficientes.” (BORGES, 2008, p. 34)

⁸⁴ “o Quixote é um livro contingente, o *Quijote* não é necessário. Posso premeditar sua escrita, posso escrevê-lo sem incorrer numa tautologia” (BORGES, 2008, p. 40) e “Minha lembrança geral do *Quijote*, simplificada pelo esquecimento e pela indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisão da imagem anterior de um livro não escrito” (BORGES, 2008, p. 40 e 41)

⁸⁵ A partir de Genette, Aguiar e Silva em 1988 fazem uma classificação do narrador: AGUIAR e SILVA, V. *Teoria da literatura*. São Paulo: Almedina, 2011.

⁸⁶ “Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.” (BORGES, 2008, p. 38)

las preguntas “ateas” y su figura del “supersticioso”, parece mejor describirlo, ante tudo, como un personaje ligeramente anacrónico” (PASTORMELO, 2007, p. 105)⁸⁷. Ele emprega este adjetivo devido a que na época que se situa o relato, 1939, aconteceram várias rupturas na história da literatura, a pomposidade é uma característica de vários séculos atrás, o modo de qualificar do narrador, produz um efeito de estranhamento:

A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja surrealista de Jacques Reboul.) (op. cit. p. 742)⁸⁸

Assim, temos definidas as figuras de narrador e personagem principal, o conflito central do relato é a empresa que Pierre Menard se propõe, a criação de um texto já existente, porém, melhor do que o original. O nó da história é gerado a partir da seguinte citação: “No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo.” (op. cit. p. 740)⁸⁹. Esta ideia dispara o conflito ou problematização da história e o afã cego do narrador em louvá-lo e justificá-lo até atingir os limites do absurdo, é aqui onde se produz o climax: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)” (op. cit. p. 742)⁹⁰.

A partir dessa colocação, é que o narrador da história utilizará uma série de citações do original e do apócrifo – idênticas – para afirmar a superioridade do segundo sobre o primeiro. A solução deste problema, se dá no desfecho quando o narrador afirma que Menard utilizou a técnica do “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas”, esta é infinita e pode fazer que “la *Odissea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. [...]. Atribuir a Louis

⁸⁷ “Para compreender a ruptura que estabelecia Borges com “Pierre Menard”, e mais geralmente as perguntas ‘ateias’ e a figura de “supersticioso”, parece melhor descobri-lo primeiramente como um personagem um pouco anacrônico.”

⁸⁸ “A essa terceira interpretação (que reputo irrefutável) não sei se me atreverei a acrescentar uma quarta, que condiz muito bem com a quase divina modéstia de Pierre Menard: seu hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das que proferia (Rememoremos outra vez sua diatribe contra Paul Valéry na efémera folha surrealista de Jacques Reboul)” (BORGES, 2008, p. 42)

⁸⁹ “Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo” (BORGES, 2008, p. 38)

⁹⁰ “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico (Mais ambíguo, dirão os seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza)” (BORGES, 2008, p. 42)

Ferdinand Céline o a James Joyce a *Imitación de Cristo*” (op. cit. p. 744)⁹¹. Por consequência, o que Pierre Menard fez pode ser feito com o resto das obras da história da literatura, já que a ideia que Borges, a nosso modo de entender, é que um livro não é de um único autor, afirmação que prossegue a linha de T.S. Eliot: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos, constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.” (ELIOT, [1921] 1989, p. 39)

Desse modo, segundo a ideia de Beatriz Sarlo, o sentido se arquiteta num espaço de cruzamento, em um ponto indefinido que depende das habilidades e experiência do leitor:

El sentido se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura. La enunciación (Menard escribe en el siglo XX) modifica al enunciado (sus frases idénticas a las de la novela de Cervantes). La paradoja cómica de Menard muestra, por medio de su escándalo lógico, que todos los textos son la rescritura de otros textos (en un despliegue especular, desviado e infinito de sentidos); al mismo tiempo, el Quijote de Menard exige, como toda la literatura, que se lo lea en el marco de un espacio cultural que imprime sobre el huir de los sentidos un sentido histórico (SARLO, 1995, p. 27)⁹²

Esse escrito se renova constantemente, em cada leitura e em cada escritura conformando um novo sistema para depois quebrar ele e recomeçar. Daí que chegamos a uma conclusão prévia: Borges enuncia através deste conto a infinitude da literatura.

Mas também é preciso esclarecer que mesmo a literatura possa encarnar o infinito incomensurável, também estará presente em cada época através de cada escritor uma determinada seleção: o *paideuma* ou recorte que põe em voga alguns autores ou temáticas em detrimento de outras. Para cada autor vai existir uma seleção dos seus próprios clássicos. Assim sendo, “um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições [...] Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irremediável.” (POUND, [1934] 2006, p. 21-22). Portanto, retomamos o texto de Barthes que afirma que “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação, mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne [...] é o leitor” (BARTHES, [1968] 1988, p. 5).

⁹¹ “a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier [...]. Atribuir a Louis-Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitación de Cristo*” (BORGES, 2008, p. 45)

⁹² “O sentido se constrói no espaço de fronteira entre o tempo da escritura e o do relato, entre o tempo da escritura e da leitura. A enunciação (Menard escreve no século XX) modifica o enunciado (suas frases idénticas a das novela de Cervantes). O paradoxo cómico de Menard mostra, por meio do escândalo lógico, que todos os textos são a reescrita de outros textos (em um leque especular, desviado e infinito de sentidos); ao mesmo tempo, o *Quijote* de Menard exige, como toda a literatura, que seja lido no marco de um espaço cultural que imprime sobre o fugir dos sentidos um sentido histórico.”

Nessa linha de pensamento, é preciso voltar à definição de Octavio Paz enunciada em *Los hijos del limo*, definição que, apesar de haver sido feita para um poema, vale para a literatura em geral: “El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. No hay poema en sí, sino en mí en ti. Vaivén entre lo transhistórico y lo histórico” (PAZ, 1974, p. 108-109)⁹³. Consideramos viável associar essa frase com o reconhecido texto de Roland Barthes “Da obra ao texto” (1971): o poema (ou obra literária em geral) como o *não-lugar* no qual converge o leitor e a obra, obra que não se configura como texto senão até a aparição do leitor:

El Texto es plural. Esto no solamente quiere decir que tiene varios sentidos, sino que realiza el plural mismo del sentido: un plural irreductible (y no solamente aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sin paso, sin travesía: no puede, pues, depender de una interpretación, incluso liberal, sino de una explosión, de una diseminación. El plural del Texto se apega, en efecto, no a la ambigüedad de sus contenidos, sino a lo que podríamos llamar la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido) (BARTHES, 1971, s.p.)⁹⁴

Por meio desta enunciação podemos lembrar-nos das múltiplas metáforas que utilizava Borges para exemplificar isto: a literatura como aquela metáfora que continua recriando-se e continua atualizando-se. Isto representa a ideia de infinitude borgiana por excelência, os seus textos conformam verdadeiros palimpsestos que se assemelham com o infinito:

Borges, na verdade, foi um escritor antropófago, ou seja, alimentou-se dos grandes escritores; suas leituras transpareceram no tecido de suas narrativas com o seu jeito ímpar de renová-las; Décio Pignatari diz que seu texto remete sempre a outros textos, e num labirinto de textos ele tentou enredar o mundo e a si mesmo. Evidencia-se isso no conto *O livro de Areia* cuja analogia com a literatura vai se erigindo desde o início; o amálgama da arte literária vem à

⁹³ “O poema é uma virtualidade trans-histórica que se atualiza na história, na leitura. Não há poema em si, mas em mim ou em ti. Vaivém entre o trans-histórico e o histórico” (PAZ, 1984, p. 202). Com respeito à colocação, acredito que seja interessante acrescentar uma citação de Guillermo Menendez de Llano Menendez do seu artigo “Ser histórico y bipolaridad”, a tradução é própria: “Podemos concluir que a obra de arte implica uma forma de existência como diálogo entre o autor e seu público. E, ao mesmo tempo esta condição lhe permite subtrair-se as coordenadas temporais para se tornar memória. A arte é uma forma de memória humana que não é puramente histórica. Pois não se trata de que a arte seja um conteúdo da memória senão que é um fator constituinte dessa mesma memória. Portanto, a memória humana se torna assim trans-histórica. O ser trans-histórico atravessa a história ou a transcende ele mesmo, tornando-se ele mesmo tema histórico. Fica efetivamente marcada a bipolaridade.”. Disponível em: <<http://guillermomenendezdellano.wordpress.com/2010/12/11/ser-transhistorico-y-bipolaridad/>> Acesso em 05 de agosto de 2014.

⁹⁴ “O Texto é plural. Isso não somente quer dizer que tem vários sentidos, senão que realiza o plural mesmo do sentido: um plural irreductível (e não somente aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, sem passo, sem travessia: não pode, pois, depender de uma interpretação, inclusive liberal, senão de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto depende, em efeito, não à ambigüidade de seus conteúdos, senão a aquilo que poderíamos chamar a pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido)” (Tradução própria)

baila, a mistura infinita do livro: um monstro labiríntico (BATISTA, 2013, s.p.)

Nesse infinito labiríntico é que Borges encontra a sua identidade e que funda uma nova literatura nacional, como tínhamos mencionado, um cruzamento de identidades e de culturas. Ainda, pensamos na ideia de “travessia” exposta por João Alexandre Barbosa em “Ilusões da modernidade”: “Início, ruptura, tradição, tradução e universalidade: eis os termos de uma viagem.” (BARBOSA, 2009, p. 13). São estas as palavras chaves para pensar tanto a literatura borgiana como haroldiana. Assim, tanto o escritor argentino como o brasileiro encontram na leitura e na tradução um modo de recriar a sua própria escritura. É no encontro com as outras vozes que eles podem conformar o seu próprio ‘eu’ escritor. Por isso Paz diz: “Cada lectura es histórica y cada una niega a la historia. Las lecturas pasan, son historia y, al mismo tiempo, la traspasan, van más allá de ella.” (PAZ, 1974, p. 109)⁹⁵.

É, portanto, nessa encruzilhada de leituras que os escritores encontram a sua própria identidade, eles não só são um indivíduo e sim um encontro de vários autores: “A evolução de um artista é um continuo auto sacrifício, uma continua extinção da personalidade” (ELIOT, [1921] 1989, p. 42). A leitura, então, é um fato da realidade, a ratificação da realidade textual se dá na prática da leitura; a estrutura simbólica é uma reprodução de metáforas que tem sido trabalhada desde o surgimento da linguagem. Roland Barthes (BARTHES, 1971, s.p.), prossegue no desenvolvimento da noção do texto e destaca a sua polissemia, estabelecendo-se como uma categoria maior que a própria língua, é o espaço de convergência e cruzamento das diferentes linguagens:

El Texto está ligado al goce, es decir, al placer sin separación. Orden del significante, el Texto participa, a su manera, de una utopía social; antes que la Historia (suponiendo que ésta no escoja la barbarie), el Texto lleva a cabo, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos las de las relaciones de lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje corta el camino a otro, en el que circulan los lenguajes (manteniendo el sentido circular del vocablo) (BARTHES, 1971, s.p.)⁹⁶

Os novos caminhos da leitura não são meramente novos e sim uma repetição de trilhas já percorridas por outros escritores, como diz Borges em “La fruición literaria” (1928), sem os

⁹⁵ “Cada leitura é histórica e cada uma delas nega a história. As leituras passam, são histórias e ao mesmo tempo ultrapassam-na, vão mais adiante dela” (PAZ, 1984, p. 202)

⁹⁶ “O Texto está ligado ao goze, quero dizer, ao prazer sem separação. Ordem do significante, o Texto participa, à sua maneira, de uma utopia social; antes que a História (suponho que ela não escolha a barbárie), o Texto leva a cabo, se não a transparência das relações sociais, ao menos a das relações de linguagem: é o espaço em que nenhuma linguagem corta o caminho a outra, nele circulam as linguagens (mantendo o sentido circular do vocábulo)” (Tradução própria)

olhos “resucitadores” da história “confundiremos el plagiario con el inventor, la sombra y el bulto.” (BORGES, [1928] 2011a, p. 309). Esta ideia é central na escritura de “Pierre Menard”:

Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliás a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente (BORGES, [1939] 2011a, p. 743)⁹⁷

Análogamente, em “La fruición literaria”, Borges anuncia: “No hay poeta que sea voz total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aún escritos. Ésa es imperfección de que debe alegrarse nuestra esperanza.” (op. cit., p. 311)⁹⁸. Por causa desta razão, podemos assinalar que o escritor argentino formula o seguinte desejo: “Ojalá existiera algún libro eterno, puntual a nuestra gustación y a nuestros caprichos, no menos inventivo en la mañana populosa que en la noche aislada, orientado a todas las horas del mundo.” (BORGES, [1928] 2011a, p. 309)⁹⁹. No entanto, esse livro não existe da mesma forma que não existe um escritor imortal, como pretendia ser Pierre Menard, mas sim a noção de literatura borgiana que pretende ser imortal e infinita. Portanto, qualquer tipo de ponderação é arbitrária e a crítica é uma atividade tão relativa quanto a ficção ou poesia. Tudo não foi escrito ainda, existirão grandes versos num futuro remoto: nessa pequena mas significativa imperfeição se refugia a esperança do leitor. Essa afirmação nos faz pensar na ideia na qual se baseou o escritor argentino para escrever “Pierre Menard, autor del Quijote”. A partir desta afirmação, podemos retomar o crítico Rodríguez Monegal que pensa a partir do ensaio borgeano “Elementos de preceptiva” (1933), e formula o seguinte:

Ao invés de tomar ao pé da letra as conclusões dos artigos críticos ou as ironias do conto, poder-se-ia ver nesses trabalhos a fundação de outra disciplina poética: aquela que, em vez de fixar-se na produção da obra literária, se voltasse para a leitura. Em vez de uma poética da obra, uma poética da sua leitura (MONEGAL, 1980, p. 80)

Essa poética da leitura que Monegal propõe é a que o mesmo Borges predicava através das diversas entrevistas nas quais ele afirmava ser, antes que tudo, um excelente leitor e

⁹⁷ “Resolvió adelantar-se à vaidade que aguarda todas as fadigas do homem; empreendeu uma tarefa complexíssima e de antemão inútil. Dedicou os seus escrúpulos e vigíliás a repetir num idioma alheio um livro preexistente” (BORGES, 2008, p. 44)

⁹⁸ “Não há poeta que seja voz total do querer, do odiar, da morte ou do desespero. Quer dizer, os grandes versos da humanidade não foram escritos ainda. Essa é a imperfeição de que deve alegrar-se a nossa esperança.”

⁹⁹ “Quem dera existisse um livro eterno, pontual a nosso agrado e a nossa vontade, não menos inventivo na manhã populosa que na noite isolada, orientado a todas as horas do mundo.”

depois um escritor. O conceito aparece desenvolvido em “Pierre Menard, autor del Quijote”: “al imaginar a un autor francés que intenta reescribir la obra maestra de Cervantes en su totalidad literaria, Borges no solo se está burlando de la noción de originalidad sino que está probando también hasta donde escribir supone reescribir [...] y hasta dónde reescribir es simplemente leer” (MONEGAL, 1987, p. 74)¹⁰⁰. O mesmo autor, na época da sua infância, escreve o relato “La vísera fatal” que foi inspirado nas suas primeiras leituras. Paralelamente ao assunto, no poema “Mis libros”, pertencente ao livro *La rosa profunda* (1975), o escritor argentino anuncia:

Mis libros (que no saben que yo existo)
son tan parte de mí como este rostro
de sienes grises y de grises ojos
que vanamente busco en los cristales
y que recorro con la mano cóncava.
No sin alguna lógica amargura
pienso que las palabras esenciales
que me expresan están en esas hojas
que no saben quién soy, no en las que he escrito.
Mejor así. Las voces de los muertos
me dirán para siempre (BORGES, [1975] 2011c, p. 123)¹⁰¹

No espaço de “las orillas” borgeano é que conjugam ambas as poéticas da leitura dos escritores Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos. Mais precisamente, o escritor paulista retoma como precursor o poeta argentino nessa perspectiva das “orillas”¹⁰² ou releitura da tradição que estará presente na sua poética sincrônica. Esta opera por meio do que Haroldo denomina *ex-cêntrico*: precisamente, aquilo que está fora do centro, as margens ou esse

¹⁰⁰ “imaginar um autor francês que tenta reescrever a obra-prima de Cervantes em sua totalidade literária, Borges não está apenas tirando sarro da noção de originalidade, mas também está se mostrando até onde escrever supõe reescrever [...] e até onde reescrever é simplesmente ler.”

¹⁰¹ Meus livros (que não sabem que eu existo)

são tão parte de mim como este rosto
de fontes grises e de grises olhos
que inutilmente busco nos cristais
e que com a mão côncava percorro.
Não sem alguma lógica amargura
Penso que as palavras essenciais
que me expressam se encontram nessas folhas
que não sabem quem sou, não nas que escrevi.
Melhor assim. As vozes dos mortos
vão me dizer para sempre (BORGES, J.L. “Meus livros” In: _____. *Obras Completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 123)

¹⁰² Haroldo de Campos em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”: É uma anti-tradição que passa pelos vãos da historiografia tradicional, que filtra por suas brechas, que enviessa por suas fissuras. Não se trata de uma anti-tradição por derivação direta, que isto seria substituir uma linearidade por outra, mas do reconhecimento de certos desenhos ou percursos marginais, ao longo do roteiro preferencial da historiografia normativa (CAMPOS, 1992, p. 243)

espaço de fissura em que as distintas vozes encontram um ponto aléptico de união, Haroldo de Campos afirma que: “A incorporação da tradição, por um escritor latino-americano, se faz, segundo me parece, pela “lógica do terceiro excluído”, ou seja, pela lógica expropriatória e *devorativa* do *ex-cêntrico*, do descentrado” (CAMPOS, 1992, p. 261).

No entanto, o romance cervantino possui um *plus* que o diferencia do resto das obras escritas no final da Idade Média e é, justamente, a brecha que abre para se tornar um precursor para os autores que o sucederão. O *Quijote*, portanto, é uma obra aberta, não acabada, fato que permite o diálogo e a sua posterior transformação, de fato, Ricardo Piglia interroga: “Que significa terminar uma obra? De quem depende decidir que uma historia está terminada?” (PIGLIA, 2000, p. 19). Nessa interrogação é que surgem as poéticas borgiana e haroldiana, na transformação da tradição literária que se torna uma:

contravolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso. Aquela tese de Adorno, recopilada por Jauss: “ai nos deparamos com o verdadeiro tema do sentido da tradição: aquilo que é relegado à margem do caminho, desprezado, subjugado; aquilo que é coletado sob o nome de antiquilhas; é ai que busca refúgio o que há de vivo na tradição, não no conjunto daquelas obras que supostamente desafiam o tempo.” (CAMPOS, 1992, p. 237)

Em *Depoimentos de Oficina* (2002), Haroldo de Campos retoma a Umberto Eco, que o reconhece como precursor, para discutir em que medida todo esse movimento de leitura se torna possível porque a obra é aberta:

É certamente curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito e que eu iria escrever sem ter lido seu artigo. Mas isso significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso (ECO apud CAMPOS, 2002, p. 33)

A poesia concreta por ser vista como uma obra de arte aberta em que se coadunam, por meio dos interstícios, os restos periféricos da tradição literária que o ensaísta e poeta brasileiro deu lugar para olhar eles sob outra perspectiva: atual, antropofágica e renovadora que permite revivê-los e exibí-los para o novo público leitor. O conceito de obra aberta ajuda-nos entender, também porque Pierre Menard entra em jogo e impõe uma evidente ironia quando diz: “He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —Tenues pero no indescifrables— de la

“previa” escritura de nuestro amigo.” (BORGES, [1939] 2011a, p. 744)¹⁰³. Menard, como um bom escritor do século XX, modernista talvez mais do que moderno, gera seu *paideuma* ao escolher o *Quijote* e, especificamente, os fragmentos deste que lhe interessam para ressignificar sob o olhar de uma nova época. Depois de tudo, o francês torna-se uma personagem arquetípica que emula tanto Jorge Luis Borges como Haroldo de Campos e, ao mesmo tempo, apresenta a contra cara do memorioso Funes e da rejeitada Eco, meros esboços que só podem repetir e ficar além da memória.

Por fim, Borges utiliza a suas personagens para exemplificar o seu próprio percurso poético. Pierre Menard não é mais que o arquétipo da criação de leitura poética, da volta ao passado para revivê-lo e recriá-lo; indo mais longe: da sincronia haroldiana, do “make it new” poundiano e, até, da crença panteísta que retoma Valéry que retoma Mallarmé: o Livro sagrado que contém a totalidade inconcebível do Universo. Deste modo, apresentamos por meio deste capítulo uma exemplificação, por meio da figura de Menard, da poética de leitura borgiana, precursora do projeto literário de Haroldo de Campos que será apresentado no seguinte capítulo.

¹⁰³ “Refleti que é lícito ver no *Quixote* “final” uma espécie de palimpsesto, no qual devem transparecer os traços –ténues mas não indecifráveis- da escrita “previa” do nosso amigo” (BORGES, 2008, p. 44)

CAPÍTULO 3: Haroldo de Campos: uma antropofagia palimpséstica da tradição

3.1 Breve contextualização

No Brasil, segundo Schwartz (1993), a figura reinante no campo da literatura na segunda década do século XX é Oswald de Andrade, principal agitador do Modernismo brasileiro. Em 1928, publica-se o “Manifesto Antropófago” Basicamente trata-se da metáfora do canibalismo como um modo de inserir o homem em determinada cultura, absorvida através de “devoração crítica” (BITARÃES NETTO, 2004, p. 55). Nesse sentido, a personagem borgiana, Pierre Menard, poderia ser uma espécie antropófaga quando pretende transcrever o *Quijote* “palavra por palavra”, porém, uma vez que Menard copia em sua totalidade Cervantes, podemos argumentar que a antropofagia é um possível desdobramento do Pierre Menard: trata-se de retomar sem copiar:

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos (ANDRADE, O., 1976)

Nessa descrição, Oswald de Andrade prega por uma língua literária não catequizada, quer dizer sem nenhum tipo de domínio estrangeirizante. A proposição central, então, é a deglutição do legado europeu de um modo caracteristicamente brasileiro. Portanto, não é possível negar a influência estrangeira em matéria de literatura; a antropofagia rejeitava todo tipo de cópia ou imitação, portanto, o mecanismo de funcionamento consiste em apropriar-se, deglutir e a partir disto criar algo novo: aparentemente é um passo além do proposto por Pierre Menard que pretendia copiar de forma íntegra uma série de fragmentos da obra de Cervantes, no entanto, se consideramos a ironia presente no conto borgeano, é possível assumir que Borges, em realidade, estava fazendo uma crítica ao conceito de obra acabada assumido pela crítica espanhola. No decorrer da construção do manifesto antropofágico, Oswald utiliza os conhecimentos de muitos pensadores de renome tais como: Freud, Breton, Rousseau, Montaigne, Marx, dentre outros.

Nessa encruzilhada de ideias estrangeiras e a própria ideologia impulsionada pelo manifesto oswaldiano, a proposta fundamental consiste em voltar às origens da formação da literatura brasileira; a meta é corrigir um grande erro: considerar que as culturas primitivas – africana e indígena – sejam tidas como selvagens e agressivas, preconceito surgido no processo de colonização. Desse modo, o objetivo essencial é subverter a cultura reinante, europeia, e criar uma âncora que resgate as duas culturas vindas do outro lado do mundo:

Devido à confluência das raças índia, negra e europeia ao longo da sua história, e ao alto índice de miscigenação ocorrido desde o início da colonização, a tentativa de definir uma identidade nacional brasileira desembocou em problemas muito específicos, que sempre e inevitavelmente passaram por discussões de teor étnico (SCHWARTZ, 2011, p. 611)

Até a segunda década do século XX o problema da brasilidade foi pensado por vários autores, porém, quem dedicou toda sua vida a estes estudos foi Mario de Andrade. Grande parte da sua obra está dedicada, de forma exaustiva, à compreensão da cultura brasileira:

conteúdo experimental versus conteúdo social na arte; gosto e apoio aristocrático versus a paixão de Mario pelo povo; necessidade de pesquisa estética versus valores artísticos universais e atemporais; compromisso com esses valores versus responsabilidade política; e busca da identidade nacional versus importação de formas europeias. Se essas oposições foram centrais na vida intelectual de Mário, elas estruturam também o modernismo como um todo (DASSIN, 1978)

Tais elementos, sem dúvida, estão presentes na sua obra de máximo reconhecimento intitulada *Macunaíma* (1928). Uma série de aspectos históricos determinaram a criação desta obra: são de suma importância o folclore brasileiro e a linguagem oral que representaram a primeira fase modernista. Nessa época, os escritores tinham uma preocupação central: o descobrimento da identidade brasileira e as suas características principais (DASSIN, 1978). Formalmente, os autores desta época ignoram o português das raízes, o lusitano, e se dá uma prioridade à linguagem falada no Brasil. Assim, para este propósito o conteúdo baseia-se no folclore que é a matéria prima dessa procura. Certamente, tanto Oswald de Andrade como Mario funcionaram como uma dupla muito produtiva em matéria do movimento modernista e na criação de uma identidade nacional do mesmo modo que Jorge Luis Borges na Argentina. Por sua parte, anos depois, Haroldo de Campos avalia a obra de Mario em seu *Morfologia de Macunaíma* que “enxerga a constelação mallarmeana na Ursa Maior que se transforma o personagem sem caráter de Mário de Andrade.” (DICK, 2010, p. 22). Algumas linhas mais à frente entenderemos em que consiste a recriação haroldiana e a importância das influências.

Retomando, Oswald vai delimitar o vínculo entre tradição e modernidade a partir de sua viagem para a França e da antropofagia. Todavia, apesar da proximidade entre Borges e Andrade e a despeito das aproximações entre as vanguardas argentina e brasileira do início do século XX, o escritor brasileiro que mais se aproxima, em termos de perspectivas de construção de projeto literário de Borges, é o poeta paulista Haroldo de Campos, que desponta no cenário da literatura brasileira em 1950, herdeiro de uma tradição modernista, sobretudo a oriunda de Oswald de Andrade. Para ambos, Borges e Haroldo, é crucial a construção da literatura a partir da revisão crítica do cânone que passa, necessariamente, pela leitura e ressignificação desse mesmo cânone, a partir de um trabalho árduo de criação de precursores, tal qual Borges (1952) o define no ensaio “Kafka y sus precursores”.

Na década de 1950, surge, no Brasil, um movimento de vanguarda marcado basicamente pela formação da *Poesia Concreta*, traduzida na intenção de criar um poema que fosse um objeto/mensagem, inserido no contexto das vivências e transformações da época. Daí podermos mencionar três jovens poetas, estudantes de direito do Largo de São Francisco, interessados em renovar as ideias de poesia vigentes e pretendendo acabar com a ‘inércia da geração de 45’ (COUTINHO, 1981). Eles são: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Esses escritores se auto-proclamaram contra a chamada Geração de 45 para retomar as propostas dos modernistas de 22, que foram prolongadas até a década de 30, por meio de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, entre outros escritores. O objetivo final era recolocar a poesia brasileira na rota da criação em um ciclo de práticas de vanguarda iniciado com a sintaxe revolucionária de Mallarmé, que depois inspirou os futuristas russos como também James Joyce e os modernistas brasileiros. Os concretistas tiveram que “recorrer à figura mediadora do *repertório*, que denominaram – segundo o conceito poundiano – *paideuma*, definindo-o como “o elenco de autores cujas ideias servem para renovar a tradição” (AGUILAR, 2005, p. 65) e, ainda:

Os poetas concretos alteraram as diretrizes básicas pelas quais se organizavam as vanguardas no arquivo: destruição de um critério cronológico, recusa a um ordenamento por “ismos” ou autores (o poema de Mallarmé pode ser considerado de vanguarda, mas não sua pessoa) e ênfase nas linhas confrontadas ou opostas no próprio cerne das vanguardas históricas. [...] “A poesia concreta – escreveu Décio Pignatari – é exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo” (AGUILAR, 2005, p. 65)

Em 1952, os três poetas fundaram o Grupo *Noigandres*¹⁰⁴, expressão provençal que, provavelmente, significa “a flor cujo perfume afasta o tédio”. Pela intensa atividade, o grupo “foi confundido com a própria Poesia Concreta, da qual fora co-fundador, e passou a dominar uma área da poética brasileira que procuraram identificar como a vanguarda” (COUTINHO, 1981).

Os poetas concretos tiveram diversas preocupações, dentre as mais importantes, destaca-se a tentativa de revisão da identidade nacional – tarefa herdada dos modernistas Oswald e Mario de Andrade, a partir de um *paideuma* que fizesse dialogar a nossa cultura e a estrangeira, mesclando universalismo e localismo (em especial pelo resgate de autores como Odorico Mendes, Pedro Kilkerry, Sousândrade, e novas leituras de Rosa, Euclides, entre outros). Como vimos nos capítulos anteriores, esse movimento é semelhante àquele proposto pela literatura borgiana cujo objetivo era estabelecer uma identidade nacional no árido terreno da literatura argentina dos anos vinte (AGUILAR, 2005). Para conseguir uma autoafirmação nacional, do outro lado da fronteira, os poetas concretos tiveram que “recuperar figuras modernistas em uma nova constelação e a empreender a busca de escritores brasileiros que cumprissem com o postulado de um nacionalismo crítico.” (AGUILAR, 2005, p. 107). Portanto, utilizaram como conceito-guia a antropofagia oswaldiana, porém, de uma maneira muito singular: eles aniquilam o conceito de homogeneidade, evolução e autonomia reinantes até o momento ao incorporar ao seu cânone os materiais mais diversos conformes à sua vontade construtiva. Segundo Yun Yung Im, “o conceito de nacionalidade seria válido e importante do ponto de vista político, porém, com a vocação babélica da grande literatura nacional.” (YUN JUNG IM, 2010, p. 245).

Em plena correlação a isto, Campos afirma que todas as literaturas formam parte de uma grande literatura universal, portanto se anulam as diferenças entre as chamadas “literaturas menores.” (MACIEL, 1999). Do mesmo modo, Jorge Luis Borges cria os seus textos por meio do conceito do panteísmo, particularmente, em “El acercamiento a Almotásin”, no qual por meio de Plotino, Borges declara: “Todo en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas y cada estrella es todas las estrellas y el sol.” (BORGES, [1936] 2011a, p. 709)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ A palavra foi acunhada do poeta provençal Arnaut Daniel que é retomado nos cantares de Ezra Pound: Noigandres! NOIgandres! Faz seis meses já / Toda noite quando fou dormir, digo para mim mesmo: / Noigandres, eh, noigandres / MAS que diabo querr dizer isto?” (Cantar XX: tradução de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos)

¹⁰⁵ “Tudo, no céu inteligível, está em todas partes. Qualquer coisa é todas as coisas. O Sol é todas as estrelas, e cada estrela é todas as estrelas e o Sol” (BORGES, J. L. “A aproximação a Almotásim” In: _____. *Obras*

Por outro lado, o poeta e crítico Haroldo de Campos avança as ideias da Poesia Concreta para a sistematização de um pensamento caracterizado pela articulação entre local e universal por meio da leitura da tradição, que sempre estiveram presentes em seu trabalho e que encontram, na fase pós-heroica do concretismo um lugar de destaque (TONETO, 2011). Em 1981, ele assevera que a “Antropofagia” de Oswald de Andrade e sua cosmovisão filosófico-existencial promulga em sua tese crítica da filosofia messiânica, que une os anos 1920 e os 1950, deve ser perfilhada como o momento central em que se pensa sobre “o nacional como relação dialógica e dialética com o universal” (GUIMARAES, 2009). Isso quer dizer que o pensamento, que devora criticamente o legado universal, consegue erguer-se sem a submissão do ‘bom selvagem’, que devora antropofagicamente culturas, cruza os valores e supera a fronteira das múltiplas origens para, assim, pensar a discrepância num espaço lúdico da polifonia e uma linguagem convulsionada, segundo afirmam as palavras de Severo Sarduy (CAMPOS apud Sarduy, 1978, p. 244).

3.2 Haroldo de Campos e os seus precursores

Como podemos relacionar Haroldo de Campos com o passado literário? Um dos termos mais importantes do movimento da poesia concreta é o *paideuma*: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 1970, p. 161). A poética sincrônica haroldiana devora a tradição (*paideuma*) e a revela através das fissuras das páginas em branco, tirando a cronologia dos períodos e (inter)relacionando os textos num jogo de plena criatividade, exemplo disso é o poema *A máquina do mundo repensada*. Segundo Toneto (2010), encontramos uma polifonia do passado que procura atualizar-se através da leitura da obra do escritor paulista:

O jogo entre tradição e novidade, em Haroldo, pode, portanto, ser entendido como um duplo processo de constituição, exatamente nos moldes da Musa épica, filha da memória (tradição) e do poder criativo (invenção), daí se acentuar a relação musicalidade Haroldo com a dicotomia antigo/novo; daí a necessidade da busca incessante de um grito que um galo antes, por parte do poeta (TONETO, 2010, p. 180)

Tal busca, em Haroldo, atua por meio da oposição e contraste, segundo palavras de Gonzalo Aguilar (2000)¹⁰⁶, rejeita a tradição literária dominante e dá prioridade à literatura das margens, das orillas, aquilo que não é representativo, denominado inorgânico e instável, mas também ao grande cânone que pode ser devorado e reinventado:

Na construção desse *paideuma*, os poetas paulistas recusaram a ideia do arquivo como tradição recebida (sobretudo como tradição nacional) e cortaram a noção de vanguarda do *corpus* que supostamente lhe é próprio. Uma vez realizado isso, adotaram a postura de formar um repertório que pouco ou nada tinha a ver com o *corpus* tradicional das vanguardas (AGUILAR, 2005, p. 65)

Segundo Gonzalo Aguilar, o *paideuma* dos poetas concretistas teve como autores nacionais mais significativos João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade, Gregório de Matos, entre outros; e, por outro lado, além das fronteiras, atuavam como uma influência considerável Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, James Joyce e e. e. cummings. Além disso, os formalistas russos constituíram uma influência muito importante para os poetas concretistas e, especificamente, para Haroldo de Campos. Se prestarmos atenção, o poeta foi notavelmente influenciado pelos estudiosos da OPOIAZ: a concepção da poesia sincrônica, que ele estuda e reproduz nos seus escritos, foi obra de Roman Jakobson, formalista russo, que avançou na discussão sobre a função poética já em sua fase estruturalista. Portanto:

Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana, retomada mais recentemente pela crítica estruturalista (CAMPOS, 1977, p. 205)

No excerto, Haroldo distingue dois critérios e algumas linhas depois explica o porquê da escolha pelo sincrônico. O primeiro critério, diacrônico, é considerado por ele como um conjunto de sucessos históricos enfileirados que não têm nenhum tipo de relação. Segundo seu ponto de vista, o estudo diacrônico é um estudo meramente documentário porém, apesar disso, esse método não pode ser desvalorizado já que serve como “levantamento e demarcação do terreno” para o outro método. Assim, entra em jogo a poética sincrônica que possui uma função crítica e renovadora da tradição. Para entendê-la, precisamos caminhar

¹⁰⁶ Disponível em <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm>>

umas décadas atrás e adicionar a voz de Jakobson que foi uma significativa influência para o poeta paulista:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne Marvel, Keats e Emily Dickinson de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa. [...] A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos (JAKOBSON, [1960] 2003, p. 120)

A partir das palavras do famoso semiólogo russo é que Haroldo de Campos funda a sua poética que poderíamos denominar de *re-novadora*. Os escritos do poeta concretista vão além do que ele leu nos seus precursores. Na procura da tradição e, especificamente, dos seus precursores, Haroldo de Campos retoma alguns deles desde as margens, justamente naqueles aspectos ignorados, outorgando-lhes uma nova luz. Este caminho poderia ser considerado paralelo ao que percorre Borges de um modo geral, como vimos, em seu Pierre Menard. Na retomada, Menard não abraçará o seu precursor e preferirá rejeitá-lo considerando-o um livro desnecessário e contingente, é a operação que Bloom chama em *Angustia da Influência de clinamen*: “Shelley especulava que os poetas de todas as eras contribuíram para o grande poema em perpétuo andamento. Borges observa que os poetas criam os seus precursores” (BLOOM, [1973] 2002, p. 69). Assim, o crítico estadunidense define a influência *clinamen* como uma “apropriação poética”, quer dizer, utilizar o texto do precursor para, depois, desviar dele e dotá-lo de um significado próprio: “o ato de desviar-se do poema precursor equivale a uma leitura corretiva, cujo resultado aparece no próprio poema” (NITRINI, 1997, p. 148).

Portanto, nessa marginalidade operada por Haroldo de Campos e na reinterpretação posterior, podemos unir a sua poética a de Jorge Luis Borges poeta, contista e ensaísta que passeia pelos caminhos “de las orillas” para conversar de igual a igual com os grandes nomes da cultura ocidental:

Europa y el Río de la Plata, libros y cuchilleros, su abuela inglesa y sus abuelos militares. Algo, profundo y enigmático, del pasado argentino está ligado a esta cultura criolla, que Borges contrasta con las tradiciones urbanas, letradas y europeas. Ninguna de las dos vetas puede ser repelida o abolida por completo; ninguna debe ser subrayada hasta el punto de abolir la otra (SARLO, 1995, p. 38)¹⁰⁷

¹⁰⁷ “Europa e o Rio de la Plata, livros e faqueiros, sua avó inglesa e seus avós militares. Algo profundo e enigmático do passado argentino está ligado à cultura crioula, que Borges contrasta com as tradições urbanas, letradas e europeias. Nenhuma das duas véias pode ser repelida ou abolida por completo; nenhuma deve ser sublinhada ao ponto de abolir a outra.”

Para ele, escrever como um argentino significa escrever de muitas maneiras: devido ao fato de a Argentina ter raízes múltiplas, mistura-se com outros países latino-americanos e possui origens europeias. Tanto Jorge Luis Borges como Haroldo de Campos são críticos de si mesmos, embora o escritor argentino tenha demonstrado uma mudança na sua escritura – a eliminação quase total da cor local – ele mantém um rumo fixo do mesmo modo que o escritor paulista, aspecto já falado no capítulo um. A nacionalidade disfarçada dentro daquele estilo universalizante se manterá latente ao longo de toda a criação poética borgiana: uma literatura de fundação, segundo as palavras de Paz. Além dessas questões, a influência mallarmeana, em especial aquela oriunda da leitura de Valéry, é outro ponto de aproximação.

Todavia, notam-se também pontos de afastamento entre os dois escritores. Em Haroldo também será de suma importância o lugar do escritor brasileiro dentro da tradição que ele mesmo recria, mas a criação da identidade nacional, que é uma preocupação borgiana, já não será um objetivo central devido ao fato de a literatura brasileira já ter superado, em meados de 1950, a questão da cor local. A questão da identidade ingressa no concretismo como algo plural e conivente com o próprio projeto do Estado, sob a batuta de JK. Ou seja, o desenvolvimento, o discurso vanguardista do governo (“50 anos em 5”, lema de JK) pressupunha uma identidade nacional suficientemente construída para afirmar-se com alteridade em relação a outros países e, claro, no caso da poesia, a outras poéticas, oriundas de todos os tempos e espaços.

Ainda sobre as diferenças, Jacó Guinsburg assevera numa entrevista com Gênese de Andrade: “no plano crítico [...] na utilização de linguagens, da escritura, a visão de Haroldo é completamente diferente de Borges.” (ANDRADE, G, 2010 p. 131). O crítico enfatiza que se Borges é um escritor que pretende destacar a literatura argentina, ele permanece no século XX; mas Haroldo de Campos vai além, é um escritor do século XXI, as suas preocupações são diferentes.

No entanto, apesar das diferenças, temos projetos semelhantes fundados na ideia da poética sincrônica e da criação de precursores. Haroldo de Campos em “O samurai e o kakemono”, assevera que a partir de Genette e Jakobson nasce o conceito de “poética sincrônica” que concerne a “um presente de cultura (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretção de clássicos)” (CAMPOS, 1977, p. 213-214). Deste modo, é a tradição que permanece latente na obra de arte, as múltiplas revisões dos escritores, etc. Um processo análogo nota-se em Borges em “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951) quando ele diz que:

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual – ésta, por ejemplo – como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000 (BORGES, [1951] 2011b, p. 133-134)¹⁰⁸

Nessas simples, porém, complexas palavras, Jorge Luis Borges retoma o método que ele tinha anunciado anteriormente através do artifício “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939). O texto não muda e sim as interpretações e múltiplas significações que o leitor pode levar a cabo. Daí podemos também retomar “Kafka y sus precursores” (1952) quando o Borges afirma, entrelinhas, que o passado não o modifica, mas ele é quem modifica o passado: os seus precursores. Esta ideia é particularmente próxima do estudo da poética sincrônica: “A poética sincrônica (estético-criativa) [...] está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico” (CAMPOS, 1977, p. 222-223). Assim, do mesmo modo que Haroldo, problematizando a ideia de identidade e também a de pluralidade, Borges aponta para um modo de conceber a literatura bastante ancorado na leitura da tradição e na importância das idiossincrasias com que cada escritor marca os textos que lê, incorporando-os criticamente em sua obra. Claro está que poderíamos colocar tal incorporação em termos de movimento antropofágico, uma vez que é a “devoração seletiva” do cânone que está em jogo. Uma vez mais podemos lembrarmos de Pierre Menard e a sua intenção de deglutir o *Quijote* cervantino, contudo, selecionando uma série de fragmentos que afinem-se com a sua ideia de criação.

De tal modo, Haroldo de Campos, valendo-se da criação de dois de seus precursores, Borges e Oswald de Andrade, aproxima-os em seu projeto poético por meio do que chamou de poética sincrônica: “[...] uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma escolha ou construção do passado” (CAMPOS, H. 1997, p. 243). Essa conexão entre ambas as poéticas pelos conceitos mencionados acima, aparece em vários trabalhos, dentre eles podemos mencionar, em primeiro lugar, o de Gênesis Andrade “Escrituras que brilham em plena noite”: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana, recopilado no livro *SIGNÂNCIAS: Reflexões sobre Haroldo de Campos*:

¹⁰⁸ “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” (BORGES, J.L. “Nota sobre (para) Bernard Shaw” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 139)

Desperta a curiosidade o fato de Haroldo de Campos mesmo tendo um grande número de livros de e sobre Jorge Luis Borges, muitos bastante anotados, não ter se dedicado extensamente à sua obra, apenas fazendo algumas menções em textos diversos. É possível, porém, apontar afinidades no pensamento de ambos. A poética sincrônica de Haroldo está bastante próxima da ideia de Borges de que cada escritor cria seus precursores, assim como o conceito de “transcrição” está em sintonia com as ideias de Borges sobre tradução (ANDRADE, G., 2010, p. 170)¹⁰⁹

Também Diana Toneto aproxima ambos na sua tese, “Convergências em *A Máquina do Mundo Repensada*: poesia e sincronia em Haroldo de Campos”:

[...] pode-se reafirmar que Haroldo de Campos cria seus precursores: como o narrador de *O Aleph* (BORGES, 2006), desce até o porão, vai ao passado do edifício literário, para usar uma ideia do Victor Hugo exposta em *do Grotesco e do Sublime* (2004), movimenta-se pelas prateleiras da ciência, a fim de resgatar a historicidade dos textos e dos questionamentos sobre a gesta universal, colocando-se, agnosticamente, frente ao dilema religioso-científico que se abre diante dele como algo estranho, fantástico, revelador como a própria máquina do mundo. No caso de *AMMR*, esse questionamento é mediado pela desestabilização do cânone e pela inclusão do discurso científico no discurso poético (TONETO, 2008, p. 30)

Desse modo, utilizaremos como ponto de partida de nosso trabalho as formulações das duas pesquisadoras e especialistas em Haroldo de Campos. A nossa tarefa será centrar-nos na relação entre ambos os poetas e o seu encontro por meio da tradição literária e, especificamente, da figura do poeta florentino Dante Alighieri, como veremos no próximo capítulo, no qual nosso interesse estará centrado em demonstrar como a poética de Haroldo de Campos afina-se com a poética borgiana e como ambos são influenciados pelo dito precursor em comum.

3.3 Conceitos fundamentais da poética haroldiana

Assim como em Borges havia a ideia de abarcar o universo inteiro num bairro “de las orillas porteñas”, a poesia concreta nos anos 1950 e a obra posterior de Haroldo de Campos torna realidade o projeto de uma poesia ecumênica: “os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (porque ex-cêntrica) da “razão antropofágica” [...] desconstrutora e transconstrutora desse legado” (CAMPOS, 1997, p. 266). Ambos os autores têm projetos coincidentes de retomar a tradição

¹⁰⁹ Cabe destacar que em pesquisa *in loco*, no acervo de Haroldo de Campos, após consulta em todos os títulos de Borges, observamos, ao contrário da afirmativa de G. Andrade, que haviam poucas anotações porém concordamos quanto a proximidade entre os autores.

e transformá-la, voltando aos precursores para dar uma nova significação, uma nova ‘virada’ e uma nova cor ao nacional. Como já se sublinhou, é fazer uma literatura de fundação (PAZ, 1996) através da reinvenção da tradição.

Assim, Haroldo de Campos propõe na sua poética a devoração crítica do legado original para fazer algo criativo, voltar ao passado para renovar as ideias do presente: *make it new*, segundo as palavras de Ezra Pound (1970). Para o poeta paulista, alguns dos seus referenciais básicos, entre aqueles também do grupo concretista, são: o próprio Borges, Drummond, Homero, Dante, Mallarmé, Valéry, Camões, dentre outros (CAMPOS, 1992). Por outro lado, a ideia de recuperação literária borgiana também inicia de uma série de precursores essenciais, em sua maioria ingleses e alemães: Chesterton, Shakespeare, Kafka, Poe, Whitman, Sir Thomas Browne, Robert Louis Stevenson; no entanto, Borges também possui uma marcada obsessão por uma série de símbolos clássicos que marcaram a sua infância: o labirinto, o espelho, o infinito, o xadrez, a biblioteca, a bússola, o tigre, etc. (SORRENTINO, 1973). Em Haroldo esses símbolos são, essencialmente, o mar, a mulher-poesia, dama pétreia, a viagem e também o xadrez (TONETO, 2008). A partir destes temas é que as escrituras de ambos se arquitetam e forma um entrelaçado de textos que dialogam. De modo que, como já apontamos, ainda que pesem as distâncias o que aproximamos são duas poéticas ou melhor, dois métodos de ler a tradição que guardam afinidades, não é nosso propósito fixar influência onde ela talvez seja esparsa.

Assim, para descrever a poética haroldiana achamos conveniente retomar a palavra-chave que anunciamos no início deste trabalho, tomada de J. A. Barbosa: a *viagem*. A escritura de Haroldo de Campos é fundamentada por meio desse lexema devido a que:

De um modo geral, pode-se afirmar que o poema moderno, em seus momentos mais eficazes, tende a estabelecer, pelo menos, dos níveis de leitura convergentes: aquele que aponta para uma nomeação da realidade em seus limites de intangibilidade, operando por refrações múltiplas de significado, e aquele que, ultrapassando tais limites, refaz o périplo da própria nomeação, obrigando a linguagem a exhibir as marcas de sua trajetória. Por um lado, o leitor busca a compreensão; por outro, a compreensão está na busca que é o início de uma viagem (BARBOSA, 1979, p. 11)

A escritura haroldiana caracteriza-se por fugir de qualquer tipo de diacronismo que desvalorize ou substitua passado, como por exemplo tentou fazer Menard com seu *Quijote*, já que sua meta é sempre retomar aquilo que é considerado fundamental da tradição literária, portanto, escolhe para sua escritura um modo de fazer sincrônico: “um fazer poético situado

na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Nessa espécie de deslocamento pela tradição literária, Campos tem algumas influências marcantes, ou precursores como diria Jorge Luis Borges. O processo de retomá-los parece árduo, nos versos das primeiras estrofes de *A máquina do mundo repensada* (a partir de agora *AMMR*), Haroldo encontra uma série de obstáculos representados através das figuras dos demônios de Dante Alighieri:

- 1.1 quisera como dante em via estreita
2. extraviar-me no meio da floresta
3. entre a gaia pantera e a loba à espreita

- 2.1 (antes onça pintada aquela e esta
2. de lupinas pupilas amarelas)
3. neste sertão — mais árduo que floresta (CAMPOS, [2000] 2004, p. 13)

O único caminho possível está interditado, essa floresta que pretendia atravessar em realidade é um sertão infernal que nos lembra a obra de Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Essa obra, escolhida também dialoga com o Dante e com outro clássico da literatura, o *Fausto* de Goethe. Contudo, Haroldo de Campos não vacila e continua pelos agrestes caminhos com a esperança de ver com seus próprios olhos a maravilha da máquina do mundo – clara alusão ao poema drummondiano. Nos deteremos a este aspecto no próximo capítulo.

Paralelamente ao que comentávamos, no primeiro capítulo de *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz aproxima-se do pensamento de Haroldo de Campos: o eixo principal do ensaio é a tradição moderna da poesia. Nessa ideia que o autor explica no decorrer do livro, se enuncia que não só existe uma poesia moderna como que o moderno é uma tradição. Essa tradição se caracteriza por estar feita de interrupções, cada ruptura constitui um começo. Segundo Paz: “Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición” (PAZ, 1974, p. 3). Então, a tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura. Podemos dizer que o novo é o moderno, só se é ao mesmo tempo a negação do passado e afirmação de algo diferente. É aquilo que é alheio à tradição reinante, que irrompe no presente e muda de curso em direção inesperada: “a construção do poema atua como resistência, através da linguagem, àquilo que, em textos anteriores, era dialogismo menos essencial, embora revelador.” (BARBOSA, 1979, p. 19)

João Alexandre Barbosa citado no segundo capítulo, em *Ilusões da modernidade*, retoma a Harold Rosenberg para falar da tradição do novo. A partir disso, podemos retomar aqui suas ideias e marcar que o que há é sempre uma revisão *pessoal* do passado literário, por parte do escritor moderno, para depois, sob um novo olhar atento, recuperar precisamente aquilo que o autor em questão considera interessante através da sua própria ótica, quer dizer, transformado em algo novo, criativo.

A operação é a seguinte: fazer uma viagem através da tradição literária recuperando precisamente aquilo que vale a pena ser desvelado sob uma nova luz criativa: leitura das margens, da periferia, das orillas. Também Octavio Paz enuncia isso de uma maneira muito eficiente: “Para nós o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos” (PAZ, 1996, p. 133). Essa citação nos permite remeter também às transcrições do poeta paulista: segundo o nosso entendimento, acreditamos que as obras do poeta concretista são o resultado final de uma deglutição das leituras efetuadas, ao modo do selvagem antropofágico que devora o seu inimigo para adquirir mais força e novas qualidades. O poeta através das suas leituras cria um palimpsesto refletido nos seus escritos. Daí, voltamos a ideia enunciada por J. A. Barbosa em *Ilusões da modernidade*:

Neste sentido, começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que –indício de um trajeto de leituras – aponta para a saturação dos usos da linguagem (BARBOSA, 2009, p. 14)

Esse trecho nos permite refletir no sentido fundamental que cobram as leituras não somente no escritor Haroldo de Campos bem como na figura do escritor Jorge Luis Borges: todo bom escritor é um excelente leitor. Assim, na ideia borgiana do texto plurissignificativo, Haroldo encontra uma âncora que ainda retoma e ressignifica: na criação da sua obra retomará todos os escritores que ele considerar mais significativos e conhecendo a impossibilidade da cópia-plágio que Borges anuncia em Pierre Menard, ele percorre um novo caminho: a criação infinita: “Haroldo habitava um espaço móvel. Um espaço da criação e de deslocamentos permanentes. Ele era capaz de uma ubiquidade incontornável.” (KRYSinkI, 2005, p. 75). Nessa procura ou viagem no passado da tradição literária, Haroldo de Campos rememora como a reconhecida personagem de Borges, *Funes el memorioso* mas não nos enganemos, ao contrário de Funes, nessa recordação existe uma físsura, um recorte, pelo qual se engendram

as ideias criativas e a nova visão que propõe através do seu próprio estilo. Em pleno diálogo, para Gonzalo Aguilar, a criação em Haroldo de Campos:

não é uma situação de início, mas de desdobramento-redobramento permanente e se produz no âmbito da linguagem: repetição “vertical” (Deleuze) e anômala que remonta ao interior das palavras. “Os ecos dos teus ecos”, na linguagem da música planetária de *Crisantempo* (AGUILAR, 2005, p. 316)

Considerando o posicionamento de Aguilar, acreditamos que o momento de criação poética não possa começar do zero e, portanto, não é uma situação de início já que nossas palavras já pertenceram aos outros décadas, séculos e milênios atrás¹¹⁰. O ‘eu’ não existe na escritura e sim um nós infinito que se reproduz incessantemente na figura de cada um dos escritores em todas as épocas:

De este modo, el lector es libre de entrar en el texto desde cualquier dirección, no existe una ruta correcta. La muerte del autor es algo casi inherente al estructuralismo, ya que considera los enunciados individuales (*hablas*) en tanto productos de sistemas impersonales (*lenguas*). Lo novedoso en Barthes es la idea de que los lectores son libres de abrir y cerrar el proceso de significación del texto sin tener en cuenta el significado, como lo son de disfrutar de él, de seguir a voluntad el recorrido del significante a medida que se desprende y escapa del abrazo del significado. Los lectores son sedes del imperio del lenguaje, pero tienen la libertad de conectar el texto con sistemas de sentido y no hacer caso de la «intención» del autor (SELDEN, 1989, p. 93)¹¹¹

A partir dessas palavras, o crítico Selden retoma os conceitos de Roland Barthes enunciados em “A morte do autor” (1987): o leitor encontra um lugar mais próximo do autor e ganha maiores liberdades, parte das competências do autor passam ao leitor que, através da sua experiência, ressignifica o texto. Nesse sentido, é viável considerar que a coletânea *A Obra Aberta* (1969) de Umberto Eco seja um referente interessante que dialoga com Barthes. No prólogo à segunda edição, o semiólogo italiano enuncia: a) toda obra é aberta pelo motivo de que não existe uma única interpretação; b) quando fala de “obra aberta” se refere a um modelo teórico que tem como objetivo explicar a arte contemporânea e; c) a estrutura de uma obra define-se pelo que tem em comum com as outras obras, portanto não pode ser isolada.

¹¹⁰ Fato que foi comentado no capítulo anterior.

¹¹¹ “Deste modo, o leitor é livre para entrar no texto de qualquer direção, não existe uma rota correta. A morte do autor é algo quase inerente ao estruturalismo, já que considera os enunciados individuais (falas) em tanto produtos de sistemas impessoais (línguas). O novo em Barthes é a ideia de que os leitores são livres para abrir e fechar o processo de significação do texto sem ter em conta o significado, como desfrutar dele, de seguir à vontade o percurso do significante à medida que se desprende e escapa do abraço do significado. Os leitores são sedes: do império da linguagem, mas têm a liberdade de conectar o texto com sistemas de sentido e de não prestar atenção à «intenção» do autor.” (Tradução própria)

Por meio desses postulados, umas linhas mais na frente, o escritor italiano expõe as características pelas quais nasce uma obra de arte, acreditamos nesta concepção encontramos um diálogo com o pensamento haroldiano:

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos. Mas para que se possam reencontrar, através daquele modo de elaborar estruturas, todas as ligações entre a obra e seu tempo, o tempo pretérito, ou o vindouro, a indagação histórica imediata só poderá proporcionar resultados aproximados (ECO, 1991, p. 34-35)

Nesta exposição, Eco enuncia que para falar de uma obra de arte não precisaremos necessariamente dirigirmo-nos imediatamente ao contexto histórico: é muito mais do que uma mera enumeração de dados biográficos do autor ou da geração que pertenceu (como no caso da poética sincrônica jakobsoniana mencionada acima). A complexidade dela consiste numa intrincada rede de relações que o próprio autor estabeleceu com os seus precursores, daí parte a ideologia que ele cria para depois plasmá-la, por meio do seu próprio estilo, numas quantas folhas. Depois disso surgem as invariáveis interpretações que os receptores levarão a cabo. Nesse sentido, Haroldo de Campos, postula numa primeira fase para depois desenvolver em toda sua carreira de escritor a concepção de uma obra aberta:

HC: [...] No artigo de 1955, em que me ocupei da questão da “obra de arte aberta”, não apenas prefigurei em vários anos a *Opera Aperta* de Umberto Eco (ele expressa e generosamente o reconhece no prólogo à edição brasileira de seu livro), como termino por falar de um “barroco moderno” ou “neobarroco”, antecipando-me ao querido amigo e admirável escritor (prosador, poeta, ensaísta) Severo Sarduy. Até mesmo o conceito de transculturação, que Angel Rama retoma em 1983 (*Transculturación narrativa en América Latina*) e 1984 (*La ciudad letrada*), a partir do antropólogo e africanista cubano Fernando Ortiz (*Los factores humanos de la cubanidad*, 1940), já havia sido por mim desenvolvido na “Nota Prévia” a meu livro *A operação de texto*, onde estava ligado à idéia de “tradução criativa” ou “transcrição”. Eu não estou querendo dizer com isso que nós avassalamos todos os campos, mas, certamente, um movimento com postulados que antecipam posições e idéias instigadoras de pensadores e de

críticos em várias localidades do mundo, não pode ser “provinciano”, como pretende o irredento Roberto (2001, p. 45)¹¹²

A relação de Haroldo de Campos com a tradição consiste numa procura de formas e do discurso poético para resgatar aquilo que vale a pena ser relido sob a influência de uma nova época das artes. Um exemplo significativo para essa asseveração encontra-se já numa das suas primeiras obras, *O auto do possesso* (1950), onde se conjugam metáforas barrocas em poemas que claramente remetem ao passado da literatura ocidental. Em outras palavras, o objetivo fundamental é “dar uma vuelta de tuerca”: isto é: resgatar o melhor da tradição, o mais significativo, para utilizá-lo como base para uma nova criação. O poeta concretista afirma que:

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a ‘poesia concreta’ dos anos 50 e 60 [...] ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o ‘ismo’ particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção signica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (CAMPOS, 1997, p. 268-269)

Assim, todos os textos são a reescrita de outros textos anteriores, segundo o escritor apócrifo Pierre Menard. A poética sincrônica haroldiana então pode ser considerada uma evolução do processo criativo de Pierre Menard: a proposta do escritor paulista é subversiva, já não ironiza fazer igual, assume esta impossibilidade explicitamente: “quisera como dante” (CAMPOS, [2000] 2004, p. 13). Nesse contexto, Haroldo possivelmente diria o seguinte “eu posso criar um texto que seja melhor aos anteriores”. O escritor paulista também possui um modo de criação baseado na universalização, do mesmo modo que Jorge Luis Borges deixa de lado o “particular o acidental” – referindo-nos aos particularismos que constituem a nossa identidade tal como os vocábulos. O seu poema *AMMR, por exemplo*, é uma tentativa de retomar as suas influências e colocá-las numa conversa palimpséstica onde o objetivo é demonstrar a criação do universo por meio desses precursores num tom quase científico: “Esse é um processo amplo de ‘devoração crítica’ da poesia universal, cujo propósito foi

¹¹² Entrevista: Haroldo de Campos por Armando Sérgio Prazeres, Irene Machado e Yvana Fachine. Revista *Galáxias*, n° 1, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/1264/1035>>. Acesso em 14 de maio de 2014. Haroldo refere-se aqui à polémica com Roberto Schwartz, para marcar, o alto nível de reflexão de que se ocupavam os concretos.

sempre criar uma tradição da inovação e, dessa maneira, um tesouro de ‘formas significativas’ para estimular a criatividade da nova geração” (JACKSON, 2005, p. 10).

Contudo, acreditamos que é interessante pensarmos na luta incessante do escritor por querer ser igual aos seus precursores ou influências literárias e a impossibilidade de consegui-lo. Nessa tentativa, o poeta se debate entre as suas leituras, o seu legado, e aquilo que forma parte da sua criação: “a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material [*do que a imitação*], mais difícil de se apontar “cujo resultado é uma modificação da forma mentis e da visão artística e ideológica do receptor” (NITRINI, 1997, p. 127 [as cursivas são minhas]). Estamos falando de um poeta que forma parte da história da literatura latino-americana que se caracteriza por estar conformada por homens que não têm mais do que futuro, o seu passado foi desenraizado, se pensamos nas palavras de Octavio Paz. ‘los hijos del limo’ são, segundo a nossa interpretação, todos aqueles da geração modernista que viveram a ruptura total com os antigos paradigmas e passaram a ser filhos do barro (apego à razão, à materialidade) ao invés de filhos de Deus: “La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión” (PAZ, 1974, p. 31)¹¹³. Fala-se da modernidade como de uma tradição e se pensa que a ruptura é a forma privilegiada da mudança.

Portanto, a modernidade é uma tradição polêmica que desloca a tradição imperante, qualquer que seja; mas desloca para depois ceder lugar à outra tradição que, ao mesmo tempo, é outra manifestação momentânea da atualidade. A nossa modernidade se distingue das outras épocas não pela celebração das inovações, embora também isso seja importante, mas sim pelo fato de constituir-se como uma ruptura: “crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.” (PAZ, 1974, p. 4)¹¹⁴. Mas, ao mesmo tempo, ser latino-americano é procurar nessas raízes europeias para procurar um presente e um futuro, nossa característica fundamental é ser uma ideia da Europa, ser europeístas, conceito definido no capítulo anterior. Paz enuncia:

O artista vive na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Se os artistas contemporâneos aspiram a ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parênteses as ideias de originalidade, personalidade e novidade: são os lugares comuns de nosso tempo (PAZ, 1996, p. 135)

¹¹³ “A angustia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião” (PAZ, 1984, p. 68)

¹¹⁴ “crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma” (PAZ, 1984, p. 20)

Em direta conexão acreditamos que seja interessante citar as palavras de Andre Dick a respeito da relação entre Haroldo e Paz:

Baseado em *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, Haroldo admite uma aliança das ideias do concretismo com o primeiro Romantismo [...] inserindo-a numa tradição da ruptura. [...] O que não deixa claro –talvez deixe isso a cargo do leitor – é que o projeto da poesia concreta se insere numa tradição da modernidade, ao efetuar uma ruptura e prolongar essa ruptura selecionando rupturas anteriores, ou seja, o concretismo, como possivelmente pensava Paz, insere-se numa tradição da ruptura (DICK, 2010, p. 26)

Essa tradição da ruptura, consideramos, consiste na procura pela originalidade: Haroldo de Campos é um criador que exige também do leitor certa sensibilidade e imaginação que seja capaz de levar a cabo uma leitura criativa, não estamos falando de um leitor comum senão de um leitor experimentado. A leitura proposta a partir do enunciado tem como ponto de partida uma arte que não seja regida por uma cronologia que condene alguns autores ao esquecimento, se privilegia uma arte de convergências, onde as pluralidades e conjugações sejam palavras descritivas e fundamentais:

Os teóricos da literatura do século XX têm insistido na correlação escrita e leitura. Desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s). Ao mesmo tempo, considerou-se que toda obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado literário (PERRONE-MOISÉS, p. 13)

Assim, uma obra só existe por meio da figura do leitor. Leyla Perrone-Moisés enfatiza que isto se produz só com as leituras ativas, quer dizer, aquelas que prolongam a obra por meio de outras novas. A partir disto, podemos retomar o crítico Rodríguez Monegal quando citamos, no primeiro capítulo, a ideia da criação de uma poética da leitura de uma obra. Em plena relação com esta invenção, podemos lembrar-nos de outros escritores latino-americanos que também apoiavam afiançar a criação de uma crítica na qual houvesse prioridade na obra em abrangendo um contexto mais amplo que é o diálogo com as demais obras, com uma “tradición viva” (FERNÁNDEZ MORENO, 2000, p. 272). É a partir da singularidade da obra fazer surgir a universalidade, a obra se converte num ás de múltiplas relações, a labor do crítico é o que propunha o *New Criticism*: desvendar as projeções e estabelecer as conexões da trama. Portanto, como diz Haroldo de Campos: “ponto de vista sincrônico, portanto, não diacrônico. Apropriação seletiva e não consecutiva da história.” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Assim, João Alexandre Barbosa em *A metáfora crítica* (1974) retoma Eliot para introduzir o crítico Eliseo Vivas que em sua obra *Creation and Discovery* (1955) e observa que nós, leitores, nos introduzimos ao poema com uma certa experiência: “melhor estejam providas nossas mentes, melhores leitores seremos” (VIVAS apud J. A. B., 1974, p. 18). Barbosa, no primeiro capítulo do seu extenso ensaio, descreve a labor do poeta e a sua relação com a tradição, o escrito parece dialogar com as palavras de Octavio Paz no concernente à tradição da ruptura. Achamos interessante adicionar as suas palavras à nossa discussão:

Deste modo, se por um lado, o poeta liga-se a uma ou outra tradição que ele procura negar ou trilhar, revelando-se na medida mesma em que cria e escreve a sua obra, o leitor, por outro lado, ainda que se conservando atento aos limites dentro dos quais exerce os seus poderes de decifração, revela-se também na medida em que vincula a experiência do poema presente com aquela que já existiu ou, a partir do próprio poema, é possível que venha a existir (BARBOSA, 1975, p. 18)

Observa-se que o poema é o lugar de encontro entre leitor e autor, a partir do *New Criticism* o sentido ou, melhor dito, a pluralidade de sentidos que se entrelaçam numa obra, são revelados através da experiência de leitura do receptor. A obra deixa de ser parte do autor e torna-se pública e livre de interpretação a partir da sua divulgação, portanto, torna-se pública. O escritor, por sua parte, não é aquele gênio demiurgo que os que os românticos aclamavam duzentos anos atrás: se privilegia o escritor moderno. Aquele que cria os seus precursores e ensaia o seu próprio texto por meio de diferentes vozes: “La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad” (PAZ, 1974, p. 3)¹¹⁵

Estamos conscientes de que, além do dito, o texto literário já está dotado de uma estrutura que vai ser chamada de correlato objetivo pelos novos críticos ou *literariedade* pelos *formalistas russos*. Através de Jakobson, citado por Alexandre Barbosa, temos uma aproximação àquilo que é denominado poeticidade em um texto. A palavra:

é sentida como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. Em que as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e seu próprio valor (JAKOBSON apud BARBOSA, 1974 p. 36)

¹¹⁵ “A modernidade nunca é ela mesma: sempre é outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade” (PAZ, 1984, p. 18)

Nesse trecho Jakobson enuncia o princípio de autonomia do texto literário. Através desse princípio, surge a falácia de intenção do autor acunhada dos novos críticos: o texto literário é independente do seu criador. O que interessa na nossa discussão é aderir à ideia de que o texto poético só vai adquirir significação através do encontro com o leitor: nesse embate se leva a cabo um exercício metafórico; parafraseando a Barbosa, este exercício é uma vinculação entre realidades precedentes que, nessa convergência, dão lugar a uma nova situação. A tarefa do leitor é tentar descodificar essa metáfora para depois voltar a codificá-la, é revelar esses procedimentos ou estrutura que o texto literário foi feito para chegar a uma interpretação. Assim, achamos válido novamente citar ainda João Alexandre Barbosa:

Desconfiando dessa permanência, o poeta não apenas cria o seu texto mas pensa um texto anterior absorvido pela historicidade de sua condição. O eixo de interseção sincronia/diacronia não é mais apenas realizado pelo leitor, pelo crítico, mas sofre a orientação previa do próprio texto que lhe serve de sustentação (BARBOSA, 1974, p. 26)

Acreditamos que essa citação descreva a tarefa do poeta moderno e em específico de Haroldo de Campos enfatizando sua perspectiva sincrônica. Nesse momento de convergência dos tempos passado e presente, o nosso poeta paulista cria a sua poética da *agoridade* em que o presente se *recria* ao se revelar como parte de um passado determinado: nessa mistura de tempos cria-se uma ponte com a poética borgiana: a abolição do tempo através da mistura do que foi com o que é que formam um só. O conceito de ironia que Octavio Paz descreve em *Los hijos del limo* pretende demonstrar que se vemos o Universo como uma escritura, a tradução de cada leitor vai ser diferente, mas, ao mesmo tempo, vai existir uma correlação. Nas últimas páginas do mesmo livro, Paz anuncia que “El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos.” (PAZ, 1974, p. 108)¹¹⁶. Essa citação nos leva a lembrar, mais uma vez, quando Borges (1960) afirma que Shakespeare é todos os escritores e, ao mesmo tempo, ninguém (BORGES, [1960] 2011b, p. 193). Mais precisamente, a poética moderna aspira a universalidade e ubiquidade, portanto: um poeta que represente todos em todos os tempos e espaços. Concepção mallarmeana que Borges segue de um modo acérrimo (e Haroldo también), todos os homens são um só e todos os livros um único onde caiba toda a literatura, infinita: todos os textos dialogando entre si num intrincado palimpsesto.

¹¹⁶ “O poeta desaparece detrás da sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos” (PAZ, 1984, p. 200)

Borges esquematiza isto por meio do seu conto “El inmortal” (1949) cuja personagem principal tem a virtude – ou desgraça – de poder viver através dos séculos sendo ao mesmo tempo uma e várias pessoas, dentre eles, o ilustre Homero:

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto (BORGES, [1949] 2011a, p. 844)¹¹⁷

Assim, o poema (ou literatura) moderno/s pertence a um, a todos e, portanto, a ninguém. Verifica-se, assim, uma convergência fortíssima das vozes de Borges e Haroldo de Campos. Ainda em relação ao sentido da criação e a tradição, Campos propõe como exemplo o reconhecido poema de Mallarmé “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” (1897) onde qualquer tipo de ordem fixa é desestabilizada já que o que se tem de tradicional só existe naqueles interstícios que o poeta nos permite ver, nesse jogo:

O poema constelar, na disseminação da forma, rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso (e nisto indica, para o Derrida da *Gramatologia*, a ruptura da clausura metafísica do Ocidente, regida pelo modelo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássica-ontológica da história) (CAMPOS, 1997, p. 260)

Sem dúvida, o precursor mais influente para a escritura haroldiana é Mallarmé com o seu poema “*Coup de Dés*” que representaria o começo do poema universal ou poema-constelação. Segundo André Dick, não é por acaso que Haroldo de Campos escolhe a imagem do céu para construir a sua obra poética: “ele remete à constelação que [...] busca em Mallarmé, o poeta francês que foi talvez sua maior referência nos planos poético, teórico e crítico.” (DICK, 2010, p. 13). Também Siscar, muito perspicaz marcará a grande influência de Mallarmé sobre Haroldo ao ressaltar que nessa volta ao Hades, Haroldo-Orfeu é guiado por um barqueiro muito singular, Mallarmé:

Eu diria que Mallarmé, essa figura complexa, desempenha para Haroldo, a função do barqueiro: é com ele que Haroldo inicia a passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa. Mallarmé é o barqueiro, não apenas um ponto de chegada ou de partida [...]. Se o lance de

¹¹⁷ “Quando se aproxima o fim, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que alguma vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulises; em breve, serei todos: estarei morto.” (BORGES, J.L. “O imortal” In: _____. *Obras Completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 605)

dados, em Mallarmé, não chega a abolir o acaso que o tortura, é por ser inequivocamente problema que ele é também, por assim dizer, a passagem para uma “solução”: a solução segundo a qual não existe solução (SISCAR, 2000, p. 170)

Assim, a poesia que Haroldo de Campos propõe desde o início de sua atividade de poeta é representada por uma linguagem ecumênica que recupera os fragmentos marginais do legado da tradição, por isso, poesia *ex-cêntrica* e do presente, ou *agoridade*, como preferiu denominar Haroldo. Esse termo foi escolhido por Campos em função do termo *Jetztzeit* de Walter Benjamin (CAMPOS, 1997, p. 269) que implica uma poesia cuja história se caracteriza por sua multiplicidade, é uma “história plural”.

E ainda, é preciso encaminharmos para outro dos textos críticos de Campos, precisamente no primeiro capítulo de *A operação do texto* (1976), intitulado “Texto e história”. Nesse trajeto inicial que o autor realiza considera essencial “O descobrimento ou, por assim dizer, a “invenção” de precursores” (CAMPOS, 1976, p. 21) que é um dos corolários da poética sincrônica. Na descrição da ideia, Campos retoma o texto de Jorge Luis Borges “Kafka y sus precursores” que propõe a obra dos antecessores como fundamental para o presente num jogo de plena inter-relação entre passado-presente e futuro, Borges adiciona: “En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores” (BORGES, [1952], 2011b, p. 95)¹¹⁸. Daí, partimos novamente para Octavio Paz, a nossa literatura é desenraizada e na procura de um passado que não possui ele é criado num diálogo criativo com a nossa maior influência, a Europa: “a literatura é mais ampla do que as fronteiras” (PAZ, 1996, p. 126)

Ao mesmo tempo, em um dos seus ensaios Haroldo de Campos afirma que a recuperação do passado é “o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, 1997, p. 249). Ele vê a tradução, especificamente, como um exercício de leitura reflexiva da tradição. Sua proposta é eliminar os “nexos” e transcriar novas poesias. Nesse aspecto, lembramos e nos permitimos retomar a leitura de *Ilusões da Modernidade*, quando João Alexandre Barbosa assevera que:

¹¹⁸ “No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purifica-la de toda conotação de polémica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores.” (BORGES, J.L. “Kafka e seus precursores” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Globo, 1999, p. 98)

O poeta moderno traduz na medida em que seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: renovar significa, então, ler o novo no velho (BARBOSA, 2009, p. 29)

Octavio Paz, por sua vez, anuncia que:

si el universo es una escritura cifrada un idioma en claves» «¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?». Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo (PAZ, 1974, p. 49).¹¹⁹

A ideia do poeta como um tradutor ou decifrador causa a desapareição do autor conceito que será evidente na pós-vanguarda: “La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza bizarra: única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepitible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día.” (PAZ, 1974, p. 50)¹²⁰

Acreditamos que seja interessante incluir como noção de diálogo com esta colocação ao que Rubén Darío denominou como *experiência vital*: o poema é um objeto que tem múltiplas interpretações porque dependendo da experiência do leitor adquire uma nova significação. Isto quer dizer, o processo de leitura de um poema é um processo de autocriação, conforme Carrasco:

Además de palabra en el tiempo, todo poema es acto, experiencia verbal única que se ejecuta de manera distinta con cada lectura y con cada lector. Carlos Bousoño ha comentado que la relación entre poesía y vida es muy similar a la que mantienen dos líneas paralelas: se siguen en toda su trayectoria sin cruzarse jamás. Pero podría argumentarse que la escritura lírica no siempre permanece paralela a la experiencia vital, sino que en ocasiones se introduce en ella y allí reclama su condición de acontecimiento. En un caso como el que estamos analizando, es decir, en un autorretrato que pretende plasmar sin interferencias anecdóticas la trayectoria vital de un poeta, el texto supone, evidentemente, el último acto registrado. Con el final del poema termina, en teoría, la transcripción verbal de la vida del creador (CARRASCO, 2000, p. 171-172)¹²¹

¹¹⁹ “Se o universo é uma escrita cifrada, um idioma enigmático, “o que é o poeta, no sentido mais amplo, senão um tradutor, um decifrador? Cada poema é uma leitura da realidade, essa leitura é uma tradução, essa tradução é uma escrita, um voltar a cifrar a realidade decifrada. O poema é o duplo do universo” (PAZ, 1984, p. 98)

¹²⁰ “A poesia moderna, diz-nos algumas vezes, é a *beleza* bizarra: única, singular, irregular, nova. Não é regularidade clássica, porém a originalidade romântica: é irrepitível, não é eterna; é mortal. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia” (PAZ, 1984, p. 100)

¹²¹ “Além de palavra no tempo, cada poema é um ato, experiência verbal única funcionando de forma diferente com cada leitura e cada leitor. Carlos Bousoño comentou que a relação entre a poesia e a vida é muito parecida com a que existe entre duas linhas paralelas: seguem em toda sua trajetória sem atravessar-se nunca. Mas poderia

Portanto, essa experiência consiste na base da interpretação e conotação do leitor para criar sentido no texto escrito. Nesse ponto aparece a analogia mencionada por Octavio Paz como articuladora de sentido: se o universo fosse um texto em uma rotação rítmica, então, o mundo poderia ser um poema e este, um mundo de ritmos e símbolos, portanto, correspondência e analogia seriam os nomes do ritmo universal. Os românticos ressuscitam a visão analógica do mundo e do homem. Para o autor, a analogia faz habitável o mundo já que tanto assemelha-se com a regularidade. Há que se ter claro que a analogia ao existir graças às diferenças, implica não a unidade do mundo, senão sua pluralidade, não a identidade do homem, senão sua fragmentação. Por tanto, em um mundo em que a identidade tem desaparecido, a morte será a grande exceção que absorve e anula as leis, com isso aparece um recurso duplo contra essa exceção, por uma parte, a ironia como a estética do grotesco e o bizarro, por outra, a analogia como a estética das correspondências. Paz afirma que ironia e analogia são irreconciliáveis:

La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la herida por la que se sangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babilónico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no—comunicación (PAZ, 1972, p. 50-51)¹²²

De qualquer jeito, tanto a ironia como a negação constituem um saber, embora de signo oposto ao da analogia, enquanto esta consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, as outras consistem na visão da ruptura da unidade. Essa pluralidade de autores nos leva a retomar Eliot com “Tradição e Talento individual” (1989) quando o crítico norte-

argumentar-se que a escritura lírica nem sempre permanece paralela à experiência vital, mas às vezes se introduz nela e ali reclama sua condição de acontecimento. Em um caso como o que estamos discutindo, ou seja, em um auto-retrato que tem a intenção demonstrar sem interferências anedóticas a trajetória vital de um poeta, o texto supõe, evidentemente, o último ato registrado. Com o final do poema termina, em teoria, a transcrição verbal da vida do criador.” (Tradução própria)

¹²² “A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e repetível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: esse é o fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babilónico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não comunicação” (PAZ, 1984, p. 100 e 101)

americano afirma que a tradição não é simplesmente herdada e sim que o aspecto mais representativo de um poeta é a imortalidade que ele representa dos autores já mortos. A partir daí podemos nos dirigir até Harold Bloom em *A angústia da influência*, que, de um modo particular, acredita que a formação do poeta consiste num processo de isolamento:

A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz de outros. Contra esta angústia, a teoria de Bloom oferece a cura pela escuta, terapia paradoxal quando foi criada há vinte anos, no ambiente normativo da textualidade, mas que se mostra hoje profética das preocupações de uma nova geração, e não apenas por força de influência (NESTROVSKI, 1996, p. 115)

A mesma angústia experimenta o autor da *AMMR* no processo de escritura já manifestado no primeiro verso: “quisera como dante em via estreita / extraviar-me no meio da floresta / entre a gaia pantera e a loba à espreita” (CAMPOS, 2004, p. 13). Haroldo utiliza o verbo “quisera” na sua tentativa de retomar os seus precursores, primeiro “quisera como dante”, algumas estrofes depois “quisera como o nauta fiel ao real” e “quisera tal ao gama” que faz uma alusão clara ao poema *Os Lusíadas* de Camões. O verbo “querer” em pretérito mais do que perfeito expressa um desejo passado que não se cumpre, é apenas mais uma ilusão da máquina que nos lembra das maravilhas vistas por Borges por meio do *Aleph*, porém, são simples imagens, recortes do passado. Haroldo retoma os seus precursores bebendo das suas palavras, deglutindo-as e transformando-as: “jamais lemos um poeta como poeta, mas apenas lemos um poeta em outro poeta, ou mesmo levando a outro poeta” e “a verdadeira história poética é a de como poetas suportaram outros poetas”, finalmente, “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai.” (BLOOM, 2002, p. 142)

Nessa questão de recordar/esquecer Haroldo de Campos cumpre um papel fundamental, temos uma *luta pela sobrevivência do morto* (2000), quer dizer, do precursor, segundo palavras de Serge Margel. O luto consiste, segundo Derrida no texto mencionado, em “ontologizar restos, em torná-los presentes, em primeiro lugar em identificar despojos e em localizar os mortos.” (MARGEL, 2000 p. 218). É retomar esse *grande outro* para vivificá-lo. O escritor brasileiro retoma os clássicos da tradição para dar uma nova luz a eles e fazer surgir a sua escritura:

Esse procedimento de Haroldo, reproduzido na viagem do eu-poético em busca da explicação para a gesta universal, recupera a idade Odisseu ao Hades – como um rito de passagem, o poeta vai ao mundo dos mortos, ao porão, porque lá encontrará as revelações de que precisa: o Aleph, o passado e as profecias. Desse modo, a cada texto, Haroldo de Campos

ritualiza sua viagem e se converte, novamente, no *Cosmonauta do Significante* (TONETO, 2008, 42)

Agora bem, não podemos deixar de lado as influências do poeta brasileiro devido a que o trabalho que ele faz com a tradição é fundamental para estabelecer pontos de contato com o escritor argentino, seguindo Roland Barthes:

O texto (que se analisa) vale por todos os textos da literatura, não porque os representa (os abstrai e iguala) mas porque a própria literatura não é senão um texto: o texto único não é acesso (indutivo) a um Modelo, mas entrada de um riacho com mil entradas. Seguir esta entrada é visar ao longe, não uma estrutura legal de normas de condutas, uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes findas de outros textos, de outros códigos), do qual entretanto, o ponto de fuga é sem cessar trasladado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não simples exemplo) desta fuga, desta diferença que retorna indefinidamente sem se acomodar (BARTHES, 2004, p. 8)

Frente a isso, Haroldo apoia a ideia de que a arte contemporânea deve guiar-se pelos impulsos do novo (o *make it new* de Ezra Pound) e da procura, iniciada por Mallarmé, de uma nova linguagem. A diacronia, de sua perspectiva, é apenas a possibilidade de trilhar os mesmos caminhos. Para ele, em “Poesia e Sincronia” (CAMPOS, 1977), o estudo da literatura corresponde ao interesse de fazer do presente uma instância de quebre com a “água parada” do sempre e isso só se gera pela via da sincronia, baseada no critério estético-criativo. O modo de levar a cabo uma leitura para depois retomá-la de um modo mais proveitoso é diferente e inovador. Alexandre Barbosa afirma que:

Não será preciso muito esforço para perceber que, neste movimento orientador de leitura, Haroldo de Campos entronca-se, expandindo-se (e já veremos por que), na tradição talvez mais legitimadora do poema moderno: aquela que, fundindo tempo e espaço, revela inevitavelmente o caráter historicizado da escrita (BARBOSA, 1979, p. 13)

No momento em que leitor entra em contato com a palavra do outro é único e significativo, as duas partes se fusionam no espaço da leitura e o poema (ou, o texto literário) torna-se um “catalisador de experiencia cultural” segundo as palavras de Barbosa (1979, p. 18). A escritura de Haroldo de Campos é definida por Wladimir Krysinki como:

um reconhecimento da “morte do verso”, bem como uma prática e uma teorização da poesia de constelação. O percurso de Haroldo até a constelação é antes de tudo marcado pela postulação da prática poética “galáctica”. Esta prática pressupõe a criação de estruturas constelares, ou seja, grupos dispersos de objetos ou de pontos brilhantes (KRYSinkI, 2005, p. 77)

Decerto, as constelações que compõem a poética haroldiana são as vozes revividas por ele das suas influências ou precursores. Acreditamos que seja interessante retomar as palavras de Barthes quando ele assevera que: “Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a Morte do Autor.” (BARTHES, [1968] 1988, p. 6). Do mesmo modo, esta citação dialoga com um poema de Manoel de Barros: “Sabiá com Trevas” IX em *Arranjos para assobio* (1980): “Ninguém é pai de um poema sem morrer”. Assim, Haroldo de Campos procura dentre os restos e vivifica, sob uma nova luz, os autores que lhe permitiram tornar-se um escritor. Mallarmé dizia que a criação é uma “tarefa infinita”, do mesmo modo que Jorge Luis Borges acreditava que o conceito literatura é perene e defendia a ideia já proposta pelo escritor francês citado de que todos os autores podem se tornar um só por meio de um livro que retomasse todos os tempos e espaços

Sem lugar a dúvidas, podemos inferir que o trabalho mais significativo pelo poeta paulista é com a linguagem, ponto em que afasta-se de Borges, cujo objetivo está focado em uma preocupação geral: a invenção de uma poética circular, cujos autores se fusionem num só. No entanto, Campos não deixa de se colocar a questão da fusão dos autores, quando evoca Dante, Camões e Drummond, por exemplo, e muitos outros. O que queremos destacar é que talvez o foco de Haroldo esteja mais contundentemente ligado à linguagem, a re-novação desta, do que a noção do autor único e livro único.

Feitas essas considerações e destacadas as aproximações e distanciamentos, cremos poder qualificar ambas as poéticas na esteira do que Emir Rodríguez Monegal denominou de “poética de leitura”. Ou uma poética de viagem, como denominaria João Alexandre Barbosa. Viagem pela história da literatura que ambos os autores realizam no transcurso do seu percurso poético. No caso de “Pierre Menard” ocorre uma fusão entre “o mundo do leitor” e “o mundo do livro” no qual o autor perde total importância e se desvanece como figura; no caso de Haroldo, o leitor é tragado pelo texto-oceano em suas constelações de referências. Para, enfim, podermos levar a cabo a tarefa de aproximar ambas as leituras, borgiana e haroldiana, propomos uma incursão breve, na medida compatível a este trabalho, ao modo pelo qual ambos retomam Dante Alighieri que é o objetivo de nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO 4: Dante Alighieri, o precursor, e a convergência das poéticas borgiana e haroldiana

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incommunicable: es una relación, es un eje de innumerables relaciones (J. L. BORGES: “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Otras Inquisiciones*, 1952)

Nos capítulos anteriores explicamos a relação e importância da memória em relação à criação de precursores por meio das obras borgianas e da poética haroldiana. A figura de Funes, que será esboçada no último capítulo, funciona como fechamento e atua em contrapartida aos nossos poetas estudados. Borges já tinha dito que escrever é em parte lembrar e esquecer o que se tinha lido. A renomada crítica argentina Molloy adiciona que: “leer es recordar, pero nunca, como Funes, con fidelidad abrumadora; leer – es decir, escribir – es recordar saltando, desviando, transformando.” (MOLLOY, 1986, p. 803)¹²³. Missana arremata afirmando que: “El mecanismo borgeano, en ausencia de algoritmos o, más precisamente, en “la continua y delicada infracción” de sus algoritmos, es no solo impredecible sino, al contrario de Funes, falible. La máquina es capaz de dejar ir, de olvidar” (MISSANA, 2003, p. 88)¹²⁴.

Tanto Jorge Luis Borges como Haroldo de Campos efetuam um significativo recorte na memória do cânone, articulando, cada um, os seus precursores na sua memória literária. Neste capítulo temos como objetivo esboçar a maneira pela qual Borges e Haroldo leem o mesmo autor que é Dante Alighieri, escritor decisivo e emblemático para a construção de ambos projetos literários. Portanto, escolhemos fazer uma divisão tripartite: o primeiro apartado será dedicado a Dante Alighieri e à *A Divina Comedia*, o segundo à leitura de Dante por Jorge Luis Borges por meio de “El Aleph” e, o terceiro, à leitura de Haroldo de Campos com seu poema *AMMR*.

4.1 Dante Alighieri, o precursor aléptico

¹²³ “ler é lembrar, mas nunca, como Funes, com fidelidade avassaladora; ler – quer dizer, escrever – é lembrar pulando, desviando, transformando.” (Tradução própria)

¹²⁴ “O mecanismo borgiano, em ausência de algoritmos ou, mais precisamente, na “continua e delicada infração” de seus algoritmos, é não só imprevisível senão, ao contrário de Funes, falível. A máquina é capaz de deixar ir, de esquecer.” (Tradução própria)

O nome de um dos mais significativos precursores, por excelência, tanto para Jorge Luis Borges como para Haroldo de Campos, é Dante Alighieri (1265-1321), poeta florentino cuja obra máxima foi *A Comédia* escrita aproximadamente entre os anos 1310 e 1321¹²⁵, o final da obra foi escrito pouco antes do seu falecimento. Em menos de cinquenta anos depois da morte de Dante, um admirador acérrimo de *A Divina Comédia* (a partir daqui *ADC*), Boccaccio, adicionou o adjetivo “Divina” ao nome do poema: “Entendendo-o imensurável pelo nível artístico, pelo tema, pela ambientação, pela atualidade e o endereçamento certo à imortalidade, carimbou-o com o adjetivo que lhe pareceu mais cabível: *Divina, Divina Comédia*.” (DONATO, 1979, p. XIII).

A obra está composta por três partes denominadas cânticos¹²⁶: Inferno, Purgatório e Paraíso. Cada uma destas possui trinta e três cantos, à exceção do Inferno que possui um canto introdutório para todo o poema, assim, em total são cem cantos que contém 14.233 versos. Além de possuir uma estrutura de equivalências, a numerologia joga um papel muito importante na construção do poema: o número cem é considerado a perfeição. Possivelmente, remeta à ideia cabalística do centésimo nome de Deus: símbolo da perfeição (OLIVEIRA, 2004, p. 46). Por outro lado, na obra, segundo Navarro, se diferenciam duas forças centrípetas: a Justiça Divina e o pensamento de Dante que nem sempre está do lado da justiça: é a partir disto que se geram multiplicidade de pensamentos e reações a respeito do que acontece na viagem mística de três etapas (NAVARRO, 1999). Também é evidente a presença do número três que na Idade Média era considerado como mágico (D’ONOFRIO, 1990, p. 180): ele traça um caminho ao longo de toda a escrita do poema: três partes, as estrofes de três versos, orquestradas pela *terza rima*, as três feras no Inferno, as três mulheres no Purgatório e; os derivados do número três: os nove círculos no Inferno, os nove patamares do Purgatório e os nove céus no Paraíso.

Além do mencionado, acreditamos que seja importante fazer uma breve descrição da construção precisa e estruturada do espaço nesta obra. Este domínio do espaço dantesco, como veremos, se contrapõe ao caos aléptico do artifício borgeano onde encontra-se *Tudo*, sem nenhum tipo de hierarquia. Em primeiro lugar, Dante imaginou o Inferno como um profundo abismo com a forma de um funil, ele se situa debaixo de Jerusalém (DONATO, 1979, p. 19). Possui um Anteinferno e nove círculos descendentes: a medida que se efetua a

¹²⁵ “A hipótese presentemente mais aceita é a de que teria principiado a composição após a morte de Henrique VII (1313), nela trabalhando, sem interrupções dilatadas, até o fim da vida” (DONATO, H. “Prefácio” de *A Divina Comédia*. Tradução e Notas de Hernâni Donato. São Paulo: Editora Cultrix, 1979, p. XIV)

¹²⁶ No entanto, pela confusão do significado do lexema, Maria Teresa Arrigoni denomina as divisões de *ADC* como ‘partes’ que será o nome que utilizaremos.

descida as punições são mais dolorosas. No final do percorrido, no centro da Terra, apresenta-se Satanás: desenhado como uma besta de três cabeças. Desta etapa até o final do Purgatório, Dante será guiado por seu precursor Virgílio. Em segundo lugar, segundo D’Onofrio, Dante descreve o Purgatório como “uma montanha formada pelo deslocamento da massa de terra provocado pela queda de Lúcifer: o solo, empurrado pelo anjo rebelde, elevou-se do outro lado da terra, no hemisfério atual, aos antípodas de Jerusalém” (D’ONOFRIO, 1990, p. 180). Portanto, o trajeto aqui ao invés de ser de cima para baixo, como no canto anterior, será de elevação: Donato (1979) descreve este lugar como dois cones: o primeiro é o Antepurgatório e o segundo o Purgatório propriamente dito. No último patamar da montanha se encontrará o Paraíso terrestre, assim, em cada um dos patamares que os pecadores atravessassem, a alma seria purificada um pouco mais até chegar na quase-perfeição demandada pelo último ciclo da viagem dantesca.

No terceiro e último lugar, encontra-se o Paraíso, pelo qual Dante será guiado por sua eterna amada, Beatriz Portinari, cuja aparição é no final do Purgatório. Esse último estágio está conformado por nove esferas celestes concêntricas ou nove céus: os primeiros sete se nomeiam com os planetas e estrelas conhecidos até o momento: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, depois as estrelas fixas e o Primeiro Móvel. Neste último céu encontra-se um ponto luminoso¹²⁷ “em torno ao qual giram os nove círculos correspondentes” (DONATO 1979, p. 20). Por fim, no décimo círculo – O Empíreo¹²⁸ – encontra-se a cândida Rosa e a presença de deus personificado na Santa Trindade.

É importante mencionar que o espaço arquitetado por Dante está influenciado pelo sistema de cosmogonia aristotélica e ptolomaica que também segue Haroldo de Campos para construir o seu poema *AMMR*. O sistema ptolomaico se caracteriza por ser um “sistema físico astronômico alimentado pela teologia e pela ética.” (SQUAROTTI, 1989, p. 55). Assim, Beatriz acompanha Dante até o Empíreo, já que só a figura de São Bernardo poderá lhe guiar para o seu encontro com Deus: a visão da inefabilidade. Vale a pena destacar que Dante coloca a figura deste abade francês de suma importância, caracterizado desde jovem pela sua prudência e sabedoria.¹²⁹

Desse modo, acreditamos que esta visão de Deus ou da totalidade seja o que Jorge Luis Borges traduziria séculos depois por meio da figura do Aleph, o ponto luminoso que

¹²⁷ Daqui acreditamos que Jorge Luis Borges extrai a figura de el Aleph.

¹²⁸ Haroldo de Campos grifa no seu exemplar de Dante Alighieri *Obras completas Volume X* (São Paulo: Editora das Américas, 1957, vários tradutores) “E chama-se Empíreo, que é o mesmo que céu inflamado de fogo ou de ardor; não porque nêle haja fogo ou ardor material, mas espiritual, que é amor santo ou caridade” (p. 148)

¹²⁹ Para maiores informações visitar o website de Lepanto. Disponível em: <<http://www.lepanto.com.br/site-antigo/dados/HagBClar.html>>. Acesso em 19 de dezembro de 2014.

contém o inconcebível universo na eternidade do instante presente, da cultura hebraica. Esse Universo retratado por Dante é também representado e nomeado por Haroldo de Campos como “a máquina do mundo”, porém o pensamento do poeta medieval está influenciado pela religiosidade numa visão gnóstica contrastando com Borges e Haroldo, que cobrem seus textos de um misticismo pertencente à Cabala, não alcançando o nível de religiosidade ou crença em deus como o seu precursor. De todo modo, Borges e Haroldo mantêm a importância de uma poética visual em suas recriações dantescas. Thiem escreve um artigo dedicado a esse assunto e a sua relação com o escritor argentino titulado “Borges, Dante and the Poetic of Total Vision” (1988). Vale a pena destacar que no decorrer deste texto ressaltamos a ‘visão do inefável’ que representa o encontro de Dante com Deus e que Borges retoma em “El Aleph” na enumeração caótica que o narrador realiza com dificuldade, encabeçada pelo verbo ‘vi’, na sua visão do inconcebível apresentada pelo pequeno objeto. Haroldo de Campos grifa no seu livro de Dante *The Inferno: Dante’s immortal drama of a journal through hell*¹³⁰ a importância da visualidade em Dante Alighieri e, especificamente, em *ADC*.

Segundo Salvatore D’Onofrio, *ADC* não é um livro que funda uma nação nem pretende exaltar o povo italiano: “Esta obra é classificada como um *poema didático alegórico*: “didático”, porque tem uma finalidade educativa, e “alegórico”, porque os ensinamentos são ministrados por uma cadeia de “símbolos”, isto é, signos materiais que se remetem a signos espirituais.” (D’ONOFRIO, 1990, pp. 175-176), por conseguinte, exemplifica com a seguinte citação do Inferno (IX, 61-63): “Ó intelectos sadios e judiciosos / entendei a doutrina disfarçada / sob o velame dos versos curiosos!” (ALIGHIERI, 2004a, p. 75). É evidente, nestas palavras uma crítica velada à Igreja Católica¹³¹ que faz um apelo à utilização da razão pelo leitor para poder compreender o sentido da alegoria que representa o poema. Dessa forma, como exemplifica nos versos citados, Dante pretende fazer do seu poema um caminho para a “justiça social e [...] [a] perfeição moral” (D’ONOFRIO, 1990, p. 176). Além de tudo isso, precisamos adicionar como informação sumamente interessante a interpretação que Giorgio Squarotti faz do sentido da escrita de *ADC*:

¹³⁰ New York: A mentor book, 1954. Tradução de John Ciardi, s.p.

¹³¹ “Impedido de regressar a sua amada cidade de Florença, Dante iniciou uma verdadeira peregrinação pelas demais cidades italianas. Apesar das muitas tentativas de conseguir retornar, todas resultando em propostas humilhantes e recusadas pelo poeta, Dante acreditava que seu exílio poderia significar uma lição para os italianos. Era para ele uma missão ensinar por meio de suas obras, o caminho da verdadeira justiça, mostrar ao povo o que a ambição desenfreada poderia produzir no seio da sociedade que havia abandonado suas leis e sua moral em nome do poder” (RODA, 2012, p. 63)

Para ler a *Commedia* é preciso mergulhar nas “estruturas mentais de Dante e de sua época, sem desconsiderar os vários níveis de “sentido” da complexa escritura dantesca. [...] A alegoria da *Commedia* representa a viagem de uma alma até Deus; seu sentido moral é o valor exemplar da mensagem de Dante para a cristandade; o sentido anagógico concerne a possibilidade de elevar o leitor (“anagógico” em grego diz respeito à elevação e ao conduzir) em direção à verdade última de Deus (SQUAROTTI, 1989, p. 160)

Ao escrever sobre estes tópicos a obra se torna universalista, não só retoma uma tradição anterior à sua como também trata temas atemporais que a tornam um clássico. Como diz Ítalo Calvino: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, 1993, p. 11). É por isso que Dante Alighieri permanece na memória da literatura, além do passar do tempo, como um escritor significativo e influente para os modernos.

Além disso, no seu poema, Dante ilustra alguns dos tópicos centrais que são característicos da poesia épica: “a descida ao inferno e a subida aos campos elísios; o recurso aos personagens da mitologia greco-romana; o uso da invocação as musas; a predestinação do herói; a profecia dos eventos futuros; o recurso dos sonhos e da sua interpretação simbólica.” (D’ONOFRIO, 1990, p. 176). O último tópico nos lembra muito o nosso escritor argentino, J. L. Borges, que, nos seus escritos dá uma importância fundamental a estes, como veremos na sessão seguinte. A *Comédia* é uma história sobre um dos integrantes na história de Itália do século XIV, obrigado ao exílio nos últimos vinte anos da sua vida¹³². Deste modo, *ADC*, representa então “a história da humanidade toda, pois seu protagonista assume o papel simbólico de cidadão do mundo, que sofre a luta para alcançar os ideais cívicos da união, da justiça e do amor nesta terra e a fé num mundo melhor no além” (D’ONOFRIO, 1990, p. 177).

Nessa missão de significativa importância, encontra-se uma das características que unem as poéticas borgiana e haroldiana, como mencionamos antes, a presença da memória: “A viagem imaginária é apresentada como se fosse real, como se o viajante, regressando da expedição, escrevesse o relato daquilo que viu. Este artifício técnico explica a diferença temporal, notável ao longo do poema, entre o passado do enunciado e o presente da

¹³² No seu livro de Dante *The portable Dante* editado por Paolo Milani (New York: Penguin Books, 1947) Haroldo de Campos ressalta no texto a seguinte frase: “Thus Dante opened the long line of Europe’s banished intellectuals” (p. xiv). Análogamente ao escritor italiano, Borges se auto impôs o exílio voluntário em Genebra por causa da constante intervenção do estado, em especial do presidente Juan Domingo Perón, inimigo da família Borges, que governou nos primeiros anos da década de 1950 e voltou em 1973 até 1974 (Esta afirmação foi feita por Barcia, ex-diretor da Academia de Letras. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2014/02/21/cultura/a07n1cul>. Acesso em 18 de dezembro de 2014)

enunciação” (D’ONOFRIO, 1990, p. 182). Não podemos deixar de lembrar-nos da personagem Funes que, em oposição a Dante pode vivenciar com plenitude tudo aquilo que viu: Funes tem a capacidade de lembrar com vívido detalhe sem obviar nenhuma experiência porém a sua aprendizagem ou abstração é nula. Dante, por sua parte, conta a sua travessia com a ajuda das musas e ressalta que existem certos trechos que ele não poderia voltar a descrever, por exemplo, a visão do oitavo céu (XXV, 136-139): “Ah! Em minha mente como me doeu, / quando voltei-me para ver Beatriz, / e não a vi, inda que achasse-me eu // tão perto dela, e no mundo feliz!” (ALIGHIERI, 2004, p. 180). E também na visão final, no encontro com a divindade máxima (XXXIII, 138-139): “até que minha mente foi ferida / por um fulgor que cumpriu Seu querer.” (ALIGHIERI, 2004, p. 234). A partir disto Vauchez assinala que:

a experiência mística é inferior ao que será a visão face a face de Deus, na beatitude celeste. Mas, à imagem da Transfiguração, em que os Apóstolos participaram da irradiação do Cristo, o êxtase proporcionado à alma pelo beijo do Esposo a identifica, em certa medida, com o objeto amado, ao qual ela está unida espiritualmente. Pela união mística, o homem não se torna Deus, mas eleva-se acima de si mesmo e restaura em si a imagem divina (VAUCHEZ, 1995, p. 175)

Esta situação, desde a percepção de Dante, é impossível de conceber pelas restrições da inteligência humana: a sua visão é limitada, portanto é impossível de lembrar com exatidão daquilo que presenciou. Do mesmo modo opera o narrador de “El Aleph” que, depois de ter *visto* por uns segundos a infinitude do pequeno objeto luminoso, a sua memória começa a trabalhar em prol do esquecimento, necessário e essencial para sobreviver.

O escritor italiano, do mesmo modo que os poetas estudados, também faz um interessante trabalho ao retomar os seus precursores. No seu caso em particular, o *paideuma* foi a tradição greco-latina e os poetas provençais. Por isso podemos considerá-lo, do mesmo modo que a Borges e Haroldo, como um escritor universalista: “A grandeza do poeta italiano reside em ter conseguido elevar à categoria da universalidade os problemas seus e de sua terra natal, através da força transformadora da arte. É por isso que seu poema parece ser sempre atual ao leitor de qualquer tempo e de qualquer lugar.” (D’ONOFRIO, 1990, p. 176). Com respeito a isso, o crítico Curtius assinala que:

O espírito de Dante e sua alma, o seu pensamento arquitetônico e o seu coração ardente; a exaltação da sua vontade, que de si mesmo exigia violência e arrancava o indizível, são as forças que deram a forma aos “dez séculos silenciosos”. Um único indivíduo enfrenta um milênio e reforma esse mundo histórico. Amor, ordem e salvação – eis os focos da sua visão interior; esferas luminosas, em que se reúnem enormes exaltações (CURTIUS, 1979, p. 396)

O escritor Dante, portanto, é um *ressignificador* tanto da literatura como da história Ocidental. No seu poema, profundamente realístico, refletem-se as vozes dos seus precursores e, portanto, a sua obra não só pertence a ele já que nos seus próprios textos dialoga a tradição literária por excelência. Na construção do seu poema, Dante define o seu repertório, as suas escolhas. Por exemplo, Curtius assevera que já “Dante dá os primeiros passos na entrada do inferno, surge das trevas uma região luminosa, onde habitam os poetas e sábios da Antiguidade” (CURTIUS, 1979, p. 18), nas palavras de Dante (IV, 86-90): “Olha o que vem à frente qual decano / dos outros três, segurando uma espada; / ele é Homero, poeta soberano; / o satírico Horácio junto vem, / terceiro é Ovídio e último Lucano.” (ALIGHIERI, 2004, p. 46). Nesse embate do protagonista de *ADC*, o escritor italiano descreve o encontro do poeta moderno com os poetas da antiguidade mediante a escritura e o objeto livro: seu objetivo era formar parte de uma tradição literária junto com os outros poetas citados. Além disso, achamos interessante mencionar um dos precursores mais valiosos para o escritor florentino, o trovador do século XIII, Arnaut Daniel, de quem retoma “o ideal estilístico da técnica difícil” (CURTIUS, 1979, p. 369). Assim, no Purgatório, Dante escreve (XXVI, 140-147):

[...]
*Tan m'abellis vostre cortes deman,
 qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.*

*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
 consiros vei la passada folor,
 e vei jausen lo joi qu'esper, denan.*

*Ara vos prec, per aquella valor
 que vos guida al som de l'escalina,
 sovenha vos a temps de ma dolor* (ALIGHIERI, 2004b, p. 174)

Nesta colocação, como podemos observar a simples vista, o poeta italiano não utilizou a sua língua materna e sim a do seu precursor, o occitano. O próprio Haroldo de Campos junto com seu irmão e Décio Pignatari retomam a figura do trovador ao denominar o seu grupo vanguardista *Noigandres* (ver nota de rodapé número 252). Podemos afirmar que toda a poesia antiga, antes do romantismo aproximadamente, está baseada em emulação e invenção e é interessante perceber como os modernos captam isso a partir da ideia da criação, que acaba se sobrepondo. O próprio *paideuma* poundiano surge, em realidade, a partir do *paideuma* do

filósofo alemão Leo Frobenius¹³³ (1873-1938). Quer dizer, o conceito é uma adaptação que o escritor norte-americano utiliza para falar de tradição literária.

Assim sendo, ainda com Curtius, nota-se a importância dos precursores na história da literatura: “Sem Homero não haveria a Eneida; sem a ida de Ulisses ao Hades, não teria havido a viagem de Virgílio ao outro mundo.” (CURTIUS, 1979, p. 19). Nesta colocação o crítico não somente ressalta a presença das influências de Dante como também utiliza uma palavra essencial na elaboração dos projetos poéticos dos três escritores, o precursor e seus influentes Borges e Haroldo: a *viagem*. Trata-se de uma viagem na procura da salvação e redenção do ser humano e, essencialmente, um aprendizado: “a minha obra oferece poesia, mas ao mesmo tempo também filosofia. Com isso reclama Dante para a sua poesia a função de ciência, que a escolástica nega à poesia.” (CURTIUS, 1979, p. 233). Em *AMMR*, Haroldo também pretenderá plasmar no seu poema conhecimentos que vão além da beleza da literatura: no seu texto convivem as vozes dos seus precursores, apela aos escritos bíblicos e ao discurso científico.

Dante Alighieri, como dissemos, retoma, além das mencionadas, duas figuras centrais na história da literatura: por um lado Virgílio que se torna o guia da sua viagem e por outro lado a Homero por meio da figura de Ulisses no Inferno: “Dante é o marco da tradição literária e cultural italiana e europeia por excelência. [...] Tratar de Dante é um desafio, pois há múltiplas gerações de leitores, tradutores, retradutores” (LOMBARDI, 2014, pp. 183-184). Na sua dissertação “Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos na *Divina Comedia* pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri”, Regiane Roda acrescenta à nossa discussão:

Assim, Dante coloca-se como duplamente herdeiro, tanto da Literatura e de seus temas quanto das questões que envolvem a transcendência da alma humana, unindo mais uma vez duas tradições em uma. Ou seja, Dante reúne em uma mesma viagem aos mundos do *Inferno*, *Purgatório* e *Paradiso*, as viagens míticas dos personagens do Mito e conseqüentemente da Literatura e as questões sobre o futuro da alma após a morte (RODA, 2012, p. 164)

¹³³ Na enciclopedia Universalis lemos: “Son but fondamental est cependant d'élucider la nature de la culture. Il la conçoit comme un être vivant, connaissant au cours de son développement trois phases successives : le stade de l'Ergriffenheit (participation émotive), ou l'émergence de la culture, le stade de l'Ausdruck (expression) ou la maturité, enfin le stade de l'Anwendung (application) marqué par la prééminence des forces de la technique. Le centre spirituel ou l'âme de la culture, qui donne direction et but aux actions humaines, est la « Paideuma ». Ses principaux ouvrages sont *Probleme der Kultur* (1899-1901) et *Paideuma: umrisse einer Kultur-und Seelenlehre* (1921)”. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-frobenius/>>. Acesso em 12 de dezembro de 2014.

Nessa viagem pela história da literatura, consideramos interessante destacar o episódio de Ulisses que se arquitecta como um dos centrais na construção de *ADC* já que Dante não somente utiliza a personagem do seu precursor para colocá-la na sua obra como também o *recria*, transforma e ilumina em benefício do seu projeto literário (*Inferno*, XXVI, 90-142). Como diz Lombardi: “a literatura possui essa faculdade máxima, que nem a Deus pode ser atribuída: ela relê o passado, como sugere o narrador/escritor do famoso ensaio “Kafka e seus precursores” (BORGES, 1989, p. 490-498)” (LOMBARDI, 2014, p. 188). Com a noção de precursores em mente, podemos retomar o escritor argentino Jorge Luis Borges em seus *Nueve ensayos dantescos* (1982) que considera o episódio de Ulisses e dedica um dos ensaios deste livro para retomar a figura do importante herói grego:

La acción de Ulises es indudablemente el viaje de Ulises, porque Ulises no es otra cosa que el sujeto de quien se predica esa acción, pero la acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro. El hecho es obvio pero se propende a olvidarlo, porque la *Comedia* está redactada en primera persona, y el hombre que murió ha sido oscurecido por el protagonista inmortal (BORGES [1982] 2011c, p. 387)¹³⁴

Nesta colocação o escritor argentino retoma um dos assuntos que tem sido discutido pela crítica dantesca, a similitude entre o herói grego e o Dante fictício em termos da arriscada e quase impossível viagem, no caso de Ulisses a história termina em tragédia já que é engolido pelo intempestivo mar. No caso de Dante, o termo da sua aventura resulta proveitosa já que depois de atravessar a terrível floresta do *Inferno* e a montanha do Purgatório chega à visão inconcebível do Paraíso. Por tal motivo, o nome da obra é ‘Comedia’ já que o “título deve-se ao fato de a comédia, explica o próprio Dante numa carta a um dos seus mecenas, ser um género em que a estória começa dura, áspera, e termina bem, ao contrário da tragédia” (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 64). Além disso, a obra se caracteriza por estar escrita numa linguagem popular (italiano) em oposição à tragédia que era escrita em latim. O fato de que tenha uma diferenciação entre a primeira e a última parte do poema permite remeter aos textos clássicos e a tradição literária do classicismo por diferenciar a tragédia da comedia. Assim, o texto se torna “nobre e [de] sentido elevado” (D’ONOFRIO, 1990, p. 181).

¹³⁴ “A ação de Ulisses é indubitavelmente a viagem de Ulisses, porque Ulisses não é senão o sujeito de quem se predica tal ação, mas a ação ou empresa de Dante não é a viagem de Dante e sim a execução de seu livro. O fato é obvio, mas tende-se a esquecê-lo, porque a *Comédia* está redigida em primeira pessoa, e o homem que morreu foi obscurecido pelo protagonista imortal” (BORGES, J. L. “A última viagem de Ulisses” In: _____. *Obras Completas Volume 3*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 398).

Além disso, o próprio Dante, ao falar da sua obra, nomeia ela como sacra (Paraíso XXIII, 62 e 25) gerando um importante conflito com as autoridades da religião católica na época. No seu poema longo o poeta florentino faz uma crítica inflexível à Igreja Católica que, por questões ideológicas, foi a responsável, vários anos antes, pelo seu exílio de sua cidade natal. Como escrevemos anteriormente, Dante pretende que seus versos cumpram uma função científica desacreditando os preceitos da filosofia escolástica que dominou o pensamento Ocidental desde 1200 até 1500 d.C. Além disso, as obras dantescas contém um *plus*: “Dante entremeava suas obras com indicações de sentido esotérico, desde a *Vita Nuova* (1293 aprox.). A mística dos números e das letras é um fato filologicamente certo; mesmo para Beatriz, que era um nove.” (CURTIUS, 1979, 393). Jorge Luis Borges, do mesmo modo, utiliza a numerologia e o esoterismo (por meio da Cabala) para a construção da sua obra. Acreditamos que seja interessante adicionar a esta reflexão as palavras de Curtius:

A Divina Comedia é ao mesmo tempo uma Comédia Humana, em que nada de humano é demasiado sublime ou demasiado humilde. O poema de Dante move-se inteiramente na transcendência. Mas, a cada momento, penetra-o o hálito da história, a paixão do presente. Intemporalidade e temporalidade não somente se confrontam e se relacionam, como se entrelaçam e entrecem, de modo que não é mais possível separar os respectivos fios da meada (CURTIUS, 1979, p. 383)

A colocação faz uma síntese do que a obra representa na história da literatura e, por isso, acreditamos que seja um precursor muito significativo no trabalho poético de ambos os escritores, Borges e Campos. Além disso, Borges utiliza no seu ensaio a palavra do crítico alemão August Ruegg que arremata com as seguintes palavras “Dante es un aventurero que, como Ulises, pisa no pisados caminos, recorre mundos que no ha divisado hombre alguno y pretende las metas más difíciles y remotas. Pero ahí acaba el parangón. Ulises acomete a su cuenta y riesgo aventuras prohibidas; Dante se deja conducir por fuerzas más altas.” (RUEGG apud BORGES, [1982] 2011c, p. 387)¹³⁵. Assim, Dante pode ser considerado como um ‘iluminado’ cuja missão sagrada tem como objetivo final um reencontro com seu amor da vida, Beatriz Portinari, talvez por esse motivo nobre ajuda para que sua empresa decante na ‘felicidade’, ele é acompanhado e tem a ajuda do deus cristão. Ulisses, de modo contrário, é pagão e na sua empreitada sacrifica homens, apenas move-se por seu próprio desejo.

¹³⁵ *Jenseitsvorstellungen vor Dante*, II, 114: “Dante é um aventureiro que, como Ulisses, trilha caminhos não trilhados antes, percorre mundos que não divisou homem algum e pretende as metas mais difíceis e remotas. Mas aí acaba a semelhança. Ulisses acomete por sua conta e risco aventuras proibidas; Dante deixa-se conduzir por forças mais altas” (BORGES, 1999, p. 397).

Do ponto de vista da importância do *Dolce Stil Nuovo* para Dante e do objetivo elevado relativo ao encontro com Beatriz, é interessante notar que “[foi] um movimento literário de vanguarda na época, ao qual Dante por muito tempo pertenceu e que contribuiu de forma decisiva para introduzir a língua italiana na poesia e para afirmar o *Amor* como inspirador do texto poético.” (LOMBARDI, 1998, p. 9)¹³⁶

Beatriz é em *ADC* símbolo da pureza incorruptível, no início da obra Virgílio se dirige ao amor eterno de Dante da seguinte maneira (II, 76): “O mulher de virtude, só por quem / tem tudo a humana espécie superado / que em sua primeira esfera o céu contém...” (ALIGHIERI, 2004, p. 33). É importante mencionar que o escritor italiano descreve o seu amor da vida em um plano superior, já não é a simples mortal que conhece e se apaixona secretamente: “Ela é a mais alta salvação em figura de mulher – emanação de Deus. Só por isso pode aparecer sem blasfêmia num triunfo em que o próprio Cristo está incorporado.” (CURTIUS, 1979, p. 395).

A Beatriz de Dante Alighieri é pura e sacra:

No paraíso, os olhos de Beatriz são constantemente apresentados como fonte de luz e de amor. É neles que Dante encontra a solução de suas dúvidas metafísicas, físicas e morais, além da força, sustentada pelo sentimento amoroso, para levar a termo sua viagem. A mulher amada, segundo os padrões estéticos e ideológicos da poética trovadoresca, é o único refúgio, o porto de salvação, quando a nau da vida é balançada pelas procelas das paixões, que provocam a dor do existir (D’ONOFRIO, 1990, p. 198)

Adiantando-nos um pouco em relação à leitura borgiana de *ADC* que aparece no *Aleph*, cabe sublinhar que o escritor argentino descreve a figura de Beatriz Viterbo totalmente oposta à Beatriz de Dante, isto pode ser verificado na visão do inefável aléfica: o Borges-personagem descobre que Beatriz escrevia “cartas obscenas” para o seu primo, Carlos Argentino Daneri.

De modo contrário, a Beatriz Viterbo borgiana não representa o tipo de mulher pura e discreta própria do amor cortês, ela representa a malícia e acusa uma certa frivolidade: “el día de su boda con Roberto Alessandrini; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pequinés que le regalo Villegas Haedo” (BORGES [1949] 2011a, p. 921)¹³⁷. No

¹³⁶ O agregado entre colchetes é meu

¹³⁷ “Beatriz no seu casamento com Roberto Alessandrini; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês dado por Villegas Haedo” (BORGES, J. L. “O Aleph” In: _____. *Obras Completas Volume I*. Vários

entanto, Borges parece atuar de acordo com os parâmetros do amor cortês, como veremos a seguir. Apesar dessa diferença crucial entre as duas, Viterbo tem uma semelhança com Portinari na sua função de guiar a personagem principal ao longo de todo o relato.

4.2 Os primeiros encontros de Borges com Dante: “La Divina Comedia”

Jorge Luis Borges retoma *ADC* por meio de vários dos seus escritos. Em um artigo minucioso: “Borges: fervor de Dante”, Francisco Risquete menciona cada um dos trabalhos em que Borges alude a Dante direta ou indiretamente. Aqui nos interessa retomar principalmente o seu ensaio “A Divina Comedia” (1980), o artifício “El Aleph” (1949) e, eventualmente, utilizaremos alguns exemplos dos *Nueve ensayos dantescos* (1982) para completar a nossa análise. Segundo Borges, Dante é “tal vez, el primer poeta del mundo” (BORGES, 1961, p. 9)¹³⁸. Especificamente, nos interessa destacar a obra de Dante Alighieri já que representa um precursor de significativa acuidade, tanto para Borges como para Haroldo de Campos, especialmente em *AMMR*.

No estudo bibliográfico, em especial as entrevistas e *Autobiografía* borgianas, percebemos que de todos os precursores que o escritor argentino menciona, implícita ou explicitamente, aquele que exerceu mais importância sobre ele foi o escritor italiano Dante Alighieri:

En innumerables escritos, Borges expresa la idea de que la *Divina Comedia* es el punto de arribo de toda la tradición occidental, un libro que «contiene lo que soy, lo que fui y lo que seré», que puede ser «todas las cosas». Todos los rasgos que le atribuye (universalidad, intensidad, profundidad, infinitud) coinciden con los que, en el ensayo «Sobre los clásicos», caracterizan a aquellos libros que la tradición ha decidido leer con un previo fervor. Lo que le resulta más sorprendente de la lectura de la *Comedia* (y lo que más interesa en relación con su posibilidad de ser traducida) es el carácter «deliberado, fatal» de cada palabra (SPEIR, 2013, p. 4)¹³⁹

tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998, p. 686-687)

¹³⁸ “talvez, é o primeiro poeta do mundo.” (Este texto está dedicado exclusivamente a Dante Alighieri, outra colocação importante nele é quando Borges afirma que “Pensar em Italia es pensar en Dante” e “Dante [es] el poeta arquetípico de Italia y, por ende, de todo Occidente.” Buenos Aires: Emecé, 2003 (Tradução própria)

¹³⁹ “Em inumeráveis escritos, Borges expressa a ideia de que a *Divina Comedia* é o ponto de encontro de toda a tradição ocidental, um livro que «contém o que sou, o que fui e o que serei», que pode ser «todas as coisas». Todos os rasgos que lhe atribui (universalidade, intensidade, profundidade, infinitude) coincidem com os que, no ensaio «Sobre los clásicos», caracterizam a aqueles livros que a tradição tem decidido ler com um prévio fervor. O que resulta mais surpreendente da leitura da *Comedia* (e o que mais interessa em relação com a sua possibilidade de ser traduzida) é o carácter «deliberado, fatal» de cada palavra.” (Tradução própria)

Jorge Luis Borges trabalhava como bibliotecário na instituição Miguel Cané (1937, aproximadamente), no trajeto até o trabalho e na volta para casa ele leu por primeira vez *ADC*. Depois de cumprir o seu trabalho dentro do estabelecimento, comenta na sua *Autobiografía* (1970), ele escapava ao porão para ler e escrever. Não podemos deixar de mencionar este dado já que nos recorda o momento central no seu artifício “El Aleph”, precisamente na descida que efetua o Borges fictício para conhecer o objeto maravilhoso que, por sua vez, representa a descida ao Inferno e, ao mesmo tempo, a visão do Paraíso, de Dante-personagem. Dentre os seus clássicos mais queridos, deliberadamente, *ADC* gerou em Borges um forte impacto que direcionou a sua poética de leitura ou, dito de outro modo, a criação dos seus precursores. Speir, novamente, argumenta que:

Uno de los efectos de esta observación es el contraste, en la percepción de Borges, entre la *Comedia* y el resto de los libros, a los que implícitamente se atribuye la presencia de elementos injustificados, motivados por la imperfección humana del autor:

Luego me quedé tan deslumbrado por este libro, que toda la demás literatura me parecía una obra del azar, me parecía una obra hecha de regalos del azar junto a la *Divina Comedia*, en la que todo parece —y sin duda es— premeditado por el autor (Borges Sorrentino, 1973, 72) (SPEIR, 2013, p. 4)¹⁴⁰

Marisol Villarubia (2003) afirma que para poder compreender a relação que Jorge Luis Borges tem com Dante Alighieri é necessário ler o ensaio borgeano “La Divina Comedia”. Assim, nos interessa destacar, antes da análise de “El Aleph”, algumas palavras deste ensaio que forma parte do livro *Siete Noches*, editado em 1980 cujo conteúdo reúne as sete conferências ministradas por Borges no *Teatro Coliseo* da cidade de Buenos Aires em 1977. Nesse livro, podemos conhecer o primeiro encontro dele com a obra de Dante, fenômeno catalisador de vários trabalhos nos quais o escritor italiano é mencionado de modo explícito ou implícito. Por conta do acaso (ou não) ele achou na Librería Mitchell, hoje desaparecida, três volumes intitolados: Inferno, Purgatório e Paraíso numa versão bilíngüe (inglês-italiano). Borges enuncia:

Imaginé este *modus operandi*: leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo terceto, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al final del canto. Luego leía todo el canto en inglés

¹⁴⁰ “Um dos efeitos dessa observação é o contraste, na percepção de Borges, entre a *Comedia* e o resto dos livros, aos que implícitamente se atribui a presença de elementos injustificados, motivados pela imperfeição humana do autor:

Logo fiquei tão deslumbrado por este livro, que toda a demais literatura me parecia obra do acaso, me parecia uma obra feita de presentes do acaso junto à *Divina Comedia*, na que tudo parece – e sem dúvida é – premeditado pelo autor (Borges Sorrentino, 1973, 72)”

y luego en italiano. En esa primera lectura comprendí que las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original. La traducción puede ser, en todo caso, un medio y un estímulo para acercar al lector al original; sobre todo, en el caso del español (BORGES, [1980] 2011c, p. 228-229)¹⁴¹

Assim, por causa da semelhança entre ambas línguas, filhas do latim, foi que Borges conseguiu ler os grandes versos de Dante. Borges navegou através de várias traduções da *Comedia* interessado nos diferentes comentários nos rodapés, as distintas interpretações daquela obra considerada por ele como “múltiple”. Nessa multiplicidade é que reside o ideal do livro único que Borges arquejava por meio das ideias tecidas séculos atrás, possivelmente esse desejo começou com Homero e depois foi trazido para a modernidade com Mallarmé, outro grande precursor borgeano: “tout aboutit à un livre” (tudo termina em um livro)¹⁴². No seu trajeto pelo poema em seu ensaio “Divina Comedia” Borges não se pergunta pelo que Dante quis dizer senão como ele conseguiu fazê-lo, sua preocupação central se condensa na dimensão estética do poeta:

De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo. He leído libros por la emoción estética que me deparan y he postergado los comentarios y las críticas. Cuando leí por primera vez la *Comedia*, me dejé llevar por la lectura. He leído la *Comedia* como he leído otros libros menos famosos (BORGES, [1980] 2011c, p. 228)¹⁴³

Borges também destaca a importância de ler o livro por ele mesmo, ao menos numa etapa inicial, ignorando qualquer tipo de referência histórica ou intertextual: “Yo aconsejaría el olvido de la discordia de los güelfos y gibelinos, el olvido de la escolástica, incluso el olvido de las alusiones mitológicas y de los versos de Virgilio” (BORGES, [1980] 2011c, p. 230)¹⁴⁴. Só depois de abandonar-se à leitura do clássico e que podemos prestar atenção ao transfundo e inter-relações. Ele realça, então, a importância da leitura centrada na obra

¹⁴¹ “Imaginei o seguinte *modus operandi*: primeiro eu lia um versículo, um terceto, em prosa inglesa; a seguir lia o mesmo versículo, o mesmo terceto, em italiano; continuava assim até o final do canto. Depois lia todo o canto em inglês e depois em italiano. Nessa primeira leitura entendi que as traduções não podem ser um sucedâneo do texto original. A tradução pode ser, em todo caso, um meio e um estímulo para aproximar ao leitor do original; principalmente no caso do espanhol” (BORGES, J.L. “A Divina Comédia” In: _____. *Obras completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 227)

¹⁴² Acreditamos seja interessante mencionar aqui que em um terceto do Paraíso se estabelece uma relação entre o livro e o Universo que Borges retoma na sua poética (XXXIII, 85-87): “Vi recolher-se em sua mente superna, / num só volume unindo com amor, / o que no mundo se desencaderna” (ALIGHIERI, 2004c, p. 232)

¹⁴³ “Quanto a mim, posso dizer que sou um leitor hedonista; nunca li um livro porque fosse antigo. Li pela emoção estética que os livros me deparam, preterindo os comentários e as críticas. Quando li a *Comédia* por primeira vez, deixei-me levar pela leitura. Li a *Comédia* como li outros livros menos famosos” (BORGES, 1999, p. 226)

¹⁴⁴ “Eu aconselharia o leitor a esquecer as discórdias entre guelfos e gibelinos, a esquecer a escolástica, até a esquecer as alusões mitológicas e os versos de Virgílio” (BORGES, 1999, p. 230)

mesma, esse tipo de exercício nos lembra a escola dos formalistas russos que pretendiam analisar o livro na sua imanência restando importância aos aspectos das outras séries (TEIXEIRA, 1998).

Algumas linhas depois, Borges fala sobre Virgílio, o grande precursor de Dante Alighieri: ambos têm uma relação de irmandade, só que o segundo é superior ao seu antecessor devido a que consegue ser protegido do fogo do inferno e alcança a salvação. Outro ponto destacável deste ensaio é que, de modo velado, Borges ressalta a tarefa do tradutor quando diz que Dante “acaso” melhorou os versos de Virgílio através das suas traduções. Ao transladar uma escritura de um idioma a outro, o tradutor impregna a obra final, mesmo que inconscientemente, com a resultante de sua bagagem cultural e sabedoria articulatória, convertendo o texto traduzido numa versão melhor que a original: do mesmo modo quando Borges leu Cervantes em inglês e depois em espanhol e achou que a última era uma péssima tradução. Qual é o original e qual é a tradução? qual é o verdadeiro e qual é o falso? é uma questão que Borges ergue do princípio ao fim da sua poética, questão que ergueu com o já exaustivamente citado “Pierre Menard, autor del Quijote”.

No final do ensaio, o autor de “El Aleph” afirma sem deixar lugar a dúvidas que a obra de Dante é parte da tradição e um dos seus clássicos, portanto, se torna inesquecível, repetimos o final da citação anterior: “Sé que esse libro irá más allá de mi vigília y de nuestras vigílias” (BORGES, [1980] 2011c, p. 241)¹⁴⁵. Nesse comentário encontramos um possível jogo de símbolos: possivelmente a *Comedia* é um livro que pode ter sido um sonho de Dante, no entanto, para Borges os sonhos são parte da vigília (ideia comentada em outra das conferencias: “Sueños y pesadillas”). Isto decanta numa terceira afirmação borgiana: “la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda vigilia es un sueño” (BORGES, 2011c [1980], p. 245)¹⁴⁶. Ao parecer, essa vigília que ele afirma invadida pela *Comedia* é uma possível alusão a que sua obra: seus sonhos, estão inexoravelmente ligados ao seu precursor italiano: ele sempre voltará uma y outra vez nas palavras de Dante porque mantém uma relação de recorrência. Torna-se ao longo do seu percurso literário uma influência que não pode negar. No entanto, na hora de desvendar as suas influencias é que Borges prefere ocultar ao seu morto procurando, talvez, uma superação ou *daemonização/kenosis*, segundo Harold Bloom (1973)¹⁴⁷. Na escritura de “El Aleph” em várias das entrevistas ele negou a influência

¹⁴⁵ “Sei que esse livro irá além de minha vigília e de nossas vigílias” (BORGES, 1999, p. 241)

¹⁴⁶ “A espléndida, a dos poetas, a de considerar que toda vigília é um sonho” (BORGES, J.L. “O pesadelo” In _____, *Obras completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 245)

¹⁴⁷ “A *kenosis* e a *daemonização* atuam para reprimir a lembrança dos mortos.” (BLOOM, p. 170)

de Dante Alighieri ou a possível intertextualidade (BORGES apud TUBIO, 2006) ao contrário de Haroldo de Campos que a admite abertamente em *AMMR*.

Deste modo, Nitrini adiciona que: “a influência mais estimulante é a que leva o escritor a rejeitar uma influência [...] No cerne da concepção de influência de Valéry existe a convicção de que o escritor atinge a sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros” (NITRINI, 1997, p. 134)¹⁴⁸. Simultaneamente a necessidade do escritor pelos seus precursores para estabelecer-se, continua Nitrini, é preciso que o primeiro distinga-se dos últimos. Além disso, insistimos na ideia de que Borges é um autor paradoxal e que em certas ocasiões tememos não perceber se ele está fazendo uma afirmação ou se está utilizando o recurso mais característico dele: a ironia. Do mesmo modo, quando em algumas entrevistas perguntavam para ele sobre seus contos ele chamava suas criações de ‘plágios’: isto é parte significativa da sua poética, ele brinca com a concepção do que é original e do que é cópia, o que é real ou irreal, o que é sonho ou vigília, etc.

O texto de Dante para Borges é um ponto de convergências onde “se eleva una reflexión de tintes trascendentales. Los versos de la *Comedia*, en tales casos, han estimulado la poderosa inteligencia de Borges porque le han recordado los temas que más le obsesionan.”¹⁴⁹ (RISQUETE, 2005, p. 197). Nessa colocação, Francisco Risquete em “Borges: fervor de Dante” amplia e afirma que a obra de Dante Alighieri influencia o escritor argentino por três razões significativas: em primeiro lugar, “los versos del italiano son para Borges una dilatada cantera de ejemplos adecuados a su teoría”¹⁵⁰ (RISQUETE, 2005, p. 196). Quer dizer, Borges encontra no poeta florentino um precursor forte para retomar e ressignificar, muitos dos versos de a *Comedia* povoam a obra do escritor argentino incessantemente. Em segundo lugar, “la obra de Dante funciona [...] para evocar los temas preferidos del autor argentino. Se trata del proceso contrario al que acabo de esbozar. Borges [...] tropieza [...] con un verso que, en su memoria, activa por asociación el recuerdo de otros textos y temas.” (RISQUETE, 2005, p. 197)¹⁵¹. Por exemplo, em *Inferno* (I, 32 e V, 129) Borges rememora os versos do seu “Poema conjetural” e “La otra muerte” (1949) que depois

¹⁴⁸ Por meio desta citação podemos lembrarnos da influencia notável que exercia Cervantes sobre Pierre Menard já que seu propósito como escritor era escrever *O Quijote*: uma obra igual porém diferente do seu precursor. A evidente presencia dos precursores é desenvolvida de um modo quase paródico nesse artifício.

¹⁴⁹ “se eleva uma reflexão de tintes transcendentais. Os versos da *Comédia*, em tais casos, têm estimulado a inteligência poderosa de Borges porque ele lembrou, por meio deles, das questões que mais lhe interessam.” (Tradução própria)

¹⁵⁰ “Os versos do italiano são para Borges uma dilatada canteira de exemplos adequados à sua teoria”

¹⁵¹ “A obra de Dante opera [...] para evocar os temas favoritos do autor argentino. Esse é o processo oposto ao que acabo de referir. Borges [...] tropeça [...] com um verso que, em sua memória, activa por associação à recordação de outros textos e temas.”

evoca ao Paraíso (XXX, 108). Portanto, o texto de Dante Alighieri funciona como um ponto de convergências onde as vozes dele se fusionam com seus próprios escritos: é uma espécie de Aleph ou *nexo* como o nomearia Haroldo de Campos. Por último, a obra do escritor italiano trabalha nos escritos de Borges como se fosse um símbolo, por isso, Borges afirma que Dante se torna para ele “el poeta arquetípico de Occidente” (1961).

Logo, *ADC* torna-se para Jorge Luis Borges um exemplo universal da literatura. Tanto Dante como Shakespeare e Homero são os exemplos mais significativos para o poeta argentino, são os seus clássicos e a sua tradição:

Cuando escribe “El inmortal”, elige a Homero como símbolo de la literatura y del hombre; cuando reflexiona sobre la memoria, se decanta por Shakespeare (“La memoria de Shakespeare”). Ambos autores, como Dante, son un símbolo más allá de sus obras. Han pasado por el toque de fuego de los siglos y, por ello, en la literatura de Borges son una moneda válida para comerciar con el lector (RISQUETE, 2005, p. 198)¹⁵²

Segundo Terracini, a primeira aparição de Dante em Borges se materializa em um dos ensaios de *Discusión*:

Chi ha seguito le tracce del dantismo di Borges trova il primo cenno alla Commedia nel 1929 (“Duración del Infierno”, poi nel volume *Discusión*). Di qui sono stati visti diramarsi chiari segni danteschi in molti scritti di Borges, tanto nella lirica quanto nella prosa (TERRACINI, 1988, p.56)¹⁵³

Alguns anos depois deste ensaio que menciona Terracini, Borges escreve o “Poema conjetural” (1943), em honra ao seu antecessor Francisco Narciso de Laprida: “Como aquel capitán del Purgatorio / que, huyendo a pie y ensangrentando el llano, / fue cegado y tumbado por la muerte / donde un oscuro río pierde el nombre, / así habré de caer.” (BORGES, [1943] 2011b, p. 261)¹⁵⁴. Nele também encontramos algumas reminiscências ao Inferno de Dante, especialmente nas descrições do lugar: “Purgatório”, “pântano” e “cienagas” e as feras que o espreitam: “cavalos” e “belfos”. Estes versos, remetem às imagens apresentadas por Dante no

¹⁵² “Ao escrever “El Inmortal”, escolhe a Homero como símbolo da literatura e do homem; ao refletir sobre a memória, opta por Shakespeare (“La memoria de Shakespeare”). Ambos os autores como Dante, são um símbolo para além de suas obras. Eles têm passado pelo toque de fogo dos séculos e, portanto, na literatura de Borges são uma moeda válida para comercializar com o leitor.”

¹⁵³ “Quem seguiu os traços do dantismo de Borges encontrou o primeiro sinal da *Comédia* em 1929 (“Duración del Infierno”, depois no volume *Discusión*). A partir daqui foram vistos se espalharem claros sinais dantescos em muitos escritos de Borges, tanto na lírica quanto na prosa.” (A tradução deste trecho e os seguintes em idioma italiano pertence à Me. Regiane Roda)

¹⁵⁴ “Tal como o capitão do Purgatório / que, a pé fugindo e ensangüentado o chão, / foi cegado e tombado pela morte / onde um rio escuro perde o nome, / assim hei de cair.” (BORGES, J.L. “Poema conjetural” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 245)

canto V do Purgatório, segundo Stelio Cro. Além disso, a época que Borges lê com mais intensidade *ADC* coincide com a escritura de “El Aleph”. Segundo o crítico Rodríguez Monegal, os pontos de convergência entre ambos os escritos residem na visão macrocsmica do universo e as similitudes de Beatriz Viterbo com Beatriz Portinari e de Dante com Daneri (MONEGAL, 1987).

Ler Dante, para Borges, é descobrir as chaves do universo inconcebível, por meio do poeta italiano é que ele pretende aspirar a universalização. Nele é o lugar onde todas as vozes poéticas convergem numa só. Quando Borges lê Dante ele arquiteta a sua própria poética, a leitura no escritor argentino, do mesmo modo que acontece com Haroldo de Campos, não significa apenas um ato passivo: “E proprio per questo suo radicalismo (nessuno, mai) la lettura dantesca di Borges risulta un atto creativo.” (TERRACINI, 1988, p. 63)¹⁵⁵. Este ato criativo corresponde justamente à criação borgiana de precursores, a obra de Dante representa para ele o infinito palimpsesto que retrata por meio da figura do Aleph. Depois de ler *ADC*, nenhum livro alcança a sua magnitude:

La *Commedia* fa parte di Borges, che l'ha accolta (S 25) come «il miglior dono que la letteratura può offerci»: e, lungi dall'«ascetismo» di non leggerla, non se nega la «felicità» – lo dice più volte – di leggerla, perché «mi ha accompagnato per tanti anni e só che appena la aprirò, domani, scorgerò cose che non ho visto sino ad hora. So che questo libro andrà oltre la mia veglia e le nostre veglie» (S 30)

Così nelle sue veglie Borges legge e sogna Dante. O forse è Dante che ha letto e sognato Borges? (TERRACINI, 1988, p.68)¹⁵⁶

Borges considera *ADC* como um livro infinito: “Osvaldo Ferrari le propone hablar acerca de Dante. Borges contesta: “Ah, desde luego, y... es un tema infinito”. Y cuando Ferrari le recuerda los *Nueve ensayos dantescos* Borges dice: “Ese libro solo encierra parte de lo que puede sugerirme una lectura infinita como la lectura de Dante.” (NAVARRO, 1999, p. 3)¹⁵⁷. O assunto mereceria, ainda várias páginas de discussão, no entanto, depois deste apartado introdutório, consideramos interessante continuar com as apreciações e análise de “El Aleph” e os paralelismos que apresenta com *ADC*.

¹⁵⁵ “E justamente por causa de seu radicalismo (não, nunca) a leitura dantesca de Borges resulta ser um ato criativo.” (Tradução própria)

¹⁵⁶ “A *Comédia* faz parte de Borges, que a acolheu como ‘a melhor dádiva que a literatura pode nos oferecer’: e, longe do “‘asceticismo’ de não lê-la, não se nega a ‘felicidade’”, disse-o muitas vezes – “de lê-la”, porque “me acompanhou por tantos anos e mesmo que a abra, amanhã, distinguirei coisas que não vira senão agora. Sei que este livro irá permanecer além da minha vigília e além da nossa vigília.

Assim em sua vigília Borges lia e sonhava Dante. Ou talvez seria Dante quem havia lido e sonhado Borges?”

¹⁵⁷ “Osvaldo Ferrari lhe propõe falar sobre Dante. Borges diz: “Ah, claro... é um assunto infinito” e quando Ferrari lembra *Nueve ensayos dantescos* Borges diz “Esse livro contém apenas parte do que pode me sugerir uma leitura infinita como a leitura de Dante.”

4.3 Convergências entre “El Aleph” e *ADC*

Para introduzir o artifício, Borges se vale de duas vozes que discutem o problema do infinito, problemática já mencionada no capítulo de Borges, que exerce uma significativa obsessão no escritor argentino. Segundo Ares Silvia (2005), as epígrafes do relato, também demonstram um sistema de relações que conforma um ordem final: “la cita de Shakespeare establece cuáles han de ser los parámetros en la relación entre lo micro y lo macrocósmico; y, la cita de Leviathan la relación del instante con lo infinito.” (ARES, 2005, p. 19)¹⁵⁸. O macro e o micro representam a procura do Livro ou a Palavra que seja ao mesmo tempo todos os livros, encarnado na figura do Aleph: “el uno y Todo”. A visão panteísta borgiana por excelência.

Em primeiro lugar, Borges vale-se da voz de Shakespeare, escritor universal por antonomásia, evocando Hamlet, por meio da seguinte epígrafe: “O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a King of infinite space” (Hamlet, II, 2)¹⁵⁹. Acreditamos que a casca de noz poderia estar representada na figura do Aleph, objeto de apenas dois ou três centímetros, segundo a descrição do narrador: “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño.” (BORGES, [1949] 2011a, p. 929)¹⁶⁰. E, essa casca de noz, poderia representar a realidade objetiva que não muda a realidade subjetiva do sujeito que mora no interior, nela ou, independentemente disso, em qualquer lugar ele poderia se achar o rei do espaço infinito. Por outro lado, a segunda epígrafe forma parte da obra de Thomas, Hobbes *Leviathan* (1651), precisamente do capítulo 46: “But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nunc-stans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for a infinite greatness of Place.” (Leviathan, IV, 46)¹⁶¹. Podemos deduzir, portanto, que esse eterno presente faz alusão ao encontro do narrador com o objeto Aleph na convergência de vários tempos e espaços, é o *nunc-stans* misturado com o *hic-stans*, esse encontro no “instante gigantesco [...] de actos deleitables o atroces” (BORGES, [1942]

¹⁵⁸ “A citação de Shakespeare estabelece quais vão ser os parâmetros na relação entre o micro e macrocósmico; e, a cita de Leviathan a relação do instante com o infinito.” (Tradução própria)

¹⁵⁹ Oh, Deus!, poderia estar dentro de uma casca de noz e me considerar o rei do espaço infinito.

¹⁶⁰ “O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho” (BORGES, 1998, p. 695)

¹⁶¹ Mas eles nos ensinarão que a eternidade é a persistência do tempo presente, um Nunc-stans (como o chamam os acadêmicos); que nem eles nem ninguém mais entende, não mais do que seria um Hic-stans para um lugar infinitamente grande.

2011a, p. 929)¹⁶² nos faz pensar na vivência inefável e indescritível dos últimos versos do Paraíso de Dante (XXXIII, 136-141 e 145):

tal estava eu ante a nova visão:
buscava a imagem sua corresponder
ao círculo, e lhe achar sua posição.

Mas não tinha o meu voo um tal poder;
até que minha mente foi ferida
por um encontro que cumpriu Seu querer.

[...]
o Amor que move o Sol e as mais estrelas (ALIGHIERI, 2004c, p. 234)

Nesse encontro maravilhoso, deparamo-nos com o infinito abrangido por outro infinito e assim sucessivamente, tal como acontece na técnica das caixas chinesas utilizada por Borges em outros artifícios: “cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas” (op. cit. p. 929)¹⁶³. É o que Jorge Luis Borges define como literatura e é traduzido com excelência nas palavras de Gerard Genette:

Esta visión de la literatura como un espacio homogéneo y reversible en el que las particularidades individuales y los datos cronológicos no tienen cabida, ese sentimiento *ecuménico* que hace de la literatura universal una vasta creación anónima donde cada autor no es más que la encarnación fortuita de un Espíritu intemporal e impersonal, capaz de inspirar, como el dios de Platón, el más bello de los cantos al más mediocre de los cantores, y de resucitar en un poeta inglés del siglo XVIII el sueño de un emperador mongol de XIII, esta idea puede parecer a los espíritus positivos una simple fantasía o una dura locura (GENETTE, 1981, p. 99)¹⁶⁴

Nessa concepção da literatura entra em jogo não só o escritor argentino como também a poética sincrônica haroldiana onde as distintas vozes dos precursores pervivem e dialogam conformando uma nova voz. O encontro que acontece entre o Aleph e o Borges-narrador-fictício é muito similar ao encontro de Dante com Beatriz, mas também com a visão do Paraíso. Trata-se de uma experiência-epifânica frágil e fugaz:

vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese

¹⁶² “instante gigantesco [...] de atos prazerosos ou atroztes (BORGES, 1998, p. 695)

¹⁶³ “Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas” (BORGES, 1998, p. 695)

¹⁶⁴ “Esta visão da literatura como um espaço homogêneo e reversível em que as particularidades individuais e dados históricos não tem cabimento, esse sentimento *ecuménico* que faz da literatura universal uma vasta criação anônima onde cada autor é a encarnação meramente fortuita de um Espírito atemporal e impessoal, capaz de inspirar, como o deus de Platão, as mais belas canções do mais mediocre dos cantores, e de ressuscitar um poeta inglês do século XVIII, o sonho de um imperador mongol do décimo terceiro espírito, essa ideia pode parecer aos espíritos positivos mera fantasia ou uma loucura.” (Tradução própria)

objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (BORGES, [1949] 2011a, p. 930)¹⁶⁵

Esse instante de eternidade condensada é similar àquele que o Borges fictício pretende guardar em sua memória, fato demonstrado do início do artifício até o encontro dele com o Aleph: “Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad” (op cit, p. 921)¹⁶⁶. No entanto, esse desejo de permanência é inconcebível para o ser humano, ele não pode abranger o infinito e, embora não queira, a mudança opera nele em cada instante permitindo-lhe que sobreviva de acordo com as condições que o mundo ao seu redor lhe oferece.

Resumidamente, e para poder esgarçar estes fatos mencionados, precisamos fazer um apanhado dos acontecimentos principais de “El Aleph”. Seguindo a estruturação de *ADC*, acreditamos que o artifício borgeano está dividido em três nós narrativos: 1) a história da veneração do protagonista do relato, o Borges fictício, por Beatriz Viterbo; 2) a rivalidade amorosa e literária entre Borges e Daneri, primo de Beatriz e; 3) o Aleph em si e a experiência inefável que vive o protagonista por meio deste. O narrador anuncia a morte de Beatriz Viterbo e o impacto deste fenômeno em seu âmago. Em plena ação, o narrador comenta que todo ano ele visita a casa da família da amada para lembrar-se um pouco dela: “no dejé pasar um 30 de abril sin volver a su casa” (op. cit., p. 922)¹⁶⁷. Dentre os membros da família que ainda moram naquela residência, encontra-se o primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, quem compartilha uma série de preocupações literárias com o narrador. A sua grande ambição é escrever um poema que abranja toda a dimensão da Terra. O narrador também se dedica à literatura e demonstra-se cético quanto o ‘talento’ dele e tenta distanciar-se, porém, Daneri conforma um dos poucos fios que o unem com Beatriz, por tal motivo se reúne com ele para escutá-lo falar sobre a confecção de sua obra. Posteriormente, em um dos diálogos, Daneri confessa para Borges-personagem a existência do Aleph, objeto muito valioso para ele já que é decisivo na escritura do seu poema: “le era indispensable la casa, pues em um ángulo del sótano había un Aleph” (op. cit., p. 927)¹⁶⁸. Assim, pede para Borges-personagem conhecer de perto o objeto maravilhoso embora este se demonstre descrente com relação ao assunto. Por fim, o protagonista do relato, inducido pelas palavras de Daneri, desce até o porão, talvez com

¹⁶⁵ “vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo” (BORGES, 1998, p. 696)

¹⁶⁶ “Mudará o Universo mas eu não, pensei com melancólica vaidade” (BORGES, 1998, p. 686)

¹⁶⁷ “não deixei passar um 30 de abril sem voltar a sua casa” (BORGES, 1998, p. 687)

¹⁶⁸ “lhe era indispensável a casa, pois num ângulo do porão havia um Aleph” (BORGES, 1998, p. 693)

a esperança de encontrar nele algum resquício de Beatriz. Aquilo que viu muda por completo a sua vida: já que entra em contato com o inefável universo e, a partir disso, os seus conflitos iniciais começam a desaparecer em prol de sua sobrevivência. Explicaremos a seguir esses acontecimentos.

Portanto, o encontro do narrador-protagonista com o inefável é uma experiência tão avassaladora que não permitiria ao sujeito continuar vivendo, por isso Fernandes conclui que: “Em «El Aleph», a onisciência se esvai pouco tempo após a visão” (FERNANDES, 2005, p. 115). Um simples humano não é capaz de abranger todos os conhecimentos, essa experiência é parecida com o contacto com o divino que vivencia Dante, porém, Borges apresenta um depois que é o esquecimento. Por consequência, no final do artifício, Borges termina por discutir e rejeitar a existência do objeto maravilhoso com uma serie de argumentos para depois terminar concluindo com a frase: “Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz” (BORGES, [1949] 2011a, p. 932)¹⁶⁹. Talvez a personagem apresente um discurso subversivo contra Daneri por conta do reconhecimento que ele nunca recebeu como literato, pela inveja ao saber que Beatriz lhe escrevia “cartas obscenas” (fato develado na visão do Aleph) ou pelo mesmo objeto-Aleph que é uma figura polêmica e, segundo diria Dante Alighieri, inefável. Trata-se do Universo emulado em um pequeno objeto, a mistura de todos os tempos e todos os espaços.

Borges utiliza a técnica das caixas chinesas, como mencionamos anteriormente, para escrever o artifício de “El Aleph” já que primeiro começa com a história e morte de Beatriz que depois dá espaço para as visitas do narrador à família dela, à sua relação com Carlos Argentino Daneri, à trama literária e, por último, ao encontro com o Aleph. O espaço que é apresentado em “El Aleph” pode ser considerado fantástico já que o narrador consegue acessar ao universo desde sua totalidade por meio de uma experiência aproximativa ao que se chamaria de “êxtases místico”, porém, também o conto apresenta detalhes que pretendem demonstrar um “efeito do real” (BARTHES, 1984) como a menção à antiga rua Garay. Deste modo, Borges retoma um dos seus mais valiosos precursores para recriá-lo por meio deste artifício, “El Aleph”:

Dante per Borges non é un autore inventato né riscritto; la *Divina Commedia* sta negli scaffali dell’abitazione e della memoria culturale di

¹⁶⁹ “Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz” (BORGES, 1998, p. 698)

Borges in realtà, non in una visionaria e infinita Biblioteca di Babele (TERRACINI, 1988, p. 54)¹⁷⁰

Além disso, Borges argumenta:

“El Aleph” ha sido elogiado por algunos lectores a causa de la variedad de sus componentes: lo fantástico, lo satírico, lo autobiográfico y lo patético. Me pregunto, sin embargo, si nuestro moderno culto a la complejidad no estar  equivocado. Me pregunto si un relato debe ser tan ambicioso. Algunos críticos, yendo aún m s lejos, han descubierto a Beatriz Portinari en Beatriz Viterbo, o a Dante en Daneri y el descenso a los infiernos en el descenso al sótano. Por supuesto, estoy sumamente agradecido por esos inesperados regalos (BORGES apud TUBIO, 2006)¹⁷¹

Nessa coloca o Jorge Luis Borges distancia-se das interpreta es que os críticos t m feito do seu art f cio e, especificamente, a sua rela o com Dante. Por m, mesmo que ele avalie as considera es como “regalos”, n o podemos desacreditar que a influ ncia do escritor italiano   sumamente decisiva na escritura dele. Existem diversos autores que consideram este relato como uma parodiza o do poema dantesco. Por exemplo, Emir Rodríguez Monegal assevera que:

‘El Aleph’ es una reducción paródica de la *Divina Comedia*. Desde ese  ngulo, ‘Borges’ es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari (tan desdeñosa del poeta florentino como la argentina lo es del autor) y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio. Su nombre Daneri es una abreviatura de Dante Aligheri, como Virgilio es un poeta didactico y un guía para la visión del otro mundo. [...] Estela (es decir, Stella) fue la palabra elegida para terminar cada uno de los tres Cantiche de la *Divina Comedia*, y Canto corresponde a cada división en los c nticos. Pero al colocar en la última línea del texto la frase ‘A Estela Canto’, Borges escribir  también ‘Canto a Estela’. Cuando concibi  ese cuento, estaba más que dispuesto a hacerlo. Como homenaje privado le regal  el manuscrito, de microscópica letra (MONEGAL, 1987, pp. 372-373)

No entanto, acreditamos que o escrito borgeano vai além de uma simples parodiza o¹⁷² do poema dantesco j  que não somente Borges utiliza o recurso da paródia,

¹⁷⁰ “Dante para Borges n o   um autor inventado ou reescrito; *A Divina Comédia* está nas prateleiras da moradia e da memória cultural de Borges na realidade, n o em uma vision ria e infinita Biblioteca de Babel.”

¹⁷¹ Comentario de Jorge Luis Borges para la traducción al ingl s de 1970, incluido en “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges. *Edición crítica y facsimilar preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra*: “O Aleph” tem sido elogiado por alguns leitores devido   variedade de seus componentes: fantasia, sátira, autobiografia e patetismo. Pergunto-me, no entanto, se o nosso culto moderno da complexidade não   errado. Eu me pergunto se a história deve ser tão ambiciosa. Alguns críticos, indo ainda mais longe, descobriram Beatrice Portinari em Beatriz Viterbo, ou Dante em Daneri e a descida ao inferno na descida para o porão. Claro, eu sou extremamente grato por esses presentes inesperados.” (Tradu o própria)

¹⁷² “Por sua parte, Jaime Concha, assevera que o Dante Alighieri   revivido em “El Aleph” por meio do procedimento da paródia: ese Carlos Argentino Daneri que es un Dante degradado en un Buenos Aires m s c mica que divina.” (p. 482): “Esse Carlos Argentino Daneri que   um Dante degradado em uma Buenos Aires mais c mica que divina.” (Tradu o própria)

mas vai além; nesse texto existe um interessante diálogo e recriação do texto dantesco e, ainda, se vê transparecida a sua criação poética e parte da sua biografia seja pelo convívio do relato com a realidade (ver *Borges a Contraluz*, 1989) especificado umas linhas adiante por meio de Estela Canto, seja pela criação de precursores anunciada no seu texto, nomeado exaustivamente neste trabalho, “Kafka y sus precursores”.

A referência de Dante Alighieri é evidente se pensarmos que Beatriz V(it)erbo¹⁷³ é uma espécie de guia na experiência do Borges fictício na procura do saber, ela opera como a condutora desde o início até o final do artifício: é a primeira a ser mencionada no texto por meio do relato da sua morte e é a finalização do conto quando o narrador admite que a memória está predisposta ao esquecimento, ele mesmo está perdendo, gradualmente, a imagem dela. De fato, Beatriz é o fio de Ariadne: conduz ao narrador do mesmo modo que Dante é conduzido ao Paraíso pelo anelo de rever a sua amada Beatriz. Borges acreditava, fervorosamente, na criação de *ADC* como uma espécie de homenagem a Beatriz¹⁷⁴ em “La última sonrisa de Beatriz” (*Nueve ensayos dantescos*) ele afirma: “Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz.” (BORGES, [1982], 2011c, p. 407)¹⁷⁵. Paralelamente, no mesmo livro, especificamente em “El encuentro en un sueño” também pertencente a *Nueve Ensayos dantescos* o escritor argentino afirma:

Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita nuova*. Hay quien mantiene que esos hechos son imágenes de otros; ello, a ser así, reforzaría aún más nuestra certidumbre de un amor desdichado y supersticioso. Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que

¹⁷³ Viterbo pode provir de Verbo, a criação. Beatriz como sinónimo de luz e divindade, poder do Eros criativo. E, também, Jorge Luis Borges utiliza o sobrenome Viterbo, provavelmente, tirando-o do nome de uma comuna italiana “Viterbo” fundada pelos etruscos, cuja característica sumamente interessante para o nosso análise é por ter sido conhecida como a cidade dos Papas no século XIII. Também foi sede do primeiro cónclave da história. Assim, Borges, de maneira irônica quebra com o seu texto precursor ao introduzir a cidade que remete à figura dos papas que mantiveram com o poeta Dante uma relação de extrema inimizade (especialmente Bonifácio VIII, ver Donato H., p. VIII) que conclui com o desterro do escritor (Extraí algumas informações sobre isto em HERMAN, E. *A Verdadeira História de Olimpia Maidalchini, a Papisa Secreta*. Rio de Janeiro: Objetiva – Houaiss, 2012)

¹⁷⁴ De fato, vários críticos acreditam que *ADC* foi escrita em homenagem à Beatriz, ver Donato, H. “Prefácio” p. X

¹⁷⁵ Haroldo de Campos faz uma menção a isto no seu livro *Pedra e Luz* (p. 169). A tradução do fragmento citado é a seguinte: “Suspeito que Dante edificou o melhor livro que a literatura alcançou para intercalar alguns encontros com a irrecuperável Beatriz” (BORGES, J. L. “O último sorriso de Beatriz” In: _____. *Obras Completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 419)

edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro (BORGES, [1982] 2011c, p. 404)¹⁷⁶

Dante sonhou e escreveu esse encontro com Beatriz¹⁷⁷, porém, ele mostra a mesma dificuldade que sofreu em vida, a figura da mulher é inacessível, tal como Borges escreve em seu prólogo, trata-se de uma Beatriz severa e cruel. Dante a simboliza no canto XXXI do Purgatório (121-123) da seguinte maneira: “Como sobre um espelho o Sol fulgura, / a dupla fera toda rebrilhava, / ora qual uma, ou outra, sua natura.” (ALIGHIERI, 2004b, p. 205). É a mesma Beatriz Viterbo que encontramos em “El Aleph” totalmente inacessível e fechada ao Borges fictício, uma vez morta, ele só pode conviver com as recordações dos seus desprezos e dos quadros que nem sequer representam uma vida em comum, é ela e o seu universo. Paralelamente, em “Encuentro en un sueño”, Borges adiciona: “Infinitamente existió Beatriz para Dante; Dante muy poco, tal vez nada, para Beatriz” (BORGES, [1982] 2011c, p. 405)¹⁷⁸. Do mesmo modo que Dante Alighieri louvava a imagem de Beatriz Portinari, o Borges fictício constrói a imagem de uma mulher perfeita que o desilude: “vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (BORGES, [1949, 2011a, p. 930]¹⁷⁹.

Com respeito a este assunto, Haroldo de Campos opina que: “o retrato dela no “El Aleph” está carregado de maldade e inclusive até no aspecto sexual é muito violento. [...] existe toda uma transformação paródica, uma carnavalização do protótipo de Beatriz. Em Dante, ela é a pureza total” (CAMPOS, H. et. al., 1981, p. 136). Portanto, em *ADC* Beatriz Portinari jamais decepciona a Dante, na sessão anterior, referindo-nos à figura de Dante e sua obra especificamos que Beatriz remete à luz divina, portanto, a tudo que pode ser inspirado no

¹⁷⁶ “Enamorar-se é criar uma religião cujo deus é falível. Que Dante professou por Beatriz uma adoração idólatra é uma verdade que não cabe contradizer; que ela certa vez escarneceu dele e outra vez ainda o destratou são fatos que registra a *Vita Nuova*. Há quem sustente que esses fatos são imagens de outros; o que, a ser assim, reforçaria ainda mais nossa certeza de um amor infeliz e supersticioso. Dante, morta Beatriz, perdida para sempre Beatriz, brincou com a ficção de encontrá-la, para mitigar sua tristeza; tenho para mim que edificou a tríplice arquitetura de seu poema para intercalar esse encontro” (BORGES, J.L. “O encontro num sonho” In: _____. *Obras completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 416-417)

¹⁷⁷ Em *ADC* aparece o tema da ‘amada morta’, Dante revive a Beatriz, possivelmente, para reencontrar-se com ela mais uma vez. Jorge Luis Borges, do mesmo modo, escreve “El Aleph” onde sua personagem principal encontra-se na mesma dificuldade, o grande amor da sua vida morreu e o seu único modo de reencontrar-se com ela é só pelas lembranças e as suas visitas à casa dos seus parentes, finalmente, pode vê-la na visão inefável e aléfica. Borges cria uma situação parecida porém, diferente, trata-se da recriação do precursor. Além disso, este assunto é mencionado também em um análise da obra de Dante por Edoardo Sanguineti que encontramos no acervo haroldiano: *Il realismo de Dante*. Sansoni Editore, 1966, Firenze, p. 16. Haroldo ressalta as linhas que o crítico menciona o tema e grifa no lado ‘amada morta’.

¹⁷⁸ “Infinitamente existiu Beatriz para Dante; Dante, muito pouco, talvez nada, para Beatriz” (BORGES, 1999, p. 417)

¹⁷⁹ “vi numa gaveta da escrivadinha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas que Beatriz dirigira a Carlos Argentino” (BORGES, 1998, p. 696)

puro e sagrado: “Beatriz teria sido para Dante o “amor projeção daquele outro inefável, luminoso, eterno, que abarca todos os mundos existentes” (LEVI apud DONATO, 1979, p. XI). Quer dizer, o Aleph borgeano que Borges retoma.

Borges foi desprezado por Estela Canto, do mesmo modo que o Borges fictício por Beatriz Viterbo e tudo isso vem da primeira rejeição executada por Beatriz Portinari, amor platônico de Dante Alighieri: “Me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno [...] Estaba exaltado; citaba poemas en inglés, en español, tercetos de la *Divina Comedia*.” (CANTO, 1999, p. 43)¹⁸⁰. Borges retoma o amor cortês por meio da figura de Dante Alighieri, fato que podemos perceber desde um início quando afirma que poderia se dedicar a idolatrar à sua amada sem nenhum tipo de pudor, deixando de lado o orgulho: “yo podría consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación” (BORGES, [1949] 2011a, p. 921)¹⁸¹. Porém, depois do encontro com o Aleph, o narrador-personagem percebe quão distante se encontra da sua amada, as ilusões do começo se esvaecem.

Além de Beatriz Viterbo e Beatriz Portinari, Borges reflete em “El Aleph” a figura do escritor italiano. O Borges-personagem conhece a Daneri – DANte alighiERI –, primo dela e escritor sem talento nenhum. Fracassa como escritor porque ele pretende retomar a imensidão da terra como índice e tudo o que ela abarca, incluindo todos os escritores de todos os tempos. Poderíamos dizer que a figura dele se aproxima à do Funes na sua incapacidade para recortar e produzir a abstração. O primo de Beatriz é incompetente e por isso precisa daquele objeto para poder realizar o seu escrito, sem a sua presença a sua empreitada não poderia ter sucesso: “dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (BORGES, [1949] 2011a, p. 927)¹⁸².

Por um lado, temos o pomposo e ridículo Daneri que não é capaz de realizar um recorte no seu poema, emulando o Aleph. Por outro, um narrador cético já que, ao terminar o relato, mesmo impressionado com a experiência *aléphica*, termina por desacreditar naquele encontro e procurar possíveis razões para demonstrar que o objeto era falso:

¹⁸⁰ “Repetia-me que ele era Dante, que eu era Beatriz e que haveria de livrá-lo do inferno, embora eu não conhecesse a natureza desse inferno [...] Estava exaltado; citava poemas em inglês, em espanhol, tercetos da *Divina Comédia*” (CANTO, E. *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 73)

¹⁸¹ “eu podia consagrar-me a sua memória, sem esperança mas também sem humilhação” (BORGES, 1998, p. 696)

¹⁸² “Disse que para terminar o poema lhe era indispensável a casa, pois num ângulo do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos (BORGES, 1998, p. 693)

¿Por qué el Aleph de la calle Garay y del ridículo Carlos Argentino Daneri es falso? [...] Al contrario de Funes, quien debe contenerse para distraerse de algunas de sus percepciones interminables y poder dormir, los demás seres humanos tendemos a la abstracción o, como hemos visto, el lenguaje nos fuerza al platonismo. Y solo por una generalización apresurada, y con base en un pequeño grupo de percepciones que acumulamos durante nuestra corta vida, suponemos la existencia del universo. Nuestra experiencia es la experiencia de mirar un falso Aleph: creemos estar viendo el universo, pero no hemos ido más allá de tener unas cuantas percepciones, y con ello suponemos haber visto la vastedad de un mundo (JIMÉNEZ, 2005, p. 56)¹⁸³

Essas poucas percepções que temos do mundo conformam um recorte que acede a nossa visão do mundo, é por meio dele que as nossas experiências são conformadas. Tudo isto é uma antítese da figura de Funes, que não consegue conformar uma visão parcial do mundo porque na vida dele a abstração não tem lugar. A escolha do endereço da casa de Daneri não é ao acaso, a rua Garay “intersecta con Plaza Constitución en la parte más antigua del sud de Buenos Aires” (FISHBURN e HUGHES, 1995, p. 139). Por conseguinte, a rua Garay funciona como uma espécie de talismã na escritura do artifício, é o lugar de fundação, precisamente onde depois será revelada a presença do Aleph. É o coração da cidade mais “argentina”. Sempre é o local e o universal, Borges tira o Aleph de *ADC*, do núcleo do Empíreo, e coloca-o na fundação de Buenos Aires lugar onde, em sua poética, o localismo e o universalismo se fusionam.

Muito provavelmente, Jorge Luis Borges utiliza Daneri para fazer uma representação do escritor moderno e, por meio do Aleph, demonstra a dificuldade do escritor desta época para produzir o gênero épico que teve sua era de auge e esplendor na antiguidade até a idade Média, período em que Dante Alighieri escreveu a sua *Comedia*. São duas épocas totalmente diferentes, porém, Borges vê em Dante Alighieri um dos seus máximos precursores já que ele se tornou um escritor universal e era isso o que ele pretendia para a sua própria literatura. No entanto, Dante é colocado na história da literatura como um escritor moderno pelas características do seu poema épico, isto acontece por duas razões. A primeira, devido à criação vertiginosa de imagens admiráveis e de uma eficácia surpreendente e, a segunda, pelos traços psicológicos que imprime no poema (NAVARRO, 1999, p. 4). Estas duas

¹⁸³ “Por que o Aleph da rua Garay e do ridículo Carlos Argentino Daneri é falso? Seria interessante agora especular um pouco, já que o relato deixa isto sem resolver. Ao contrário de Funes, quem deve conter-se para distrair-se de algumas de suas percepções intermináveis e poder dormir, os demais seres humanos tendem à abstração ou, como temos visto, a linguagem força-nos ao platonismo. E somente por uma generalização apresurada, e com base em um pequeno grupo de percepções que acumulamos durante nossa curta vida, supomos a existência do universo. A nossa experiência de olhar um falso Aleph? Creemos estar vendo o universo, mas não temos ido além de ter algumas percepções, e com isto supomos haver visto a vastidão de um mundo.” (Tradução própria)

características são cruciais para diferenciá-lo dos seus contemporâneos e por isso se transforma num escritor clássico que supera a barreira dos séculos.

Outro ponto interessante a destacar nesse texto em paralelo com *ADC* é o clímax da narração: o *mise in abyme*¹⁸⁴: “—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.” (BORGES, [1949] 2011a, p. 928)¹⁸⁵. Este trecho encontra-se na metade do artifício, quando o narrador revela sua identidade, maior excesso sentimental e de revelação da figura do narrador, o Borges fictício. Em Dante também tem um momento sentimentalista que Borges menciona e coloca como último ensaio em *Nueve Ensayos Dantescos*: “La última sonrisa de Beatriz”. Dante se vê preso num sentimento inominável ao presenciar a chegada de Beatriz, novamente estamos frente a um *nunc-stans*, a eternidade num instante no canto XXX do Purgatório:

³⁷Sem ter pela visão sua conhecida,
mas, por efeito que dela partiu,
de antigo amor senti a força imensa.

⁴⁰Quando também na vista me atingiu
o alto poder que, quando ainda criança,
definitivamente me feriu,

⁴³voltei-me a esquerda, com a confiança
que, correndo pr’a mãe, o infante abriga,
quando assustado busca segurança;

⁴⁶pra a Virgílio dizer: “Uma só miga
de sangue não me resta que não trema:
reconheço os sinais da chama antiga (ALIGHIERI, 2004b, p. 196)

Este momento de revelação encontra outro ponto de convergência com *ADC* e também com o eu poético de *AMMR*. Como mencionamos na sessão de Dante, os três autores inserem a sua figura autoral na construção do seu escrito. Especificamente, no artifício borgeano os limites entre a ficção e a realidade se apagam quando aparece o nome do escritor argentino. O que é ficção o que é realidade? Este é um dos focos problemáticos no projeto poético de Jorge Luis Borges.

Outro paralelismo importante que encontramos entre “El Aleph” e a *Comedia* é por meio da figura do divino ou entidade misteriosa maravilhosa, mencionado no início deste

¹⁸⁴ Narrativa em abismo. Foi usado pela primeira vez por André Gide ao escrever sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. O termo *Mise en abyme* pode ser utilizado na pintura, no cinema e na literatura. Assim, na pintura, este conceito pode ser retratado por meio dos quadros que possuem dentro de si uma cópia menor do próprio quadro.

¹⁸⁵ “ —Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges” (BORGES, 1998, p. 694)

parágrafo mas que merece, segundo nossa opinião, um destaque. No caso de Dante, ele se vê atordoado e confuso quando vê o fulgor que antecede a figura de Deus no Paraíso. No caso do narrador do artifício borgeano, a luz resplandecente de brilho tão intenso é a esfera Alephiana que contém *tudo*, constituindo o que Dante chamaria do inefável:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer de pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemont Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (op. cit., p. 929-930)¹⁸⁶

¹⁸⁶ “Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um quebrado labirinto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da Rua Soler os mesmos ladrilhos que, há trinta anos, vi no saguão de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, listas de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um dos seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei... vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia reflectir a cor de uma rosa em Bengala, vi o meu quarto sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando bilhetes-postais, vi numa vitrina de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de alguns fetos no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisontes, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra fez-me tremer) cartas obscenas, claras, incríveis, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia cruel do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação do meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi o meu rosto e as minhas vísceras, vi o teu rosto e senti vertigem e chorei, porque os meus olhos tinham visto esse objecto secreto e conjetural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.” (BORGES, 1998, p. 695-696)

Se Dante faz o Deus o centro das circunferências do universo, Jorge Luis Borges autor utiliza a figura do Aleph que, na cultura hebraica, é um equivalente a divindade segundo a Cábala¹⁸⁷. Em *AMMR*, Haroldo de Campos também utilizará os conhecimentos esotéricos deste conceito. Navarro assevera que:

Es decisiva la influencia de los últimos cantos del *Paraíso*. Allí Dante anota reiteradas veces algo que ocupó a Borges de manera creciente: los límites expresivos del lenguaje para decir lo último o lo más profundo de la realidad, el centro desde el que ella surge y depende, los secretos vinculos que la reunen y manifiestan como una revelación en la que se vislumbra y adivina la causa de la belleza. Justamente ese centro, que es misterio impronunciabile, es lo que el poeta debe tratar de decir, o mejor dicho, de aludir, sin privarlo, de su carácter inefable (NAVARRO, 1999, p. 8)¹⁸⁸

Portanto, o Aleph. “La primera letra el alfabeto hebreo, com um valor numérico de Uno” [...] em la creencia Cabalística, es considerada como la letra hebrea suprema, símbolo de todas las otras letras y, por extensión, del universo mismo” (FISHBURN e HUGHES, 1995, p. 30)¹⁸⁹. Essa voz inconcebível, esse autor que reúne todos os autores e épocas é o

¹⁸⁷ Em *Un diccionario de Borges* de E. Fishburn e Psiche Hughes (1990) se define a Cábala a partir del “hebreo Kabbal, que significa “recibir”, literalmente, “lo recibido”, o tradición, creencia popular. Este término general se aplica, en la Judeo-Cristiandad a un cuerpo de conocimiento religioso y experiencia que busca proporcionar un medio de acercarse directamente a Dios. La Cábala concierne en gran medida a la postulación de sistemas cosmológicos, es decir, teorías de la creación, mantenimiento y destino del rol del hombre y otras criaturas vivientes, la conducta de las huestes celestiales y la interacción de estos con la Divinidad. Como método de exposición mística y poética de las escrituras, la Cábala adopta una aproximación inmanente al Universo, creyendo en la oculta existencia de la divinidad detrás y dentro de cada objeto material. Así, en el pensamiento cabalístico, el mundo visible se parece a un velo o cortina cuyas esotéricas interpretaciones son capaces de elevar, revelando una visión más directa de los verdaderos misterios de Dios y su creación (FISHBURN e HUGHES, 1995, p. 71): “Do hebreu Kabbal que significa “receber”, literalmente “o recebido” ou tradição, a crença popular. Este termo geral aplica-se, no judeu-cristianismo a um conjunto de conhecimentos religiosos e experiência que visa proporcionar um meio de aproximar-se a Deus diretamente. A Kabbalah diz respeito em grande medida à postulação de sistemas cosmológicos, ou seja, as teorias da criação, mantimento e destino do papel do homem e de outros seres vivos, a conduta dos exércitos celestiais e a interação destes com o Divino. Como um método de exposição mística e poética da escritura, a Kabbalah adota uma abordagem imanente ao Universo, acreditar na existência da divindade escondida atrás e dentro de cada objeto material. Assim, no pensamento cabalista, o mundo visível é como um véu ou cortina cujas interpretações esotéricas são capazes de elevar, revelando uma visão mais direta dos verdadeiros mistérios de Deus e sua criação.” (Tradução própria). As ideias da Cábala são retomadas tanto por Jorge Luis Borges como por Haroldo de Campos.

¹⁸⁸ “É decisiva a influência dos últimos cantos do *Paraíso*. Ali Dante observou repetidamente algo que cada vez mais ocupava a Borges: os limites expressivos da linguagem para dizer o último ou mais profundo da realidade, o centro a partir do qual ela surge e depende, os segredos laços que a compõem e manifesta como uma revelação em que se vislumbra e adivinha a causa da beleza. Justamente neste centro, que é mistério impronunciável, é o que o poeta deve tentar dizer, ou melhor, de aludir, sem privá-lo de seu caráter inefável.”

¹⁸⁹ “Una de las muchas interpretaciones del Aleph es que su forma simétrica simboliza el concepto de que todo en el mundo inferior es un reflejo de su forma arquetípica em el mundo superior. En matemáticas indica un poder más alto de infinitud que los números enteros o números que se hallan en una línea recta. Esto da pie a un concepto de pluralidad de Alephs, o infinitudes” (FISHBURN e HUGHES, 1995, p. 30): “A primeira letra do alfabeto hebraico, com um valor numérico de Um “[...] na crença Cabalística, é considerada como a letra hebraica suprema, símbolo de todas as outras letras e, por extensão, o próprio universo.” e “Uma das muitas interpretações do Aleph é que a sua forma simétrica simboliza o conceito de que tudo no mundo inferior é um

objetivo que persegue a obra de Jorge Luis Borges. Portanto, o ponto em comum mais intenso que existe entre ambas poéticas é a visão do Todo em um só ponto, o *multum in parvo* mencionado por Daneri (op. cit., p. 928) presente no canto XVII do Paraíso dantesco: “tu assim todas as coisas contingentes, / antes de serem, vês, no aspecto absorto / em que todos os tempos são presentes” (ALIGHIERI, 2004, p. 122). Isto é retomado por Borges por meio de “El Aleph” e “La escritura de Dios” (NAVARRO, 1999)

Por meio do Aleph, a visão infinita, assistimos a um encontro que, segundo Barrenechea, “se da la inconcebible visión de la Trinidad” (BARRENECHEA, 1967, p. 114). O Aleph é o “tópico de lo que “no se puede expresar con palabras” (SCHVARTZMAN, 2001, p. 87)¹⁹⁰. Pai, filho e espírito santo num ínfimo objeto. Novamente, vemos a Dante e a sua travessia pelo inferno, purgatório e céu para chegar à salvação junto com Deus. Portanto, ambas as experiências poderiam ser consideradas uma aproximação ao divino, a aquilo que é inalcançável e inatingível para o homem comum¹⁹¹. “La visión del Aleph es una exploración interior, una experiencia mística.” (PAOLI, 1977)¹⁹². Borges contrapõe a magnificência do Aleph e, o seu contrário, o hiperbólico e patético Carlos Argentino Daneri cuja cuja missão ególatra consiste em versificar a “redondez del planeta”. Evidentemente ele é uma tentativa falhada do escritor italiano. Jorge Luis Borges afirma que Dante Alighieri é um poeta que transpassa a barreira dos séculos porque consegue recriar o mundo inteiro por meio da *Comedia*, ela é, segundo o prólogo a *Nueve ensayos dantescos*, “esa lámina de ámbito universal” (BORGES, [1980] 2011c, p. 373).

Portanto, “O Aleph” é um artifício em que o narrador por meio da sua voz em primeira pessoa – numa espécie de fluxo de pensamento, segundo W. James (JAMES, 1892)¹⁹³ pretende fazer da memória sua arma mais importante para poder sobreviver à morte do seu ser mais amado: Beatriz Viterbo. A supervivência do Borges fictício na maioria do relato está em relação direta com as recordações dela, no entanto, depois do encontro com o Aleph, nesse embate atordoante e inexplicável, as memórias começarão a decantar a favor da sua existência. Assim, o Borges fictício consegue realizar a operação de esquecimento para continuar sobrevivendo ao contrário do Funes que morre sufocado por suas próprias lembranças já que na sua vida o esquecimento não tinha lugar.

reflexo de sua forma arquetípica no mundo superior. Em matemática indica um poder maior do infinito que os números inteiros ou números que se encontram numa linha reta. Isto leva a um conceito de pluralidade de Alephs, ou infinitos.”

¹⁹⁰ “tópico do que “não pode se expressar com palabras” (Tradução própria)

¹⁹¹ Dante é religioso num mundo em que não poderia deixar de sê-lo e Borges, paralelamente, se interessa pelo mundo de misticismo e esoterismo só por curiosidade e não por fé (VEHILS)

¹⁹² “A visão do Aleph é uma exploração interior, uma experiência mística.” (Tradução própria)

¹⁹³ Disponível em: <<http://psychclassics.yorku.ca/James/jimmy11.htm>>. Acesso em 05 de setembro de 2014.

Ainda, podemos fazer mais uma interpretação de “El Aleph” em relação *ADC*: a descida ao Inferno dantesca (paralela a descida ao porão na casa de Carlos Argentino), a visão do inefável no Paraíso (o encontro de Borges-personagem com o Aleph no porão, o céu as avessas) e, o Purgatório será, talvez, quando, no final, Borges se ‘purga’ das memórias desnecessárias para continuar sobrevivendo?

A mesma obra de Jorge Luis Borges, segundo Salomon Lévy é “un crisol que lo contiene todo. Es un punto de confluencia donde ocurren las tendencias más heterogéneas dogmas e ideas dispersos por el tiempo y el espacio.” (LÉVY, 1976, pp. 143-144). Quer dizer, um Aleph por excelência: onde todos os autores de todos os tempos podem aparecer e dialogar entre si. Achemos interessante interconectar as ideias expostas até aqui com o seguinte apartado que pretende relacionar Borges e Haroldo por meio da figura dantesca. Acreditamos que a riqueza do artifício permite um leque variado de interpretações, ultrapassando o escopo deste estudo.

4.4 Haroldo de Campos, primeiras aproximações a Dante

O escritor brasileiro também demonstra uma forte influencia pelo escritor Dante Alighieri, especialmente por sua leitura de *ADC*. No seu poeitar evidencia que o escritor florentino foi um dos seus grandes precursores, já que, igual a ele, era um grande leitor e, como demonstramos nas sessões anteriores, retomava aos seus próprios precursores. A universalidade que pretendia Haroldo de Campos provém da figura do italiano que, por meio de *ADC*, conseguiu tornar-se um escritor universal, como explicamos na primeira sessão desse capítulo. Além de tudo isso, pretendemos, nessa quarta sessão, escrever brevemente a presença do escritor italiano no projeto literário de Haroldo de Campos antes de passar ao alvo central que é estabelecer alguns pontos de contato entre o primeiro canto de *AMMR* e *ADC* de Dante.

Fazendo uma análise no transcurso literário do poeta brasileiro, podemos constatar a presença de Dante em várias das suas obras, evidentemente ele ecoa como “ruído de fundo” em: *Signantia quasi coelum. Signância quase céu* (1979), *Sobre Finismundo: A última viagem* (1990), *Crisantempo: no espaço curvo nasce Um* (1998). Além das obras poéticas, Haroldo de Campos realizou traduções de alguns cantos de *ADC* que, ao nosso modo de ver, consiste numa técnica de aproximação ao poeta para logo poder apropriar-se de algum modo da suas palavras fazendo-as próprias. Especificamente, o seu trabalho de tradução dantesco concentra-se no Paraíso (I, II, XIV, XXIII, XXXI e XXXIII), também em alguns poemas de *Rimas*

Pedrosas (1296) e em algumas composições de *Vida Nova* (1293), tudo recompilado na sua obra *Pedra e Luz na poesia de Dante* (1998).

A viagem, como viemos mencionando, pedra fundamental na poética haroldiana, se efetiva de modo contrário à de Dante em *ADC* por meio do seu poemario *Signantia quasi coelum – Signância quase céu* (1979). A primeira parte do seu escrito emula um “quase céu”, intitulada “Signantia quasi coelum”; continua num estágio intermediário que é “Status Viatoris: Entrefiguras” e, logo depois, na terceira parte, emula o inferno em “Esboços para uma Nékuia”. Do mesmo modo que faz uma inversão à estrutura dantesca, no começo do poema o eu poético apresenta uma dessacralização total do deus cristão, contrariando a fé de Dante. Por consequência: “Haroldo de Campos transforma o Todo (deus pleno e absoluto) de Dante em “Nada”” (PEREIRA, 2007, p. 135). Esse ‘nada’ haroldiano provém de uma evidente influência do “Lance de dados” mallarmeano: é o vazio dos espaços em branco e aqui se aproximam Borges e Haroldo via Mallarmé, embora para um prevaleça o nada, no sentido de uma linguagem prenhe a ser criada, o vazio significante, para o outro já é o livro que resulta fundamental, em ambos, tudo no mundo terminará em um Livro, que é a reunião da tradição em uma babélica poética. Finalmente, entre o ‘tudo’ e o ‘nada’, Haroldo escolhe trilhar o seu próprio caminho: o poeta como criador absoluto ou semi-deus. João Alexandre Barbosa adiciona que este poema configura “um projeto de releitura por Haroldo de Campos, dando como resultado o seu texto” (BARBOSA, 1979, p. 14).

Em *Finismundo*, Haroldo de Campos retoma a personagem Ulisses da *Odisseia* homérica. Precisamente, centra-se na *hybris* do herói acontecida na sua última viagem, onde a ambição de Ulisses é mais forte do que qualquer tipo de piedade por sua família e companheiros de viagem. Haroldo recupera o Canto XXVI do Inferno dantesco, desenhando a última viagem do herói que, é retomada, também, como expusemos nas sessões anteriores, por Jorge Luis Borges. Em *ADC* Dante dá voz a Ulisses que assevera (XXVI, 94-99): “nem de filho ternura, nem afeta / pena do velho pai, nem justo amor / que alegraria Penélope dileta, // em mim puderam vencer o fervor / que me impelia a conhecer o mundo, / e dos homens os vícios e o valor” (ALIGHIERI, 2004a, p. 178). Desse modo, podemos afirmar que a personagem vai além das suas faculdades de homem, cometendo a *hybris*, excede as limitações ao querer igualar-se aos deuses:

a desmesura húbris-propensa ad-
verte: não
ao nauta – Odisseu (pre-
branca erigindo a capitânea
cabeça ao alvo endereçada)

medita: trans-
 passar o passo: o impasse-
 a-ser: enigma
 resolto (se afinal) em
 finas carenas
 de ensafirado desdém – ousar.
 Ousar o mais:
 o além-retorno o após: im-
 previsto filame na teia de Penélope.

Ousar (CAMPOS, 1997, p. 39-40)

Por outro lado, em *Crisantempo*, Haroldo de Campos retoma o seu *paideuma* conformando um texto-síntese da sua poética já que reúne diferentes produções de todo o seu trajeto literário (TONETO, 2008). Acreditamos seja interessante acrescentar o estudo de Jairo Nogueira Luna que assevera que nesse poemário, em geral “Haroldo de Campos constrói um universo em que o conhecimento da moderna física acerca de tempo, espaço, energia e matéria é transformado num conjunto de parâmetros para uma poética que supera a noção tradicional de linearidade e mais, a própria noção concretista – de que o poeta foi um dos fundadores – de visualidade.” (LUNA, s.d., p. 4). Isso pode-se constatar já desde a apresentação do material: o livro vem acompanhado com imagens e um CD em que o próprio poeta declama seus versos. Dentro deste livro percebemos uma sutil presença de Dante no percorrido dos poemas, especialmente na transcrição das *Rimas Pedrosas* onde a influência é mais evidente.

Acreditamos que seja interessante, além de mencionar as obras que Haroldo de Campos alude a Dante, refletir brevemente sobre o seu trabalho de tradução em relação ao texto dantesco. Um dos estudiosos que pesquisa este assunto é Andrea Lombardi, em “Transumanar, transcriar” (1998) e “Haroldo de Campos e a interpretação luciferina” (2014). No segundo texto ele assevera que “a Literatura para Dante (e para Haroldo de Campos) revela-se o engenho (necessariamente irônico) autorreflexivo, solilóquio profundo e conversa coral (com seus leitores). Algo poderoso, algo que se volta sobre si mesmo: espelho reflexo de um olhar sobre a materialidade da escritura” (LOMBARDI, 2014, p. 187). A ação de escrever alude muito mais do que o próprio ato em si, envolve uma profunda presença dos ‘restos’ dos precursores, da poética da leitura que esboçamos nos capítulos anteriores.¹⁹⁴

Por causa disso, no seu texto *Pedra e Luz*, Haroldo de Campos afirma, a partir da sua tradução do Paraíso, a importância de “produzir um texto isomórfico em relação à matriz

¹⁹⁴ Por tudo isso, o poeta Tarso de Melo rende uma homenagem a Haroldo e a sua relação com Dante escrevendo três poemas: “Infêrno”, “Purgatório” e “Paraíso” (*Plano de fuga e outros poemas*, 2005) que demonstram não somente a recuperação da influência dantesca como também da presença *viva* de outros poetas como Jorge Luis Borges e a representação do infinito a partir das palavras que emulam a Biblioteca (Ver “Paraíso”)

dantesca, um texto que, por seu turno ambicione afirmar-se como um original autônomo, *par droit de conquête*” (CAMPOS, 1998, p. 67). A partir destas palavras é que podemos definir o trabalho do escritor brasileiro com os seus precursores. O seu objetivo é além de uma simples cópia literal, daí o conceito de transcrição:

Suas transcrições multiplicam-se em traduções, transluciferações, transfigimentos, transfuncionalizações, transpoetizações, intraduções, transfusões, transmutações, projetando ao infinito as possibilidades interpretativas e nomeadoras de todo possível ato de tradução e situando-se no horizonte que todas unifica, sempre parcial e historicamente, na diversidade dos nomes e das línguas; no contexto de uma traição, como ato de violência inerente e necessário à preservação de uma tradição viva (LAGES, 2002, p. 92)

O poeta paulista pretende incorporar, por meio das suas traduções, a voz de Dante na sua própria poética, a transcrição consiste numa tradução que valorize os componentes materiais da palavra: o som e o visual. Cristina Pereira afirma que: “Haroldo de Campos, através de sua *transcrição*, *emparadisa* nossos olhos: recria a partir da matriz dantesca, acrescentando-lhe novas cores.” (PEREIRA, 2004). Quer dizer, recupera, por meio da tarefa da tradução aqueles versos perdidos da Italia medieval dotando-os de uma nova luz, para serem lidos na ótica contemporânea do Brasil.

A propósito disso, Haroldo de Campos considera a empreitada de traduzir *ADC* como uma tarefa árdua, de iluminação (LOMBARDI, 1998). É um processo que em *Pedra e Luz* relaciona com o Inferno, é uma tarefa ‘luciferina’, de extrema complexidade que pretende olhar, desde a contemporaneidade, a visão do inefável, a presença da divindade através dos olhos de um cristão na Idade Média. Não podemos deixar de lembrarmos da “árdua” missão do poeta de retomar os precursores em *AMMR* que encontra-se em relação direta com o que estudaremos na seguinte sessão.

4.5 Haroldo de Campos, AMMR e Dante Alighieri

- 1.1 quisera como dante em via estreita
 - 2 extraviar-me no meio da floresta
 - 3 entre a gaia pantera e a loba à espreita
- 2.1 (antes onça pintada aquela e esta
 - 2 de lupinas pupilas amarelas)
 - 3 neste sertão – mais árduo que floresta
- 3.1 ao trato – de veredas como se elas
 - 2 se entreverando em nós de labirinto
 - 3 desatinassem feras sentinelas

- 4.1 barrando-me *hybris-leoa* e o variopinto
 - 2 animal de gaiato pelo e a escura
 - 3 loba – um era lascívia e a outra (tinto)
- 5.1 de sangue o olho) cupidez impura:
 - 2. dante com trinta e cinco eu com setenta –
 - 3. o sacro magno poeta de paúra
- 6.1 transido e eu nesse quase – (que a tormenta
 - 2 da dúvida angustia) – terço acidioso
 - 3 milênio a me esfingir: que me alimenta
- 7.1 a mesma – de saturno o acrimonioso
 - 2 descendendo – estrela ázimo-esverdeada
 - 3 a acídia: lume baço em céu nuvíoso
- 8.1 mas quisera também como o de ousada
 - 2 fronte vasco arrostando – herói lusiada –
 - 3. a adamastor: gigantea levantada (CAMPOS, 2004, pp. 13-16)

Antes de tudo, acreditamos que seja interessante prestar atenção ao nome que recebe o último livro de poesia de Haroldo de Campos: *A máquina do mundo repensada* (2000). Evidentemente, temos uma clara alusão ao poeta itabirano Carlos Drummond de Andrade por meio de um dos seus poemas mais reconhecidos: “A máquina do mundo” pertencente ao livro *Claro Enigma* (1951) e aos poemas com mesma temática evocados por Drummond em seu texto. Nesse poema, o escritor mineiro propõe emular em alguns poucos versos os mistérios da criação do Universo retomando, também, os seus próprios precursores, dentre eles *Os Lusíadas* de Camões, especificamente o canto X, e Dante Alighieri, na sua descida ao Inferno e visão do Paraíso, em especial. Drummond já tinha criado uma intertextualidade direta com Dante desde a caminhada do eu poético que procura: a situação espiritual do homem num caminho em espirais até alcançar a iluminação. Desse modo, o poeta itabirano, influenciado por seu predecessor, opta por gerar um caminho circular e sua ótica é basicamente focada no existencialismo. Trata-se da visão do homem moderno para a máquina que já não guarda mais segredos para ele, só restam “reminiscências, vestígios, restos da amada e antiga cidade mineira agora reduzida, enfim, a ruínas [...] Vestígios [...] também de sua história, cultura e mitos (CAMILO, 2005, p. 298). O eu poético é um homem esgotado, não consegue pensar – do mesmo jeito que Funes: trata-se de um homem fechado às utopias. Além da alusão a Drummond, Haroldo de Campos adiciona um *plus* ao título da sua obra que é justamente uma palavra que define muito bem a sua poética, a ação de ‘repensar’. O verbo e ação de repensar ou recriar lembra ao *make it new* poundiano, uma volta às influências para renová-las, tal como descrevemos no capítulo dois.

Assim, o repensar é voltar ao que já foi proposto anteriormente, a máquina do mundo já foi pensada por Drummond e por vários autores, séculos atrás, desde a Antiguidade:

A compreensão do poema como máquina, ou seja, como objeto construído de linguagem, baseado em leis próprias de composição, já está presente em poetas da Idade Média, do Maneirismo, do Barroco e da modernidade (os românticos alemães, Poe, Baudelaire, Mallarmé), mas é no século XX que tal idéia se acirra. No Brasil, além dos exemplos de Haroldo de Campos e Mário Faustino, entre outros, penso que foi João Cabral de Melo Neto quem mais explorou, de maneira original e radical, a noção do poema como máquina (PIRES, 2005, s.p.)

Por meio desta colocação podemos nos remeter a Dante que construiu a máquina do seu poema influenciado pelo pensamento da Idade Média, mas sabendo que essa mesma máquina aparece no escudo de Aquiles e no Canto X de *A República* de Platão (TONETO, 2008); todavia, a alegoria da máquina no poema dantesco tem força moderna pelo seu poder de questionamento. O tópico da *máquina do mundo* pertence a uma série de outros tantos como “a roda da fortuna, o universo como livro ou o livro como universo, o não sei quê, a vida como sonho, o mundo como teatro, o mundo às avessas ou em desconcerto etc.” (PIRES, 2005). Essa colocação nos permite estabelecer uma relação com a poética borgiana, como já discutimos no capítulo um, Borges pretende fazer do Universo um livro e isto está presente, sem lugar a dúvidas, em “Biblioteca de Babel” (1939) e, em repetidas citações também demonstramos que para Borges a vida era um “sueño dirigido”. Continuando com os fios que deixamos soltos, cabe então a Haroldo, como revisor da história da literatura, dar uma “vuelta de tuerca” e encontrar no seu precursor aquilo considerado essencial por ele para retomá-lo no seu texto de uma maneira nova.

Além de tudo isso, Haroldo também se relacionou com o escritor italiano recriando-o mediante a tradução de alguns cantos do Paraíso de *ADC*. Ele tinha a ideia no seu projeto literário de *repensar* a história da literatura, mediante uma inscrição nessa própria história da literatura o que ele denomina, como vimos no segundo capítulo, de poesia sincrônica; a prática da tradução de Haroldo se inscreve nessa sua própria poética. Ele aprecia, especialmente, o trabalho com a linguagem. Deste modo, repensar, reconstruir, rememorar, procura de precursores, todos são sinónimos e processos essenciais que conformam a poética haroldiana. No artigo “Pedra e Luz em *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos”, Toneto assinala que:

A máquina do mundo revisitada ao longo dos três cantos de *AMMR* passa a equivaler a ele próprio, à sua articulação. A palavra poética confunde-se com

a rotação da máquina do mundo tanto pelo seu movimento em direção ao passado, orquestrado pelas vozes do cânone, quanto por sua projeção ao futuro, dada pelos dissonantes acentos de vanguarda alicerçados nos jogos paronomásticos, hipérbatos, versos polirrimos e palavras-ideogramas, enunciadores da tradição e, simultaneamente, dos dilemas e descobertas da moderna física quântica (TONETO, 2009, p. 69)

De fato, Haroldo de Campos propôs-se criar por meio do seu extenso poema uma problematização do dilema religioso científico da gesta universal. Em *AMMR*, claramente dialogam as diferentes vozes do seus precursores. O texto poético está composto por três cantos – da mesma forma que Dante divide a sua *Comedia* em três partes –, possui um total de 152 estrofes, mais uma coda de verso único no final do poema. Da mesma forma que o escritor florentino, Haroldo utiliza a estrutura poética da *terza-rima*¹⁹⁵ e os decassílabos encavalgados (*enjambement*). Já, desde o primeiro verso, o poeta brasileiro alude a Dante Alighieri, um dos seus máximos precursores, quando utiliza o verbo em pretérito do subjuntivo ‘quisera’. De fato, isso demonstra um desejo por parte do eu poético de tornar realidade uma viagem pelo passado literário em busca dos seus precursores más significativos para poder construir o seu próprio eu, o seu projeto poético. Podemos dizer que Haroldo utiliza como primeiro guia para sua viagem o escritor italiano. Alexandre Barbosa acrescenta um comentário interessante a nossa discussão:

A esperteza de Dante é de ter feito Virgílio o seu guia: a viagem do florentino já começa sob a égide da linguagem de uma tradição cujos destroços ele agora consolida, sob a miragem (*visée*) de Beatriz, numa peripécia de estruturação crítica. [...] A *Comédia* é Divina porque foi possível fazer do discurso poético um limite extremo, entre doutrina e crônica, para onde é levado o leitor sem perda de sua consciência crítica (BARBOSA, 1979, p. 12)

Do mesmo modo que Dante utiliza seus precursores para escrever o seu poema (especialmente ao poeta latino, Virgílio), Haroldo de Campos invoca o escritor italiano na sua necessidade de trilhar um caminho, muito parecido ao de Dante no Inferno. A estrutura do poema haroldiano também nos lembra *ADC*, no entanto, o objetivo do poeta brasileiro é outro: os mistérios da criação do mundo. Assim, o trajeto poético utiliza como base, no poema haroldiano, as diferentes teorias científicas desde a Idade Média (modelo aristotélico-

¹⁹⁵ “O poema de Haroldo, assim como o de Dante, é escrito em *terza rima*, um encadeamento em que o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o primeiro do próximo terceto. Na *Commedia*, esse procedimento, além de remeter à Santa Trindade, proporciona uma coerência com o caminhar do poema, unindo seus passos e seus versos em uma impressão de continuidade. Já no poema de Haroldo, entre vírgulas e travessões, o caminho é entrecortado sobre os passos de Dante, assim como a retomada deste se mescla com as outras trilhas aqui assinaladas. Muitas vezes, a leitura se transforma em um labirinto de ideias e de textos, em que o leitor se vê perdido e induzido a voltar nas páginas para tentar encontrar o nexo” (LIMA, 2008, p. 118)

ptolomáico na primeira parte) até a Modernidade (evolução da física de Galileu e Einstein na segunda parte e, na terceira, a criação do Universo por meio da teoria do Bing Bang).

No entanto, nos interessa destacar só o primeiro ciclo, o ptolomaico, no qual a intertextualidade com *ADC* é mais notável: “Haroldo começa seu poema trilhando o caminho de Dante e dele se desviando: a letra minúscula do primeiro verso (que acompanha todo o poema) já assinala o eterno movimento possível de recomeço contínuo – continuidade engarçada, “encadernada”, feita por cortes e retomadas – da literatura” (PEREIRA, 2007, p. 112). Nessa colocação, vemos claramente uma relação entre o Livro e Universo tão discutida pelo escritor argentino. Desse modo, ao pedir a ajuda de Dante, Haroldo retoma por extensão a sua obra *ADC*, referência na história da literatura ocidental. O primeiro terceto tem uma clara alusão no começo do Inferno dantesco (Canto I):

¹A meio caminhar de nossa vida
Fui me encontrar em uma selva escura:
Estava a reta minha via perdida.

⁴Ah! que a tarefa de narrar é dura
Essa selva selvagem, rude e forte,
Que volve o medo à mente que a figura (ALIGHIERI, 2004a, p. 25)

A retomada do poeta italiano por Haroldo pretende também uma diferenciação com o seu precursor e uma espécie de ‘adaptação’ à literatura brasileira ao introduzir o agreste sertão de difícil sobrevivência¹⁹⁶. O poeta constrói este espaço e considera-o mais difícil de atravessar que a ‘floresta’ de *ADC* (segunda estrofe, terceiro verso) assim o contrapõe: “à selva selvaggia de Dante” (FERREIRA, 2001, p. 150) que pode ter sido utilizada por Dante como uma alusão à vida de alguém ‘vazio’, perdido sem os princípios cristãos. Desse modo, encontramos um paralelismo muito importante: “se gera a aridez e a complexidade do conflito intelectual vivido pelo poeta brasileiro moderno, em contraposição ao conflito religioso vivido por Dante.” (SCUDELLER, 2009, p. 25). Se em Borges a figura de Beatriz é central e tudo o que a ela se relaciona, em Haroldo, parece haver uma ênfase em buscar a trilha dos caminhos dantescos, valorizando a travessia.

Depois de uma noite de perambulação por uma ‘selva’ que representa o desvio da virtude, a personagem Haroldo se encontra com três feras que estão à espreita: a onça, a leoa e a loba. Como afirma Toneto (2009), a escolha do felino fêmea pode ser interpretada por causa

¹⁹⁶ “Ainda, o substantivo sertão remete-nos à dificuldade e aridez: Haroldo de Campos risca com vermelho um escrito de Jorge Luis Borges quando ele afirma que alguns consideram seus contos como um “juego árido”” (p. 11). Assim, para Haroldo de Campos, também, a construção de um projeto poético implica um sério trabalho intelectual.

“[d]a pulsão erótico-criativa que a leoa evoca. A figura da leoa aparece em outros poemas de Haroldo de Campos, sempre em sentido de *hybris*, exacerbação, e amiúde relacionada à linguagem ou ao poema.” (TONETO, 2009, p. 74).

Esta pulsão criativa nos permite *re-lembrar* da figura de Pierre Menard presente no capítulo dois deste trabalho cuja obsessão era criar o *Quijote* de Cervantes. Haroldo também pretende fazer da criação o seu alicerce de vida porém, de um modo diferente. Podemos argumentar que o escritor brasileiro emula a tradição literária para construir *AMMR* do mesmo modo que Dante utiliza a figura de Virgílio para edificar o seu poema numa trilha ajudada pelos clássicos greco-latinos do seu próprio *paideuma*.

Retomando, a leoa mencionada na estrofe analisada remete a criação, a fertilidade, ao sexo feminino que, como afirma Siscar, constitui uma “forte presença [...] em toda a obra haroldiana” (SISCAR, 2006, p. 173). De modo análogo será na obra dantesca: *ADC* e *Vita Nuova* (1292-1293) e, também, de um modo velado na obra do escritor argentino. Podemos afirmar que a presença feminina se vê traduzida por excelência no seu conto “El Aleph” onde Borges se deixa levar e escreve as linhas mais sentimentais da sua obra, justamente no encontro do Borges fictício com os retratos de Beatriz. Haroldo sabe muito bem que Borges teve como máximo precursor ao escritor florentino, no seu livro de E. R. Monegal *Jorge Luis Borges: a Literary Biography* escreve às margens do texto crítico, na página 314, a presença de Dante no escritor argentino, especificamente quando o crítico uruguaio comenta sobre o ensaio “Encuentro en un sueño” incluído em *Otras Inquisiciones* (1952).

Algumas estrofes mais à frente, especificamente no verso número quinze do primeiro canto, Campos menciona o ‘sacro magno poeta de paúra’ que remete claramente a Dante Alighieri apavorado pelas criaturas infernais que está em conexão direta com o processo de escritura da *AMMR*. As feras mencionadas se encontram no caminho árduo que são as ‘veredas’ rosianas que nos entreveram num labirinto borgeano: a máquina do mundo haroldiana também é labiríntica. Nela convivem as diferentes teorias científicas e condensa o conhecimento científico e literário de vários séculos de vida humana. Quem orienta os passos de Dante ao Inferno, como dissemos, é o escritor Virgílio, simbolizando a tradição clássica e o padrão de escritura, sobretudo no Renascimento. Essa ligação entre ambos comunica um pacto de amizade. Poderia se asseverar que essa preferência de Dante se origina na admiração que sentia por Virgílio ao ser um dos seus grandes precursores. Segundo Jorge Luis Borges, Dante reproduz os versos de Virgílio às vezes aprimorando. De modo similar, Haroldo retoma a poesia de Dante para contornar o seu projeto poético: pode-se dizer que, em alguma medida, Haroldo se inspira nele, ao apresentar o poema em decassílabos e *terza rima* e também pela

divisão tripartita do seu poema junto com a menção dele no primeiro verso da primeira estrofe, como já mencionamos.

Esses dados nos fazem conjecturar que Haroldo pretendia fazer do seu poema uma travessia que é a pedra fundamental do relato. É primordial mencionar outra intertextualidade presente na quinta estrofe, no segundo verso do poema haroldiano: “dante com trinta e cinco e eu com cinquenta” (CAMPOS, 2004, p. 15). Campos alude aqui à primeira estrofe dantesca quando a personagem-Dante inicia o Inferno comentando “A meio caminhar de nossa vida” (ALIGHIERI, 2004a, p. 25). A diferença entre ambos consiste nas dessemelhantes experiências de vida de ambos os poetas: “Haroldo de Campos retoma de uma forma especial este fazer. Insere aí o tema da senectude, e se quisermos o do ancião-jovem, tomando os seus setenta anos como pretexto de revisão, balanço e descoberta” (FERREIRA, 2001, p. 148).

O eu poético do poeta florentino, por seu lado, ainda jovem, vai se tornar possuidor de uma vasta experiência de vida já que ele: “se desviou do Amor de Deus, precisou descer aos infernos, em uma heroica *katábasis*, e galgar a montanha no purgatório, até merecer banhar-se nos rios do paraíso terrestre e, desse modo, purificar-se para a grande escalada à divina morada” (PEREIRA, 2007, p. 111) e, por outro lado, o eu poético de Campos encontra-se angustiado e repleto de dúvidas por causa do “terço acidioso / milênio a me esfingir: que me alimenta” (CAMPOS, 2004, p. 15). Na verbalização do substantivo ‘esfinge’, Haroldo demonstra nesses versos a chegada de um novo milênio que não traz certezas, porém, muitas dúvidas. Trata-se de um novo ciclo, um novo giro da máquina que desenha um homem, já velho e com uma vasta experiência que ainda não consegue desvelar os mistérios da máquina.

Através dessas estrofes, Haroldo alude ao passo do tempo e as dúvidas existenciais que atormentam o poeta moderno: no seu poema o escritor abordará, como mencionamos anteriormente, questões que vão além do literário já que o autor recriará o seu poema utilizando textos bíblicos e teorias científicas: “dialoga ao mesmo tempo com Dante, Camões e Drummond, está solidamente amparado pelas últimas conquistas científicas (astrofísicas) e é exemplar da consciência crítico-criativa do poeta e do aproveitamento que este faz das sobras da tradição poética.” (PIRES, 2005). Desse modo, no primeiro canto, Haroldo de Campos utilizará, como mencionamos, o modelo astronômico aristotélico-ptolomaico que foi a teoria científica por excelência durante os séculos II até XV d.C., influência do poeta florentino e de Camões cuja explicação do mundo estava baseado no sistema geocêntrico (ver sessão primeira), isso representa uma viagem por meio dos séculos no recorte da literatura: “Definitivamente, não se pode ler este texto sem comprometer-se com a viagem que vai dos

topos aos tópicos de uma obra tão profunda quanto extensamente diversificada.” (FERREIRA, 2005, p. 150).

Na descida pelo sertão infernal rosiano e dantesco o eu poético haroldiano encontra-se com o ponto de convergências infinito, o Aleph borgeano que, por obra do acaso (ou não) se encontra no fundo de uma casa velha, no porão, representando o inferno dantesco no artifício “El Aleph”:

- 18.1 [...]
 2. – drummond também no clausurar do dia
 3. por estrada de minas uma certa
- 19.1. vez a vagar a vira que se abria
 2. circumspecta e sublime a convidá-lo
 3. no âmago a contemplasse (e se morria
- 20.1 a tarde e se fechava no intervalo):
 2. maravilha de pérola azulada
 3. e madre pérola e nácar – de coral o
- 21.1 seu núcleo – primo anel – aléf do nada
 2. de tudo razão (que à teodicéia
 3. e à glosa escapa e à não razão é dada) (CAMPOS, 2004, p. 23)

Nessa instância do poema, acreditamos que seja interessante ressaltar a estrofe vinte e um onde Haroldo de Campos torna o ‘aléf’ como o núcleo da sua ‘máquina’. Esse centro é oximorônico: é o nada e o tudo. Na sua pequena magnitude ele contém, segundo Borges-personagem, o inconcebível universo sem redução de tamanho, porém, também não é nada desde a visão haroldiana: como comentamos no apartado anterior, o narrador do artifício descrê dele depois da incrível visão e o considera falso. Talvez porque ele “escapa a toda e qualquer interpretação, e a qualquer nota que o defina e explique exemplarmente.” (LIMA, R. 2008, p. 163). Acreditamos que seja interessante, acrescentar a esta discussão o argumentado por Toneto:

o Aleph é a origem e o fim de toda vida superior, é o caminho para a transcendência, ou, em termos rosianos, para o infinito, para o vazio quântico– nada, que aqui pode ser entendido como o espaço-tempo em que este eu poético de *AMMR* encontra-se com o que viveu antes e, paradoxalmente, vive o vivido como novidade (TONETO, 2008, p. 204)

Esse vazio quântico é, ao mesmo tempo, infinito incomensurável, que forma parte das preocupações borgianas na construção do seu projeto poético. Haroldo o retoma por excelência no seu poema, da mesma forma que faz com Dante. Assim, vale a pena destacar que Dante é guiado na sua viagem pelos raios solares que representam a divindade, Haroldo,

do mesmo modo, invoca a estrela guia na sétima estrofe, no segundo verso, que personifica a figura do sol. No Paraíso é: “configuração verbal da luz eterna que a si, a sós, se entende, intelecta e entendente” (CAMPOS, 1998, p. 82).

Porém, no poema haroldiano o caminho é mais áspero e árduo, o sertão acidioso só oferece “lume baço em céu nuvioso”: uma luz opaca, quase sem vida, esta visão embaçada oferece ao eu poético pouca ou nenhuma esperança. Em Dante, ao contrário, a metáfora da luz alude tudo aquilo que seja sagrado e sempre remete à bem-aventurança. Haroldo sustenta no seu livro *Pedra e luz na poesia de Dante* que o escritor italiano: “prolonga, sustenta e totaliza essa especulação radiosa sobre um amor que é luz” (CAMPOS, 1998, p. 70). A luz em Dante, assim, além de ser metáfora do divino, também remete ao amor, e por extensão, a Beatriz, que também será considerada como a estrela-guia do poeta:

Na *Divina Comédia*, a visão beatífica da luz de Deus é, como nos versos de Haroldo de Campos, um estado emocional peculiar, que se manifesta no encontro com o sublime. Trata-se, de início, de uma experiência visual, acompanhada de um movimento de ascensão e imersão do corpo de Dante na luz. Porém, a medida que Dante ascende em direção à luz, a experiência visual também se intensifica, até chegar ao ponto em que a memória e a linguagem já não podem mais conter ou reproduzir a intensidade dessa experiência, provocando, deste modo, a afasia. A extrapolação dos limites da memória e da linguagem, em face da luz de Deus, faz da visão beatífica uma experiência intraduzível, válida e explicável somente em si mesma (Paraíso, Canto XXXIII) (SCUDELLER, 2009, p. 44)

Essa visão, que a citação põe em discussão, é a seguinte (XXXIII, 49-54): “Bernardo, me acenando, me induzia / a olhar para cima, mas eu já fizera, / por mim, aquilo que ele me pedia; // que minha vista, pura já como era, mais e mais penetrava no fulgor / da Luz Suprema, que por si é vera.” (ALIGHIERI, 2004c, p. 231). Esta Luz Suprema remete ao deus cristão e a visão inefável que trabalha Dante: “Segundo especialistas, Dante é quem introduz o adjetivo inefável na língua italiana” (LOMBARDI, 1998, p. 13). Assim, podemos nos remeter ao final da primeira parte do poema onde assistimos a representação do encontro com aquilo que Dante considera inefável e Jorge Luis Borges, inconcebível:

36.1 — e todos: camões dante e palmilhando
 2. seu pedroso caminho o itabirano
 3. viram no ROSTO o nosso se estampando

37.1 minto: menos drummond que ao desengano
 2. e repintar a neutra face agora
 3. com crenças dessepultas do imo arcano

38.1 desapeteceu: ciente estando embora
 2. que dante no regiro do íris no íris

3. viu – alcançando o topo e soada a hora –

- 39.1 na suprema figura subsumir-se
 2. a sua (e no estupor se translumina)
 3. e que camões um rosto a repetir-se (CAMPOS, 2004, pp. 30-32)

Nesse trecho, segundo a nossa interpretação, tem-se o evidente encontro de Dante com Deus no final de *ADC* (XXXIII, 130-132): “dentro de si, e na sua própria cor / de nossa efigie mostrava a figura, / que prendeu meu olhar indagador.” (ALIGHIERI, 2004c, p. 233), é o ‘regiro do íris no íris’ haroldiano. Haroldo retoma de *ADC* a cena que maior mistério envolve, a visão da figura do supremo criador, para emulá-la no seu projeto que pretende encenar a gesta do Universo. Nesse embate, os maiores precursores de Haroldo se refletem na visão suprema, no ROSTO: “Ver o rosto do outro e procurar o seu próprio, ou ainda, ver o rosto do outro e encontrar o seu próprio: esta é a recompensa que a tradição oferece ao poeta, por isso, ele se volta, mais uma vez a Dante, Camões e Drummond.” (TONETO, 2008, p. 194). Também acreditamos que a utilização do maiúsculo nessa palavra remete à menção do supremo, do divino. Além de tudo isso, também, o momento de abertura da máquina do mundo em Drummond e o canto X dos *Lusíadas* são encontros com Deus, no primeiro caso, recusa agnóstica; no segundo, adesão, embora Vasco da Gama estivesse mergulhado no universo greco-romano é a deusa Thétys quem lhe mostra a máquina. Sem dúvida, também está presente na construção desta estrofe a visão de Borges-personagem no seu encontro com o Aleph¹⁹⁷, especificamente quando diz: “vi tu cara, y sentí vértigo y lloré” (BORGES, [1949] 2011a, p. 930)¹⁹⁸. No contexto desta visão borgiana não existe uma aclaração de quem o narrador pode estar vendo: sabemos que Borges-autor era agnóstico mas podemos pensar que essa comoção que provoca na personagem pode ser o encontro com o além, o divino-místico-esotérico, aquilo incapaz de pronunciar porque tal experiência não foi vivida e contada depois por nenhum ser humano.

No livro *Pedra e Luz na Poesia de Dante* (1998), de Haroldo de Campos, Andrea Lombardi comenta esta experiência dantesca a partir da descoberta da incapacidade da mente para “produzir signos adequados e a mente chega a seu limite [...] O intelecto transcende as leis e as condições de seu curso normal, *sobreexcede*, o que equivale a uma espécie de morte, de total obliteração, uma experiência mística-anagógica. Impossibilidade de traduzir em palavras.” (LOMBARDI, 1998, p. 12). Haroldo de Campos também percebe esta afasia

¹⁹⁷ Haroldo de Campos, lendo uma descrição do Universo em seu exemplar *The Divine Comedy 3: Paradiso* (Maryland: Penguin Classics, traduzido por Sayers D. e Reynolds B., 1973) ele grifa o nome ‘aleph’, retomando ao seu precursor Jorge Luis Borges: O Universo é o Aleph ou o Aleph é o Universo (p. 18).

¹⁹⁸ Vi teu rosto e senti vertigem e chorei (BORGES, 1998, p. 696)

quando ressalta no seu exemplar de *The portable Dante*¹⁹⁹ (1947) a seguinte frase que descreve o encontro de Dante com deus: “when the word becomes silence” (p. xxix), ao lado grifa a palavra “silêncio”. Trata-se da experiência inefável antecipada algumas estrofes atrás no poema haroldiano:

22.1 mas se o gama a esquadrinha e nela (a déia
2. tétis o guiando) a vista logo inflama
3. de espanto e fundo abisma e afina a idéia

23. 1 com aquilo que se vê em cosmorama
2. o empíreo esplendoroso e os sucessivos
3. céus nele orbitando à lata luz que os flama

24.1 e o móbile primeiro donde ativos
2. fazem-se o sol e os corpos sub-pendentes (CAMPOS, 2004, pp. 23-24)

A visão de Vasco Gama, inflamada pelo estupor e a surpresa de ter visto as engrenagens da ‘máquina’: o inconcebível universo, remete, diretamente, na releitura do poeta brasileiro, à visão do Empíreo dantesco. O céu cristalino que no poema de Campos ‘translumina’ (estrofe 39, v.2). É o albergue da Rosa Mística a mãe de Jesucristo, as pétalas da flor representam as almas de todos os crentes e de Deus representado em *ADC* pela Santa Trindade: pai, filho e espírito santo.

Haroldo de Campos cria seus precursores do mesmo jeito que o narrador de “El Aleph” desce até o porão e que o Dante ascende nos círculos infernais; Campos “vai até o passado do edifício literário” (TONETO, 2008, p. 30). Nesse embate o autor representa o dilema científico/religioso do surgimento do Universo que se abre tal qual a *Máquina do mundo* e nos lembra do poema drummondiano: “a máquina do mundo se entreabriu / para quem de a romper já se esquivara / e só de o ter pensado se carpia” (DRUMMOND, 2012, p. 105). Na *AMMR* os questionamentos sobre a gesta universal surgem a partir da introdução do cânone – fato que provoca a sua desestabilização – e, nos últimos cantos, do discurso científico no poema. Este poema, evidentemente, se inscreve na tradição da poesia científica batizada por Guillaume Colletet (1598-1659) como “poésie naturelle”: “Poesia natural é aquela que trata de todas as coisas da natureza, tanto corpos celestes quantos corpos elementares e sublunares” (COLLETET apud PÉCORA, 2005, p. 101).

Consequentemente, Haroldo de Campos procura na sua máquina a participação do cânone, nela se encontra a emulação do infinito que Borges tentou materializar através da figura do Aleph e da memória prodigiosa de Funes. Da mesma forma que Drummond

¹⁹⁹ Editado por Paolo Milani (New York: Penguin Books, 1947)

rejeitava as utopias no seu poema, o escritor argentino despe por completo a infinidade do Universo e desvela através do narrador o medo a conhecer antecipadamente os segredos da máquina do mundo e chegar à conclusão de que viver é desempenhar um ritual imposto antecipadamente. Tanto Borges como Drummond se desinteressam do conhecimento total que se lhes oferece. O conto de Borges parece obedecer ao lance de dados mallarmeano, assim, segundo ele, a vida ensaia o ocaso e as possibilidades-constelações.

De tal modo, a poesia concreta pode ser vista como o ponto Alephico onde confluem todos os momentos da literatura brasileira. Nela confluem as vozes de diferentes escritores no transcorrer da história da literatura. Segundo Haroldo de Campos, ela *repensa* o próprio código e função poética passou a converter-se na “nova síntese do código universal. Haroldo de Campos conclui que:

A tradição é uma coisa aberta. Não pode ser deixada à custódia sedentária de curadores académicos, sem o faro do fazer criativo. Ezra Pound, o poeta que, em nossa época, tem perseguido mais de perto a *persona* de Dante, ensinou aos poetas como transformar o passado em algo novo (*MAKE IT NEW*), como tirar dele nutrição para o impulso criador. A vanguarda literária, tal como a compreendo, envolve uma interpretação crítica do legado da tradição, através de sua ótica integrando no presente e feito contemporâneo (CAMPOS, 1998, p. 25)

Como a tradição é aberta, e sujeita a novas interpretações, Haroldo de Campos, inserindo um eu poético fictício que coincide com a imagem autoral (do mesmo modo que acontece em *ADC* e em “El Aleph”), efetua uma releitura de vários dos seus precursores gerando assim um “panegírico aos sábios, aos quais, por direito, o poema é ofertado” (PÉCORA, 2005, p. 106) (ver estrofe 136, verso 3). Haroldo de Campos escolhe o caminho do agnosticismo²⁰⁰, do mesmo modo que o seu precursor, Jorge Luis Borges, contrariando a figura de Dante que, apesar da sua forte crítica à Igreja, considera-se um cristão e gnóstico. No entanto, tanto Haroldo como Dante (e Borges) coincidem numa ideia em comum e essencial:

[A] Literatura para Dante (e para Haroldo de Campos) revela-se o engenho (necessariamente irônico) autorreflexivo, solilóquio profundo e conversa coral (com seus leitores). Algo poderoso, algo que se volta sobre a si mesmo: espelho reflexo de um olhar sobre a materialidade da escritura. Pode-se dizer

²⁰⁰ Haroldo de Campos escreve em *Depoimentos de Oficina*: “Minha perspectiva, não respondendo a uma fé inicial (como a de Dante e de Camões), nem a um ceticismo desilusionado e radical (como em Drummond), é agnóstica, ou seja, em vez de “incuriosa”, animada pela *curiositas*, pelo desejo de, na dúvida, explorar os possíveis que a hermenêutica do enigma oferece: não crendo, nem descrendo, mas duvidando e inquirindo, no sentido de buscar (até onde factível) o conhecimento.” Haroldo propõe-se uma indagação em *AMMR* por meio da dúvida, a sua agnose não se torna gnose, fica, segundo Haroldo, como no início, a dúvida (p. 69)

que o caminho da literatura desvenda uma presença crescente, imponente de restos de sentido, nos interstícios do tecido da linguagem (LOMBARDI, 2014, p. 187) (*os colchetes são meus*)

Assim sendo, podemos afirmar que Haroldo se debate na procura da tradição para utilizar o vasto conhecimento do universo, contudo ele é inatingível do mesmo jeito que o Aleph borgeano e a prodigiosa memória de Ireneo Funes. A personagem de Funes e a sua memória que é equivalente à imensidão do universo e é paralela ao tudo que pode ser encontrado num simples olhar dentro do Aleph (veremos com mais detalhe a construção desta personagem no último capítulo). A simultaneidade que o narrador aléptico vê nas imagens nos faz pensar na poética sincrônica de Haroldo, o planetário de “signos em rotação” que se entrelaçam, atualizam e transformam o antigo em algo novo e criativo. Por fim, por meio dessas páginas, demonstramos parte do ‘caminho’ que Haroldo de Campos trilhou para construir alguns dos trechos do primeiro canto de *AMMR*, influenciado, principalmente, pelos harmoniosos versos do seu precursor Dante Alighieri e, também, pelo seu precursor cronologicamente mais próximo, o escritor argentino Jorge Luis Borges.

CAPÍTULO 5: Borges e Haroldo ou duas poéticas anti-Funes el Memorioso

O paradigma do homem que recorda e que jamais dorme, porque tomado por suas recordações, é representado, por excelência, pela figura de Ireneo Funes, protagonista do artifício; um ser, nas palavras de Borges, ‘remoto’. É com grande ironia que Borges nos apresentará Funes, não para exortá-lo, mas para mostrar que é, sim, imprescindível esquecer para sobreviver. O narrador, tentará contar ao leitor a trajetória trágica de Funes:

Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes. Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo (BORGES, [1942] 2011a, p.781)²⁰¹

Nessa citação fica claro que além da questão da memória, Borges a ela atrelará outros aspectos: a questão do lugar do escritor argentino, as batalhas históricas entre Uruguai e Argentina. É evidente que Borges utiliza como ferramenta principal a ironia: um escritor não é deplorável pelo lugar que ele pertença. Embora as condições socioeconômicas do país onde desenvolve sua escritura sejam inferiores aos países considerados centrais – nesse caso europeus, não podemos dizer que isto signifique um sub-desenvolvimento na qualidade dos textos dos artistas (PAZ, 1996); e “Enquanto domínio determinado da divisão do trabalho, a filosofia de cada época supõe uma documentação intelectual (*Gedankenmaterial*) determinada, que lhe é transmitida por seus predecessores e da qual ela se serve como ponto de partida. Isto explica porque pode acontecer que países economicamente retardatários possam, não obstante, tocar o primeiro violino em filosofia” (ENGELS apud CAMPOS, 1992, p. 232). Assim, o pano de fundo da narrativa, não abandona um movimento caro a Borges que é o situar do escritor argentino em relação à tradição, seja histórica, cultural ou literária e mais, tal relação surge sempre mediada pela memória, que é seletiva, que é recorte. Isso está colocado de modo instigante em Funes, pela construção irônica. Deste modo, esta personagem se arquiteta como a contra-cara de nossos poetas estudados, as razões serão expostas a continuação.

Tomando como base a citação que Funes faz da passagem 24 de Plínio, o velho, (77 e 79 d.C.):

²⁰¹ “Parece-me muito feliz o projeto de escreverem sobre ele todos os que o conheceram; meu testemunho será talvez o mais breve e sem dúvida o mais pobre, mas não o menos imparcial do volume que os senhores editarão. Minha deplorável condição de argentino me impedirá de incorrer no ditirambo” (BORGES, J.L. “Funes o memorioso” In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 99)

Oí de pronto la alta y burlona voz de Irineo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indecifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del capítulo XXIV del libro VII de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum* (BORGES, [1942] 2011a, p. 783)²⁰²

Podemos dizer que a memória absoluta é evocada com dicção de leitura da tradição, tradição em relação à qual, Borges filia-se, que é oriunda dos textos clássicos, como a alusão ao texto de Plínio, citado no artifício (ver fragmento em itálico abaixo):

XXIV (24)

A memória é um bem extremamente necessário à vida de quem ela teria sido fundamental; não é mesmo fácil dizer a glória que ela proporcionou a tão numerosos de seus praticantes. Ciro em seu exército respondia pelo nome a todos os seus soldados, Lúcio Cipião, a todo o povo romano, Cíneas, embaixador do rei Pirro, ao senado e aos cavaleiros de Roma no dia seguinte de sua chegada. Mitrídates, rei de vinte e duas nações, proferiu exatamente as leis nas suas línguas, tendo falado sem intérprete uma a uma diante da assembleia. Um certo Cármas, na Grécia, declamava de memória os livros logo que alguém os depositava aos leitores nas bibliotecas. A arte dessa matéria, em sua excelência, foi realizada e criada pelo poeta médico Simônides, e perpetrada por Metrodoro Cepsião, *de modo que tudo o que fosse ouvido fosse retorquido nas mesmas palavras.*²⁰³ (PLÍNIO, 2003, p. 70)

Borges, com precisão fina de um ourives, utiliza com cuidado cada uma das colocações e elementos que introduz no seu texto. O que foi evocado nesta colocação é precisamente o que acontece com a memória de Funes: ele consegue reproduzir do mesmo modo que ouviu ou viu e não de outro modo. Apesar da força da evocação da tradição latina, a ironia se faz presente porque, no decorrer da narrativa, o narrador nos demonstrará que a

²⁰² “Ouvi de repente a voz alta e zombeteira de Irineo. Aquela voz falava em latim; aquela voz (que vinha do escuro) articulava com moroso deleite um discurso ou prece ou encantação. Ressoaram as sílabas romanas no pátio de terra; meu temor julgava-as indecifráveis, intermináveis; depois, no enorme diálogo daquela noite, soube que formavam o primeiro parágrafo do capítulo XXIV do livro sétimo da *Naturalis historia*. O assunto desse capítulo é a memória; as últimas palavras foram “*ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*” (BORGES, 2008, p. 103)

²⁰³ Memoria necessarium maxime uitae bonum cui praecipua fuerit, haud facile dictu est, tam multis cius gloriam adeptis. Cyrus rex omnibus in exercitu suo miitibus nomina reddidit, L. Scipio populo Romano, Cineas Pyrrhi regis legatus senatui et equestri ordini Romae postero die quam aduenerat. Mithridates, duarum et uiginti gentium rex, totidem linguis iura dixit, pro contione singulas sine interprete adfatus. Charmadas quidam in Graecia quae quis exigeret uolumina in bibliothecis legentis modo repraesentauit. Ars postremo eius rei facta et inuenta est a Simonide melico, consummata. (a) Metrodoro Scepsio, *ut nihil non isdem uerbis redderetur auditum*. (O que foi marcado em itálico é a citação presente em Funes. Tradução direta do latim de Brunno V. G. Vieira, especialmente para o presente trabalho)

memória infinita de Funes era imperfeita, justamente por sua perfeição, ou seja, sem o esquecimento, a recordação deixa de ser seletiva e torna-se apenas um compêndio de dados; essa ‘falha’ constitui-se justamente, portanto, na impossibilidade de o ser humano conceber ou abranger o que é designado por meio do vocábulo ‘infinito’, uma das problemáticas centrais na poética borgiana: “Ter a memória de Ireneo Funes é como viver no evento sem poder viver na história” (HARDY-VALÉE, 2013, p. 11). A memória absoluta é parálitica e torna o presente intolerável:

Los años ochenta y cinco y ochenta y seis veraneamos en la ciudad de Montevideo. El ochenta y siete volví a Fray Bentos. Pregunté, como es natural, por todos los conocidos y, finalmente, por el “cronométrico Funes”. Me contestaron que lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco, y que había quedado tullido, sin esperanza (BORGES, [1942] 2011a, p. 782)²⁰⁴

Ao cair e ficar parálitico, Funes torna-se *o memorioso*. Um fato acontece simultaneamente ao outro. O presente torna-se intolerável, mas o passado não pode ser recordado. Daí a angústia em que vive Funes: “También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente.”²⁰⁵ (op. cit. p. 786). Segundo a definição da Real Academia Espanhola (RAE), em uma das suas acepções, uma pessoa “anulada” é alguém que se retrai, posterga-se ou se humilha. Consideramos interessante o relativo ao retraimento, pois Funes desaparece do lugar onde vivia normalmente para postrar-se num pequeno cômodo por causa das infinitas e avassaladoras recordações que não o deixam viver. Podemos argumentar que a memória de Funes é infinita, quer dizer, é imperfeita porque é perfeita demais: é uma condenação. Essa perfeição é ilusória porque não pode produzir conhecimento. Funes é como um bebê: “Podemos pensar porque nuestra memoria es imperfecta. Una memoria minuciosamente perfecta es incompatible con la conceptualización y por ende con el pensamiento.” (BOIDO, 1999, p. 96)²⁰⁶.

Evidentemente, a personagem borgiana vive numa situação de penúrias, tal como o acentua a voz narrativa no momento de descrever as suas facções que, ao mesmo tempo, demonstravam que a sua passagem pela terra não parecia recente: “Lo recuerdo, la cara taciturna e aindiada y singularmente remota, detrás del cigarrillo” (BORGES, [1942] 2011a,

²⁰⁴ “Nos anos 85 e 86 veraneamos na cidade de Montevideo. Em 87 voltei a Fray Bentos. Perguntei, como é natural, por todos os conhecidos e, finalmente, pelo “cronométrico Funes”. Responderam-me que um cavalo redomão o derrubara na estância São Francisco e que ficara parálitico, sem esperança” (BORGES, 2008, p. 101)

²⁰⁵ “também costumava imaginar-se no fundo do rio, anulado” (BORGES, 2008, p. 108)

²⁰⁶ “Podemos pensar porque a nossa memória é imperfeita. Uma memória minuciosamente perfeita é incompatível com a conceptualização e, por tanto, com o pensamento.” (Tradução própria)

p. 781)²⁰⁷. No começo do relato o exotismo da personagem se manifesta por meio da flor que o jovem segura nas suas mãos, a ‘pasionaria’ ou ‘flor da paixão’²⁰⁸:

Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera (BORGES, [1942] 2011a, p. 781)²⁰⁹

A flor em questão é uma variedade da Flor de Maracujá e é tradicionalmente utilizada como sonífero, o que demonstra que Borges não utilizou aquele elemento com inocência. Esta primeira imagem já invoca uma imensa ironia: Funes não consegue dormir para esquecer e carrega em suas mãos uma possível saída que permitiria acabar com o seu destino trágico, a *pasionaria*. Nesse ato de afiançar nas suas mãos a flor que podia ser a solução dos seus problemas é que o narrador já antecipa a grande dificuldade, ou melhor, a condenação do protagonista do artifício.

Além disso, nessas primeiras palavras, o narrador se atreve a utilizar o verbo que funciona como base e fio condutor de todo o relato, o verbo recordar que é um lexema derivado do latim *cor* ou *cordis* que significa ‘coração’²¹⁰. Recordar, portanto, significa ‘trazer de novo ao coração’, então, o que se tem em Funes é um homem que guarda em seu coração toda a recordação e dela não se pode livrar: o nó do relato se estabelece quando o narrador comenta, alguns parágrafos depois, o seu acidente e, como consequência, o surgimento da sua nova ‘capacidade’, a memória quase infinita: “Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido.” (BORGES, [1942] 2011a, p. 784)²¹¹. A memória é feita de retalhos, nunca é pura e total e nisso reside a sua perfeição. Em “El Aleph” o Borges fictício sobrevive das infinitas

²⁰⁷ Recordo-me dele, a cara de índio taciturna e singularmente remota, atrás do cigarro (BORGES, 2008, p. 99)

²⁰⁸ No seguinte documento versam algumas informações sobre as propriedades de dita flor: Disponível em: <http://www.anvisa.gov.br/hotsite/farmacopeiabrasileira/conteudo/Formulario_de_Fitoterapicos_da_Farmacopeia_Brasileira.pdf>. Acesso em 21 de julho de 2014 (Agência Nacional de Vigilância Sanitária. Formulário de Fitoterápicos da Farmacopéia Brasileira / Agência Nacional de Vigilância Sanitária. Brasília: Anvisa, 2011)

²⁰⁹ “Recordo-me dele (eu não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na Terra teve esse direito e esse homem morreu) segurando uma sombria flor-da-paixão, vendo-a como ninguém a viu, ainda que a olhasse do crepúsculo do dia até o da noite, por toda uma vida inteira” (BORGES, 2008, p. 99)

²¹⁰ Conceito extraído do Dicionário Etimológico virtual. Disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br/>>. Acesso em 3 junho 2014.

²¹¹ “Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava paralisado” (BORGES, 2008, p. 104)

imagens produzidas pelo objeto objeto já que utiliza o reverso da sua memória a seu favor: o esquecimento opera nele e sua vida retorna além daquele inexplicável evento.

Por sua parte, o mundo de Funes reduzia-se àquele vilarejo em que morava, precisamente à humilde casa onde vivia com a sua mãe, a passadeira do povoado. Consideramos interessante prestar atenção na sua identidade paterna que é oscilatória: alguns pensam que é filho de um médico inglês e outros acreditam que o pai seja um salteador ou rastreador. Por conseguinte, a origem dele é incerta, e por isso é descrito como um ser ‘remoto’ ou ‘longínquo’, o olhar dele não parecia de um jovem comum do mesmo modo que a sua “voz pausada, resentida y nasal de orillero antiguo” (BORGES, [1942] 2011a, p. 781)²¹². Nessa descrição, a palavra ‘orillero’, faz-nos pensar em alguém condenado a estar fora, à margem, remotamente, ou seja, ele surge ao mundo num momento indeterminado e sua origem é uma encruzilhada de opções.

Assim, apesar de recordar-se de tudo, Funes não pode recordar-se de seu próprio pai, essa figura está infinitamente perdida para ele, é irrecuperável, o que significa que o estabelecimento de sua origem é impossível, então a memória de Funes pode captar tudo, menos quem ele é de fato. Analogamente, podemos pensar que por mais que o escritor moderno tente reconstruir seu passado, fundando seus precursores, por não ter acesso à totalidade dos textos do cânone, pelo caráter palimpséstico deste, a tradição é algo infinitamente perdido. Como Funes, podemos pensar que a tradição também é um conceito remoto, ‘orillero’:

Borges es el escritor de “las orillas”, un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes; alguien que confía, a la potencia del procedimiento y la voluntad de forma, las dudas nunca clausuradas sobre la dimensión filosófica y moral de nuestras vidas; alguien que, paradójicamente, construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la reescritura de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria de lo real (SARLO, 1995, p. 5 e 6)²¹³

O que Sarlo nomeia como ‘orillas’ para descrever a poética borgiana, acreditamos que seja a condição de permanente oscilação entre o local e o universal com a qual Jorge Luis Borges se debate em todo seu percurso literário, algo que está à margem, mas dentro do tudo

²¹² “voz pausada, ressentida e nasal do suburbano antigo” (BORGES, 2008, p. 99)

²¹³ “Borges é o escritor das “margens”, um marginal no centro, um cosmopolita à margem; um escritor que confia à potência do procedimento e à vontade de afirmar as dúvidas em aberto sobre a dimensão filosófica e moral de nossas vidas; um escritor que, paradoxalmente, constrói sua originalidade por via da citação, da cópia, da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real” (SARLO, B. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 21)

ao mesmo tempo. Assim, por causa da sua impossibilidade de se ‘recortar’ ou resumir para continuar sobrevivendo, Funes morre asfixiado por suas lembranças. Se não houvesse leituras que recortassem o cânone, não haveria permanências e nem rupturas na literatura, ela estaria condenada a ser como Funes; para que a literatura permaneça e resista ao passo avassalador do tempo sempre deve haver um recorte ou seleção, em termos poundianos, o estabelecimento de um *paideuma*:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu (SCHNEIDER apud SAMOYAUULT, 1985, p. 12)

É por isso que Jacyntho Lins Brandão dirá que o clássico é o texto que se abre ao diálogo, não para permanecer como surgiu – lembremos do caráter remoto da literatura, mas para permanecer. Como diz Brandão:

[...] uma obra clássica não é aquela que sustenta uma verdade absoluta e única e faz calar outros discursos, mas sim aquela que logra dizer de tal modo sua verdade que impulsiona o surgimento de novos discursos, tornando-se um ponto de referência em torno do qual se instaura o diálogo (BRANDÃO, 1992, p. 42)

Ou ainda, vale pensar que justamente por poder ser lida e re-significada de modo diferente a cada época, temos uma história literária pronta a ser desfolhada, como diz Calvino:

A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa [mato de árduo trato?], com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leituras sempre novas (CALVINO, 1993, p.105)

Por isso, o clássico é, ainda, segundo Ítalo Calvino:

[...] é suficiente que a maioria perceba a presença dos clássicos como um reboar distante, fora do espaço invadido pelas atualidades como pela televisão a todo volume. Acrescentemos então: É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível (CALVINO, 1993, p.15)

Assim, o clássico se mantém numa espécie de “Torre de Babel”, isolado do que chamamos ‘atualidade’ mas sempre exercendo uma importância nela e, de modo recíproco, ambos se retroalimentam. Existe uma dificuldade em traduzir ou trazer de volta tudo aquilo que o texto na sua multiplicidade nos *interdiz*. Segundo Derrida em *Torres de Babel*, podemos definir tal símbolo como o não acabamento, a impossibilidade de completar ou terminar, assim, Borges definirá a literatura ou, especificamente, o livro como algo aberto e livre para novas interpretações ou novas construções (ver capítulo 1). Babel é o espaço da confusão. Do mesmo modo, o texto literário necessariamente está composto de muitas vozes que o dotam de pluri-significância. De forma implícita ou explícita os precursores sempre estão presentes na tinta de cada autor e a origem é irrecuperável, babélica (DERRIDA, 2002).

Nesse sentido, a mente de Funes e ‘texto literário’ são opostos. Os textos literários e o ‘dom’ da personagem compartilham a capacidade de tornar-se quase infinitos, porém, um texto literário é sempre um recorte, ao contrário da intrincada mente de Funes; se aproximarmos a literatura dos sonhos e pensarmos que o sonho é um recorte de algo que é permanente no inconsciente, veremos que literatura e memória em Funes dialogam em suas oposições.

Segundo as palavras do autor, Jorge Luis Borges, no prólogo de *Artifícios* (1944), “Funes el memorioso” é “una larga metáfora del insomnio” (BORGES, [1944] 2011a, p. 779)²¹⁴. O sonho, depurador de recordações supérfluas, apaga-se na vida de Funes depois do acidente que o deixou tolhido. Portanto, tudo o que ele viveu a partir desse momento se mantém intato na sua “cronométrica memória”. Podemos dizer que ele padecia de hipermnésia²¹⁵: a personagem afirma no início do relato “Más recuerdos tengo yo que los que habrá tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo” e “Mi memoria, señor, es vaciadero de basuras.” (BORGES, [1942] 2011a, p. 785)²¹⁶. Essas poucas palavras que o jovem articula, no início do texto, dirigindo-se ao narrador são significativas para pensar o eixo central do relato: a memória e as questões que atrela. Nas primeiras linhas do conto, o narrador faz um abuso da palavra ‘recordar’:

Podemos observar que desde el comienzo del relato, (el narrador) repite nueve veces la palabra recuerdo (...) La reiteración continua de esta expresión verbal tiene la finalidad de destacar la palabra que forma el eje del

²¹⁴ “uma longa metáfora da insônia” (BORGES, 2008, p. 97)

²¹⁵ Segundo o dicionário eletrônico de HOUAISS: s.f. (a1958 cf. MS10) psicop. atividade exagerada da memória; capacidade fora do comum de evocar lembranças; hipermnésia: etimhiper- + -mnésia; f. hist. 1913 hipermnésia, 1913 hypermnésia.

²¹⁶ “Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo” e “Minha memória, senhor, é como um monte de lixo” (BORGES, 2008, p. 105)

relato. Desde el comienzo del cuento, podemos percibir que el narrador se justifica, aclarando que la única persona que tiene el derecho a pronunciar ese verbo es Funes: “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, solo un hombre en la tierra tuvo ese derecho y ese hombre ha muerto)” (NOVAIS, 2010, p. 2)²¹⁷

Por meio dessa citação, Novais problematiza a ideia apresentada em Funes, já que destaca que mais do que identidade na memória, como em Funes, há recriação de identidade do autor e concebe o texto como uma pluralidade. O jovem protagonista do artifício só é capaz de armazenar em sua vasta mente aquilo que precisamente observou, na sua concretude, ele só conhece aqueles objetos porque teve a experiência de observá-los e armazená-los dentro das suas recordações. Por isso, se alguém lhe falasse de um outro objeto que pertencesse à mesma classe ele iria discordar porque na sua capacidade restringida a generalização não formava parte. Por sua parte, o texto é uma pluralidade de autores porque há nele as ideias de um autor que antes foi leitor e criou o que Borges denominou precursores. Cada texto é único, porém, múltiplo e infinito. As vozes nele são infinitas e provêm de um recorte.

Se analisamos etimologicamente o sobrenome da personagem pertencente a *Ficciones* (1944), podemos arquitetar uma hipótese: Funes é um paradoxo. Seu nome pode ser um derivado do vocábulo latino *finis* que significa: limite, fronteira, confins ou fim²¹⁸ o que nos sugere que apesar da sua capacidade sobrenatural que o diferencia do resto dos seres humanos ele possui também uma queda: a incapacidade de realizar a operação de abstração. Quer dizer, não consegue estabelecer e fixar os nexos entre as diferentes recordações, elas não têm *fim*. Sua mente está incapacitada para pensar, porque pensar é: “olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.” (BORGES, [1942] 2011a, p. 786)²¹⁹. Que, por sua insuportável capacidade memorialística, era incapaz de formular ideias:

Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos,

²¹⁷ “Podemos observar que desde o começo do relato (o narrador) repete nove vezes a palavra lembrança (...) A reiteração continua desta expressão verbal tem a finalidade de destacar a palavra que forma o eixo do relato. Desde o começo do conto, podemos perceber que o narrador se justifica, aclarando que a única pessoa que tem o direito a pronunciar esse verbo é Funes “Eu lembro disso (e não tenho direito a pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na terra teve esse direito e esse homem morreu).”

²¹⁸ Consultado no Dicionário Online WordReference: <<http://www.wordreference.com/>>

²¹⁹ “esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Borges não havia senão detalhes, quase imediatos” (BORGES, 2008, p. 108)

era casi incapaz de ideas generales, platónicas (BORGES, [1942] 2011a, p. 786)²²⁰

Na colocação, note-se o jogo que o narrador faz mencionando o verbo esquecer, ação que não pode ser executada pela personagem borgiana. Paralelamente, no artigo “E não tem linhas a tua palma, esquecer para poder lembrar”, Tfouni, a partir dos aportes da psicanálise e da Análise do Discurso (AD) de linha francesa discute a importância do esquecimento na constituição do sujeito. A autora afirma que, ao contrário das teorias que consideram a memória como um conjunto de lembranças, ela destacará a importância desta a partir do esquecimento:

Freud (1996a [1925]) em um texto precioso de apenas cinco páginas impressas, é talvez o primeiro a falar da memória como esquecimento, e também como algo que age à revelia do sujeito, e como proteção. Por acréscimo, vemos aí, talvez também pela primeira vez, um uso do termo “escrita” num sentido que escapa totalmente à ideia tradicional que circula ainda hoje, segundo a qual a escrita é a impressão de símbolos gráficos em uma superfície. Freud, aqui, se mostra inteiro como o mestre de Lacan (Outro?), pois neste texto Freud antecipa – muitos anos antes de Lacan escrever que o inconsciente é estruturado como uma linguagem – a relação necessária entre a escrita, enquanto traço permanente (memória) e o funcionamento do aparelho psíquico. (TFOUNI, 2003, p. 149)

Quer dizer, há uma escritura da memória que registra algumas coisas, esquece outras para poder lembrar; o esquecimento permite que o sujeito siga suportando a sua existência, ou seja, vivemos porque esquecemos e porque, ao contrário de Funes, temos uma memória seletiva e finita, inscrita em nosso inconsciente que é estruturado como uma linguagem. É pela repetição, regida pela regularização que a memória suposta pelo discurso é sempre reconstituída (no caso dos autores estudados, a obra de Dante, pela reiteração com que aparece nas obras de Borges e Haroldo, é sempre reconstituída, recriada). Aqui é importante fazer alguns esclarecimentos. A repetição para Freud está associada a um sintoma e não à recordação de algo propriamente dito; pelo contrário, o sintoma indica a repetição de algo que o sujeito desejaria esquecer, mas não consegue acessar e apresenta sintomas apenas que são rastros de algo que impregna a memória²²¹.

²²⁰ “Os dois projetos que indiquei (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens da lembrança) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Deixam-nos vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. Este, não o podemos esquecer, era quase incapaz de ideias gerais, platônicas” (BORGES, 2008, p. 107)

²²¹ Por exemplo, o caso de Anna O., paciente de Freud. De repente, Anna O. não pode mais escrever, e não sabe a razão disto (o motivo só vai ser desvelado após de várias sessões de conversa com o terapeuta que descobre que tudo converge a partir de uma paixão platônica que alimentou pelo pai já morto de um abscesso tubercular).

Assim, há sempre história, os *trás-os-mundos*. Recuperar o Dante Alighieri tanto para Borges como para Haroldo é colocar-se em relação ao Outro, mais do que recordá-lo, repeti-lo. Desse modo, uma leitura superficial poderia indicar que Dante talvez fosse um sintoma, ele sempre reaparece. O sintoma é aquilo que repete, portanto, o escritor italiano atua como sintoma do desejo da leitura da tradição, desejo universalizante, portanto, Dante seria um sintoma que é metáfora de todo o desejo de leitura da tradição. Ao mesmo tempo, toda a elaboração de Dante feita pelo escritor argentino e pelo escritor brasileiro mostram a elaboração desse sintoma, a consciência que ambos têm de seu desejo de ler a tradição e a produtiva apropriação que fazem do grande mestre italiano.

De modo que ao repetir Dante como sintoma, em um primeiro momento, Haroldo e Borges passam à sua elaboração, por meio da escrita de suas obras, até que Dante deixe de ser sintoma, para ser algo novo e re-significado pela memória. O Dante de Haroldo, por isso, não é o mesmo Dante de Borges, embora Dante tenha sido um único autor. E isso ocorre porque, em princípio a retomada de Dante é sintoma de um aspecto da leitura da tradição que é um para Haroldo e outro para Borges e esse processo ocorre porque Dante, enquanto passado, não é, nem sua obra tampouco, uma totalidade, mas apenas recorte que se manifesta pela escrita. Aqui, mais uma vez a aproximação às ideias de Freud sobre as relações entre memória e escrita são produtivas.

Tfouni (2003, *op cit*) retoma o Bloco Mágico de Freud, texto em que é explicado o funcionamento da memória. Para Freud, existe uma relação recíproca entre a memória e a escrita: esta última designa um traço permanente (portanto, a memória):

O Bloco Mágico é uma prancha de resina ou cera castanho-escura, com uma borda de papel; sobre a prancha está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. Esta folha transparente constitui a parte mais interessante do pequeno dispositivo. Ela própria consiste em duas camadas, capazes de ser desligadas uma da outra salvo em suas duas extremidades. A camada superior é um pedaço transparente de celuloide; a inferior é feita de papel encerado fino e transparente. Quando o aparelho não está em uso, a superfície inferior do papel encerado adere ligeiramente à superfície superior da prancha de cera (FREUD, s.p., 1996a)

O que fica guardado no Bloco Mágico são, justamente, as lembranças que o inconsciente inscreve por algum motivo. Assim, o brinquedo atua de modo análogo ao aparelho psíquico do ser humano: o recalque que está guardado, porém, sempre disponível

Cabe destacar que a maioria dos pacientes que procuravam a Freud não era por algum problema emocional e sim para erradicar algum tipo de sintoma físico que surgia de modo inesperado sem poder reconhecer a sua origem.

para retornar ao consciente que volta por meio de repetições que conformam, justamente, o sintoma. Quer dizer, só esquecendo é que o ser humano tem acesso ao conhecimento abstrato ou simbólico. No processo de recordação existe uma censura, nem tudo afeta à memória. Recordar não é um ato consciente para Freud. A memória é protegida pelo inconsciente que impede que lembranças desagradáveis agridas a integridade do sujeito. Ou seja, há sempre um recorte que esconde, ou tenta esconder um apagamento, um recalque, este porém retornará como sintoma. Portanto, o que fica visível aos nossos olhos vai ser o resultado ou consequência de uma repressão, esse sintoma é o que, ao nosso modo de pensar traduz um desejo.

Dessa forma, poderíamos elaborar duas questões: a leitura da tradição por Borges e Haroldo de Campos em amplo sentido, é sintomática, ou seja, ela é sintoma de algo que fica guardado, que não nos cabe aqui analisar, mas, do ponto de vista da análise literária, explorar – o desejo de cada um desses autores de se inserir numa série literária que herdaram e que subvertem, superando, então o sintoma, para colocar algo renovado em seu lugar, transformando uma memória à qual não se tem acesso, porque barrada, em algo a acessar, a criação de precursores, como se pode apreender da leitura de “El escritor argentino y la tradición” (1932):

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. [...] Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. [...] Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (BORGES, [1932] 2011a, p. 553 e 557)²²²

Neste ensaio Borges rejeita a ideia que a localização geográfica seja um fator condicionante para a qualidade do escritor. Assim, propõe uma solução para o conflito da

²²² “Além do mais, não sei se é preciso dizer que a idéia de que uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é relativamente nova; também é nova e arbitrária a idéia de que os escritores devem buscar temas de seus países. [...] Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser forâneo. [...] 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” (BORGES, 1998, p. 291 e 295-296)

dependencia cultural com Europa: “que el escritor argentino no insista vanamente en ocultar su inferioridad, su indigencia; que no reniegue de la situación precaria sin el respaldo de una firme tradición autóctona.” (CUETO e GIORDANO, 1988, p. 6)²²³. Assim, o escritor deve fazer da sua ‘inferioridade’ ou ‘precariedade’ as razões para demonstrar o seu potencial. Do mesmo modo, na razão antropofágica haroldiana (1980):

A poesia concreta representa o momento de sincronia absoluta da literatura brasileira. Ela não apenas pode falar a diferença num código universal [...] Ela, metalinguisticamente, repensou o próprio código, a própria função poética (ou a operação desse código). A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. Mais do que um legado de poetas, aqui se tratava de assumir, criticar e remastigar uma poética. Num certo sentido, tem razão Max Bense, quando, ao tratar da poesia concreta brasileira, faz antes uma distinção entre um conceito tradicional (clássico) e um progressivo (não-clássico) de literatura (CAMPOS, H., 1992, p. 246)

A proposta de Haroldo de Campos é, fundamentalmente, a criação de uma literatura diferente e criativa que saiba revalorizar e inovar aqueles escritores que foram esquecidos com o passo do tempo, ou de aspectos de suas obras, é o caso da dantesca, que podem ser relidos de outras perspectivas. Nessa diferença é onde se concentram os elementos da literatura universal, indispensáveis para a literatura sincrônica que surge a partir da poesia concreta, alguns anos antes.

Além disso, essa leitura, borgiana e haroldiana, conduz a um desejo fáustico de inserção num horizonte maior, numa tentativa de aprender com a tradição, ou apreender a tradição da literatura do ocidente. Esse desejo faz convergir as leituras de Borges e de Haroldo para Dante. Ambos os escritores traduzem no seu percurso de escritos uma forte influência pelo escritor florentino, autor de *ADC*, já comentado no capítulo anterior. Por conseguinte, para pensar a literatura comparada, exige-se que se pense em influencia. Segundo Sandra Nitrini o conceito de influência divide-se em duas vertentes: a primeira é mais simples: indica o conjunto de relações de qualquer tipo que se estabelece entre emissor e receptor. A segunda está dentro da ordem qualitativa e denota o significado de ‘influencia’ como “o resultado artístico autônomo de uma relação de contato [...] direto ou indireto de uma fonte por autor” (NITRINI, 1997, p. 127)

Assim, tanto Borges como Haroldo esquecem para poder lembrar e viver, escolhem o que Pound denominou de *paideuma*. Este conhecimento se ordena e volta ao presente de

²²³ “que o escritor argentino não insista em não ocultar sua inferioridade, sua indigência; que não renegue da situação precária sem o respaldo de uma firme tradição nativa.” (Tradução própria)

acordo com a perspectiva do autor por meio da citação, seja explícita ou implícita. Um texto literário é um palimpsesto quase infinito de vozes. Como diz Compagnon em *O trabalho da citação* (1979):

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança (COMPAGNON, 2007, p. 29, 44 e 45)

Por recortarem, Haroldo e Borges tornam-se antípodas de Funes; a sua literatura consiste em procurar seus precursores nas margens da tradição literária para construir os seus próprios escritos, eles enriquecem os seus precursores, as suas influências mais caras. Nessa volta ao passado, ambos os autores interagem e abraçam os seus antecessores: “O problema da influência, para Valéry, reduz-se ao estudo de uma misteriosa afinidade espiritual entre dois espíritos ou temperamentos. O essencial desta relação é o caráter emocional.” (Valéry, apud NITRINI, 1997, p. 133). Pelo contrário, Funes armazena cada detalhe ínfimo daquilo que vê, assim, não podendo fazer recortes, o processo de abstração torna-se nulo, do mesmo modo que a própria personagem, como citamos algumas linhas atrás.

No trabalho com a tradição, Borges, por sua parte, mergulha no passado para dialogar com ‘las orillas’ do legado argentino:

Borges trabajó con todos los sentidos de la palabra “orillas” (margen, filo, límite, costa, playa) para construir un ideograma que definió en la década del veinte y reapareció, hasta el final, en muchos de sus relatos. “Las orillas” son un espacio imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas. [...] En “las orillas”, la ciudad está todavía por hacerse. Borges escribe un mito para Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesitándolos. Desde un recuerdo que casi no es suyo, opone a la ciudad moderna, esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen. [...] La trama de la literatura argentina se teje con los hilos de todas las culturas; nuestra situación marginal es la fuente de una originalidad verdadera, que no se basa en el color local (que ata la imaginación a un control empírico o la confina a una única poética) sino en la aceptación libre de la influencia: donde los escritores europeos se angustian por el peso de sus antecesores, los rioplatenses se sienten libres de parentesco obligado (SARLO, 1995, p. 19, 20, 24)²²⁴

²²⁴ “Borges trabalhou com todos os sentidos da palavra “orillas” (periferia, margem, limite) para construir um ideograma que definiu na década 20' e reapareceu, até o final, em muitos de seus relatos. “Las orillas” são um espaço imaginário que se contrapõe como um espelho infiel à cidade moderna despojada de qualidades estéticas e metafísicas. [...] Em “las orillas”, a cidade está ainda por se fazer. Borges escreve um mito para Buenos Aires que, na sua opinião, andava precisando-o. Desde uma lembrança que quase não é sua, opõe à cidade moderna, esta cidade estética sem centro, construída totalmente sobre a matriz de uma margem. [...] A trama da literatura argentina é tecida com fios de todas as culturas; nossa situação marginal é a fonte de uma originalidade verdadeira, que não se baseia na cor local (que amarra a imaginação a um controle empírico ou a confina a uma

As ‘orillas’ também podem ser interpretadas, ao nosso modo de entender, como as margens por onde a literatura argentina, segundo Jorge Luis Borges, encontra seu espaço, no diálogo com a cultura europeia, os antecessores mais destacados. O autor de “El Aleph” se movimenta num espaço de *fissura*, segundo Beatriz Sarlo. A crítica argumenta que a escritura borgiana se gera a partir de uma “grieta”: “se desplaza por el filo de varias culturas, que se tocan (o se repelen) en sus bordes.” (SARLO, 1995, p. 4)²²⁵. Quer dizer, existe um diálogo significativo entre o autor argentino com as leituras dos seus precursores; Borges caracteriza-se por ser um excelente e rigoroso leitor: a tarefa fundamental no percurso da sua carreira como escritor consiste em comentar, re-viver e re-significar aqueles autores mais significativos e influentes, o seu *paideuma*. Eles são as suas memórias mais valiosas que terminam se tornando cruciais para definir a sua identidade como escritor do mesmo modo que ele os modifica e re-inventa para incluí-los em sua própria poética e tornar universalizantes os seus escritos. A partir disto, Beatriz Sarlo, afirma que:

El riesgo de la literatura está en trabajar en un territorio extraño como si no lo fuera; y en el territorio propio como si fuera extranjero: la literatura es interesante porque deja abiertas todas las grietas de la no identidad y sospecha de la experiencia directa como autoridad sobre su discurso (SARLO, 1995, p. 26)²²⁶

Nesta procura do passado para dotá-lo de uma nova significação e entendê-lo, encontramos um espaço de cruzamento com a poética de Haroldo de Campos, precisamente com o texto “Poética sincrônica”. Se Sarlo argumenta que a poética borgiana se movimenta nas ‘orillas’ – no diálogo constante com as outras literaturas – a poética haroldiana consiste também em uma dialogicidade com a cultura estrangeira porém, por meio da deglutição crítica:

A escolha dos clássicos e a sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. O exemplo mais característico que conheço do exercício de uma poética sincrônica é o livro *ABC of Reading* (1934), de Ezra Pound. Trata-se de uma guia para uma leitura criativa (CAMPOS, H., 1977, p. 207)

Assim, nessa reinvenção do passado, as obras do escritor paulista se enquadram, como mencionamos no capítulo 3, na definição de “obra aberta” definida por Umberto Eco (1962).

única poética) e sim na aceitação livre da influencia: onde os escritores europeus se angustiam pelo peso de seus antecessores, os rioplatenses se sentem livres de parentesco obrigado.”

²²⁵ “desloca-se na crista de várias culturas que se tocam (ou se repelem) em suas periferias” (SARLO, 2008, p. 17)

²²⁶ “O risco próprio da literatura consiste em trabalhar em território estranho como se não o fosse, em literatura é interessante porque deixa abertas todas as brechas da identidade, porque suspeita da experiência direta como fonte de autoridade sobre o seu discurso” (SARLO, 2008, p. 62)

A respeito disso, Celso Lafer comenta: “Uma “obra aberta”, que resultou de uma *ars combinatoria*, fruto de entusiasmo e rigor.” (LAFER, 2005, p. 113). O crítico afirma que este entusiasmo surge com a leitura de seus precursores Guimarães Rosa e Euclides da Cunha. Haroldo, como escritor brasileiro, estudou os modos desses escritores para tornar-se um escritor universal:

Nesta recordação do passado fazia, no entanto, uma nova leitura – na sua poesia, nas suas transcrições, na sua crítica – em sincronia com o presente da criação. Daí a sua adesão ao lema de Ezra Pound – make it new – e a sua coincidência com o espírito da razão antropofágica de Oswald de Andrade, no qual o remastigar da herança cultural nutre o impulso da renovação. Haroldo operava desta maneira uma poética de leitura (LAFER, 2005, p. 114-115)

Esta poética da leitura, desenvolvida tanto por Haroldo como por Borges, já foi esboçada por Emir Rodríguez Monegal, a partir de Genette, em *Borges: uma poética da leitura* (1980) quando faz um análise do artifício “Pierre Menard”: “Tomando como ponto de partida a última frase de “Pierre Menard”, Genette sublinhou a importância da intuição borgiana de que a mais delicada e central operação dentre todas as que contribuem à escrita de um livro é a leitura.” (MONEGAL, 1980, p. 81). Pelo seu lado, Luiz Costa Lima faz alusão à situação de Haroldo de Campos na crítica brasileira em “Haroldo, o multiplicador”: o escritor paulista é muito mencionado, porém, suas obras são pouco lidas, é um incompreendido, do mesmo modo que Borges na Argentina e Dante na Florença. Costa argumenta: “há os mediocres e os ressentidos, como também escritores e críticos dignos de ser lidos. A invenção incomoda, ao passo que o institucionalizado só é incomodo a uns poucos.” (LIMA, C. 2005, p. 128). Nesse trabalho de renovação e inovação, Campos se destaca por colocar em diálogo e estudar as grandes vozes de Latino-américa:

Entretecendo a literatura indissolavelmente à cultura, situam-se os seus estudos sobre o *Fausto* de Goethe, sobre Gregório de Mattos, sobre Oswald de Andrade [...] Nesta instância, suas reflexões afinam-se e trocam aderências com aquelas de Octavio Paz (a necessidade de criação de um espaço poético-histórico no continente), com Jorge Luis Borges (criação de uma poética circular e tradutória de leitura) e, para citar apenas nomes maiores, Lezama Lima (a criação de um pensamento poéticoeroticamente relacional) via assimilação tradutória e o arripio da historiografia ocidental (SANTAELLA, 2005, p. 223)

Nesta constelação de críticos, Haroldo se destaca na sua poética sincrônica por meio da tradução, que significa para ele a releitura. Nessa tarefa, Haroldo volta ao passado tornando-o presente, *agorificando-o*: “Como leitura da tradição, quando não é ingênua nem se

confina ao “museológico”, a tradução realiza o “salto tigrino” (Benjamin) do sincrônico sobre o diacrônico.” (SANTAELLA, 2005, p. 231-232). Haroldo, por tanto, se traduz como a voz que abrange as outras vozes, o *aedo*, como argumenta Diana Junkes Martha Toneto:

é aquele que procura situar-se como origem do que diz, seduzido pela possibilidade (que sabe impossível) de ser a origem de seu dizer; ao mesmo tempo carrega, em sua memória discursiva, o peso de várias vozes, à espera de costura, de arremate, de hábeis mãos idiossincráticas que lhes teçam algum início. Só a poética sincrônica é capaz de resolver esse impasse, posto ser a invenção (portanto algo original) de algo já existente, que se submete ao acaso, vencendo-o, talvez, por um ínfimo instante (TONETO, 2012, p. 177)

A poética sincrônica persegue, portanto, o que Borges e outros escritores como Mallarmé ou Valéry: a conjunção de todas as vozes num mesmo lugar, fazendo que um escritor encarne todos ao mesmo tempo. Do exposto até aqui podemos concluir que tanto Jorge Luis Borges como Haroldo de Campos foram, sobretudo, ávidos leitores e plasmaram em suas obras a tradição literária para dar uma “vuelta de tuerca” e transformá-la em algo novo, criativo. Como aponta João Alexandre Barbosa em *As Ilusões da Modernidade* (2009): “O poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor.” (BARBOSA, 2009, p. 22). Por meio da leitura é que “o poema moderno instaura a reversibilidade dos significados pela criação de um espaço de leitura intertextual.” (BARBOSA, 2009, p. 23). A leitura é fundamental nas poéticas arquitetadas por ambos os autores objeto desta pesquisa. Na sua concepção de literatura, o lugar primordial do escritor é como leitor e, depois, como escritor. João Alexandre Barbosa adiciona que quando: “o presente é adiado e substituído pela presença das épocas não significa a negação da circunstância do poema e do poeta: significa, isto sim, a sua ampliação intensificadora pela convergência das linguagens.” (BARBOSA, 2009, p. 33). Assim, o presente é enriquecido com os aportes dos poetas antigos, alguns esquecidos, tornando-os novos, mais uma vez.

Efetivamente, ambos os poetas têm uma relação estreita com os seus antepassados seletos, no entanto, se fosse por *Funes el memorioso* a tradição não existiria já que para ela se estabelecer precisa-se de um recorte que permita defini-la. A tradição, conceito base neste estudo, é definida por Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo em *Conceptos de Sociología Literaria* (1980):

La originalidad del concepto de tradición reside, para Raymond Williams, en su carácter eminentemente selectivo y conciente: la tradición se conforma por elección dentro de las formaciones culturales y estéticas; organiza el campo

literario según estructuras que articulan lo social y lo estético, la ideología y la cultura, en suma la estructura de sentimiento (véase), ya que la tradición define globalmente lo que fue el arte y lo que deberá ser, construyendo un paradigma de relaciones entre el artista, su público y la sociedad, además de una jerarquía de las producciones culturales (ALTAMIRANO e SARLO, 1980, p. 101)²²⁷

A partir desta demarcação, podemos dizer que a tradição é um conjunto de seleções da perspectiva do crítico ou críticos em questão, ela implica um recorte parcial que a defina e a hierarquize: aparece como resultado de um conjunto de afirmações e oposições. Seu caráter e natureza é renovador, não implica uma linearidade já que constantemente sofre transformações. Por meio desta argumentação, podemos constatar que Funes é um exemplo por excelência da anti-tradição, ele só lembra: sua vida consiste num *racconto* de lembranças úteis e inúteis, todas misturadas, sem nenhum tipo de hierarquia. Se pensarmos detidamente podemos chegar na conclusão de que tudo na vida é um recorte: nem tudo é amor, tristeza, desamparo. Funes luta por uma memória que seja seletiva, que não seja onipotente, que se abra as idiossincrasias porém, ele não consegue e, por isso, acaba sendo sufocado pelas múltiplas memórias que não o deixam *sobreviver*.

O esquecimento faz dos textos passados labirintos palimpsestos por onde os leitores do presente passeiam, desfolhando o texto-alcachofra, as orilhas, sincronizando poéticas. Segundo Compagnon, o texto torna-se um labirinto:

E o labirinto é, no texto, uma rede de citações em ação. Tudo isso parece um enigma: o que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo? O texto, a citação. Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia – são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico (COMPAGNON, 2007, p. 44-45)

Do mesmo modo que um texto está formado por um conjunto de citações explícitas ou implícitas que confundem ao escritor e/ou leitor, as vastas memórias de Funes agem sobre ele, no entanto, além do desejável ou esperável. Em relação direta, a literatura trabalha com a heterogeneidade, a pluralidade ou multiplicidade: “corta, pega, salta, mezcla: operaciones que Funes no puede realizar con sus percepciones ni, por lo tanto, con sus recuerdos.” (SARLO,

²²⁷ “A originalidade do conceito de tradição encontra-se a Raymond Williams, em sua natureza eminentemente seletivo e consciente: a tradição é moldada pela escolha dentro das formações culturais e estéticas; organizada de acordo com as estruturas literárias que articulam o social e o estético, ideologia e cultura, em suma, a estrutura de sentimento (veja-se), uma vez que a tradição define o que era arte e o que deve ser globalmente, a construção de um paradigma relação entre artista, público e da sociedade, e uma hierarquia de produções culturais.”

1995, p. 26)²²⁸. Borges considera o esquecimento como uma condição da memória e do processo de raciocínio, se há o esquecimento, há abstração (SARLO, 1995, p. 26):

A memória é a faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos; é também aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas enquanto lembranças ou reminiscências. O esquecimento é absolutamente salutar nesse processo. O cérebro desenvolveu estratégias para eliminar informações irrelevantes ou ultrapassadas. Portanto, é necessário que este esquecimento eficiente exista para haver memória funcional. Organicamente seria enlouquecedor ter percepção e memória de cada acontecimento fisiológico que se processa no corpo. Isso provocaria uma sensação de alheamento parecida com a insanidade. Psicologicamente, manipulamos a excitação, garantindo que essa não seja nem reduzida demais e nem excessiva demais. A dor e o prazer, a fome e a saciedade, o sono e a vigília, revelam a existência e funcionamento deste processo (MEINERZ, 2010)

A memória aparece em “Funes el memorioso” como tema e como a possibilidade mesma do dispositivo narrativo: a leitura nos permite interrogar-nos “o que é lembrar?”. No ser humano, a memória se caracteriza por não ser total nem idêntica aos dos outros animais. Portanto, se associarmos os percursos intertextuais a recortes feitos e se pensarmos que esses recortes são executados a partir da leitura do escritor do presente que relê a tradição, então o processo intertextual é marcado de idiosincrasias, exatamente como Borges afirma em “Kafka y sus precursores”: “La palabra precursor es indispensable. [...] El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.” (BORGES, [1951] 2011b, p. 85)²²⁹

Nesta colocação, Borges afirma que as influências são ‘indispensáveis’, assim, nesta poética que ele propõe, não só o presente será modificado em função do passado, os nossos antepassados também são alterados da mesma forma que os escritores que surgirão posteriormente. Além disso, o escritor argentino destaca aqui que um autor deixa de ser uma individualidade para se transformar em uma voz que rege todas as vozes, é o *aedo* haroldiano ou, como Haroldo de Campos se autodenominou: “um cidadão ecumênico da língua portuguesa” (LAFER, 2005, p. 114)

²²⁸ “corta, cola, salta: operações que Funes não pode realizar com suas percepções nem, por tanto, com suas recordações.” (SARLO, 2008, p. 63)

²²⁹ “a palavra precursor é *indispensável* [...]. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (BORGES, 1999, p. 98)

Paralelamente ao argumentado, segundo Samoyault, a intertextualidade – ou conjunto de vozes abrangida num texto – é plenamente subjetiva:

Só Ireneo Funes, a personagem dotada de uma memória absoluta e infalível, imaginada por Borges que, à vista de um copo de vinho “percebia todos os brotos, os cachos e os frutos que compõem uma parreira”, poderia perceber numa só piscada de olho o conjunto de referências; mas com isso privava a intertextualidade de uma parte de seu interesse que reside justamente na variabilidade de sua recepção, fenômeno que permite às obras terem várias vidas diferentes. Se os textos exigissem esta memória total, impediriam a possibilidade de perceber a novidade, a defasagem; tornariam difícil igualmente a leitura contínua. (SAMOYAULT, 2008, p. 92)

O formato do artifício analisado nesta introdução é de um artigo que lhe é solicitado ao narrador para formar parte de uma recopilação de testemunhas de todos aqueles que conheceram a Funes. Na tentativa de reconstrução do perfil de Funes o próprio narrador terminará exibindo-se ele mesmo. Isto demonstra que toda lembrança é uma narração parcial: embora tente entender o outro, colocar-se na sua posição, o sujeito sempre enxergará o mundo a partir de suas próprias crenças e valores. Ante às imperfeições humanas do narrador para reconstruir a história, temos um Funes cronométrico que não pode fugir nem dos detalhes mais ínfimos:

Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez (BORGES, [1942] 2011a, p. 784)²³⁰

A ideia que Borges pretende plasmar no seu artifício é a de que a realidade constitui um absoluto do qual fazemos diferentes classificações e categorizações que nos permitem, através de um signo lingüístico, denominar todos os indivíduos da sua classe. Funes questiona este pensamento e defende a irredutibilidade do signo linguístico: cada coisa, como no idioma conjeturado (e descartado) por Locke²³¹, tem uma palavra que o denomine, chegando ao extremo de nomear cada número e ignorar o sistema de unidades, dezenas e centenas, etc. Podemos aventurar-nos a dizer que a vida dele foi uma constante angústia porque não

²³⁰ “Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do dia 30 de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com os veios de um livro em papel espanhol que ele havia olhado uma única vez” (BORGES, 2008, p. 104-105)

²³¹ Filósofo inglês (1632-1704). Pai da teoria do sensualismo. Representante do empirismo, proclama a experiência como a única base de todo conhecimento. Em seu *Ensaio sobre o entendimento*, 1690, Locke se serve, para a solução do problema do conhecimento, do princípio da experiência; nega a existência das ideias inatas e faz decorrer todas as representações de duas fontes: sentidos externos e sentidos internos.

conseguia organizar as suas quase infinitas memórias já que não era capaz de realizar o processo de abstração: o seu ‘eu’ foi se estreitando até não conseguir respirar:

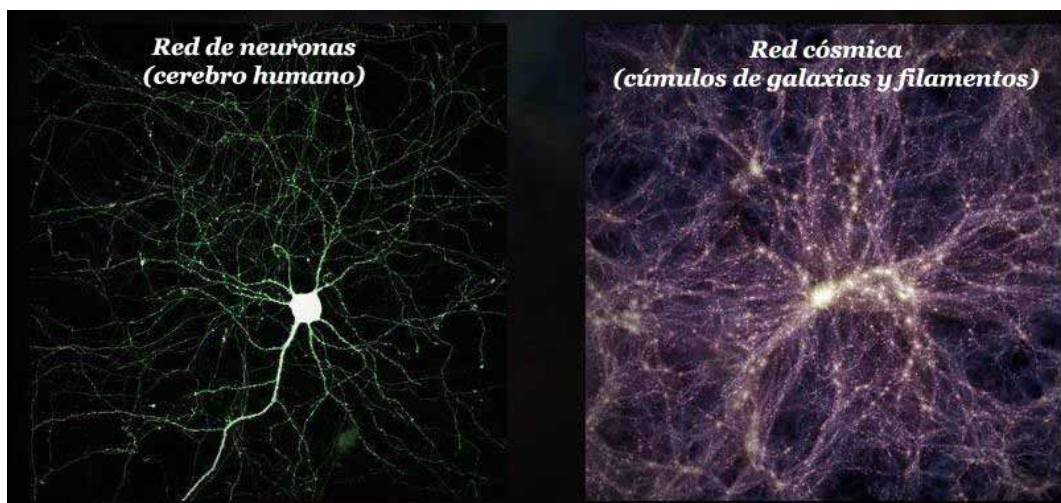
Con esta memoria infalible, Funes aprendió varios idiomas, desarrolló enteramente un sistema nuevo de numeración. Y, sin embargo, el narrador sospecha que “el memorioso” no puede pensar, ya que él define pensar como “olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”. De esta manera, el narrador da a entender que Funes recuerda, pero no piensa, no razona (...) Funes recuerda, es memorioso, tiene una percepción infalible. Pero solo eso (...) Como ser que no razona, en el cuento Funes está asociado a la oscuridad (tal vez en contraposición con la idea iluminista de la razón como luz) (LUNAZZI, 2010, p. 4)²³²

Em resumo, a personagem de Funes e a sua memória que é equivalente a imensidade do universo, é paralela a tudo que pode ser encontrado num simples olhar dentro do Aleph, mas o narrador demonstra para nós, leitores, a impossibilidade de apreensão desse universo já que ele pode lembrar e ver através das suas recordações absolutamente tudo, porém não consegue realizar nenhuma operação lógica que lhe permita sobreviver e lidar com as infinitas memórias. Acreditamos, para reafirmar o que já dissemos acima, que este artifício tem um valor de contra-exemplo dos processos criativos de Borges e Haroldo. É a partir desta personagem, que funciona como catalisador, do mesmo modo que Dante, nas poéticas dos escritores estudados, que podemos fechar o nosso trabalho comparativo. Memória e esquecimento são fundamentais para poder sobreviver e essenciais para a permanência e transformação da história da Literatura. Por causa disso dizia Jorge Luis Borges afirmava: “Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre.” (BORGES, [1952] 2011b, p. 160)²³³.

²³² “Com esta memória infalível, Funes aprendeu vários idiomas, desenvolveu inteiramente um sistema novo de numeração. E, no entanto, o narrador suspeita que “o memorioso” não pode pensar, e que ele define pensar como “esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes só havia detalhes, quase imediatos”. Desta maneira, o narrador dá a entender que Funes lembra, mas não pensa, não raciocina (...) Funes lembra, é memorioso, tem uma percepção infalível. Mas só isso (...) Como ser que não pensa, no conto Funes está associado à escuridão (talvez em contraposição com a ideia iluminista da razão como luz)” (Tradução própria)

²³³ “As emoções que a literatura suscita são, talvez, eternas, mas os meios devem variar constantemente, mesmo que de modo levíssimo, para não perder sua virtude. Gastam-se a medida que o leitor os reconhece. Daí o perigo de afirmar que existem obras clássicas, e que para sempre o serão” (BORGES, J. L. “Sobre os clássicos” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 169.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Desde o romantismo os escritores pregavam pela ideia de união do ‘Um com o todo’. O objeto conjectural, o aleph borgeano, pretende, desde a sua pequena dimensão individual, abranger o Universo inconcebível. De modo análogo, o ser humano pode ser considerado como uma analogia da máquina do mundo: se formos pensar detidamente, a rede de neurônios dos seres vivos é muito similar à vastidão do mundo, aos acúmulos das galáxias. Acreditamos que a partir desse ponto de partida, podemos nos remeter às poéticas de leitura de Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos.

Nelas encontra-se o necessário para considera-los escritores nacionais e, ao mesmo tempo universais: em ambos é possível notar uma conjunção de localismo e cosmopolitismo. No renomado ensaio “Kafka y sus precursores” o escritor argentino ressalta a importância para um escritor da criação dos seus próprios precursores, quer dizer, inevitavelmente o poder da influência vai além da vontade própria: eu sou o que eu li. Minhas experiências se refletem nas minhas escrituras, antes de ser um escritor sou, sobretudo, um leitor. Assim, podemos chegar à conclusão de que os pensamentos de cada escritor convergem com os seus antepassados mais queridos de um modo inexorável por meio da máquina do texto que entretece as diferentes vozes. Não existe o tempo nem o espaço. Trata-se do Espírito, segundo Valéry ou o Livro Universal que pregava Mallarmé.

Paralelamente, o conceito de ‘precursor’ se interconecta com a poética sincrônica de Haroldo de Campos e o *paideuma* que o poeta brasileiro retoma a partir das proposições do

“make it knew” de Ezra Pound. Assim, a literatura pode definir-se como um recorte ou seleção em cada um dos escritores no seu ponto aléptico que é o projeto literário individual composto de coletividades seletas: a poesia sincrônica interconecta os diferentes tempos num só.

Desse modo, o conceito de ‘precursor’ junto com o de ‘poesia sincrônica’ encontram um ponto de união mediante o procedimento da poética de leitura proposta por Emir Rodríguez Monegal como chave para interpretação da obra borgiana. Ambos os autores exemplificam por excelência esta fórmula e, no transcurso deste trabalho, demonstramos como o realizam utilizando como catalisador um dos mais importantes de seus precursores, Dante Alighieri. Analogamente, ele também pratica no seu projeto literário uma poética de leitura com a retomada das suas grandes influências: no seu poema se refletem as problemáticas que atingem a todos os homens. Dante vai além do tempo e do espaço, por isso, do mesmo modo que Borges e Haroldo, é considerado um escritor universal. Ele revive aos seus mortos para poder criar o seu próprio projeto.

Como forma de contraponto, utilizamos no último capítulo a figura de ‘Funes el memorioso’ que se articula como o homem capaz de armazenar a vastidão do Universo a partir de um simples olhar. Os seus olhos são a entrada para as suas memórias que são quase-infinitas. Porém, esse ‘dom’ não permite o seu crescimento: na sua capacidade de relembrar quase infinitamente as suas vivências, perde-se nos ínfimos detalhes dos componentes que conformam o mundo. A sua mente é um caos labiríntico: por isso não consegue realizar a operação de abstração necessária para poder sobreviver.

O seu universo não possui nenhum tipo de recorte e por isso não consegue compreendê-lo, dessa forma fica imóvel no seu catre, atormentado, até morrer de asfixia. Desse modo, apresentamos por um lado a memória pura e o recorte seletivo necessário para poder sobreviver ou, no caso da literatura, permanecer ao longo dos séculos. Além da recriação de precursores, Borges e Haroldo compartilham uma tarefa em comum que permite a expansão dos grandes nomes da literatura pelo mundo: a tradução. Especificamente, o poeta brasileiro se caracterizou por realizar transcrições que permitem retomar a obra original e executar não somente uma tradução literal, trata-se de outorgar na obra de arte um novo ar de atualidade (*make it new*).

Por sua parte, Jorge Luis Borges denomina aos seus contos de ‘artifícios’ que, ao nosso modo de ver, podem ser uma justificativa sob o amparo do recurso de ‘falsa modéstia’. Quer dizer, os artifícios funcionam como uma outra arte: uma arte menor em contraposição às grandes figuras dos clássicos da literatura: Dante, Homero, *El Quijote* de Cervantes, etc. Por

meio dos seus artifícios, neste caso “El Aleph”, Jorge Luis Borges cria ou reescreve a um dos seus máximos precursores: Dante Alighieri. Também, a utilização desta palavra por parte do autor pode, segundo nosso juízo, remeter a uma das conotações da palavra que implica a precisão mecânica que alcança na construção da sua poética de leitura.

Se bem citamos alguns autores que consideram “El Aleph” como uma simples paródia de *ADC*, acreditamos que Borges quis ir além: no seu texto encontra-se uma nova leitura de Dante desde a sua própria ótica, é a criação do seu precursor implicando problemáticas que perturbam-no durante o transcurso da sua vida como escritor e como homem. A obra de arte para Jorge Luis Borges não é um objeto acabado e a noção de originalidade está perdida, já que tudo foi escrito, só resta reescrever, daí “Pierre Menard, autor del Quijote”:

Ahora que he encontrado mi propia voz, pienso que corregir y volver a corregir mis originales no los mejora ni los empeora. Por supuesto, eso es un pecado contra una de las principales tendencias de la literatura de este siglo: la vanidad de la reescritura, que llevó a Joyce a publicar fragmentos con el presuntuoso título de “Work in Progress” (Obra en curso).
Supongo que ya he escrito mis mejores libros. Eso me da una cierta satisfacción y tranquilidad. Sin embargo, no creo que lo haya escrito todo (BORGES, [1970] 1999, p. 153)

Nessa problemática, a literatura de segundo grau genettiana é essencial para poder compreender tanto a Borges como a Haroldo. O escritor Jorge Luis Borges problematiza o conceito de ‘tradição’ e até acaba com ele: “la tradición pasa a ser una elección de los herederos, una construcción del creador, un artefacto personal que permite, en ciertas circunstancias, acceder la creación.” (PREMAT, 2006, p. 10)²³⁴. É deste modo que o escritor argentino se relaciona com o movimento antropofágico e por conseguinte com Haroldo de Campos: é apropriar-se da tradição literária, dos precursores para fazer algo novo, modificá-los e recriá-los na própria obra, assim, como a ingestão antropofágica se apropria dos precursores para o próprio fortalecimento. É retomar aquilo que resulta mais significativo das próprias influências e colocá-lo ao serviço do percurso poético. Essa *viagem* constante que faz o escritor argentino é a mesma que realiza o seu duplo fictício na descida do porão e, também, aquela que Haroldo de Campos realiza no seu encontro com as suas influências por meio da criação do seu poema *AMMR*.

Haroldo de Campos, por sua parte, admite abertamente a incidência das suas leituras e as reflete por excelência no seu projeto poético. Em *AMMR* a gesta universal é arquitetada em

²³⁴ “a tradição torna-se uma escolha de herdeiros, uma construção do criador, um dispositivo pessoal que permite que, em certas circunstâncias, acessar à criação.” (Tradução própria)

base ao seu diálogo com os seus precursores, além da intertextualidade com as teorias científicas e a sagrada escritura. No seu percurso, o escritor brasileiro retoma o procedimento do ‘anacronismo deliberado’ menardiano porém, de um modo diferente: ele não copia e avança um passo na frente ao retomá-los e recarrega-los de um novo sopro de vida inserindo-lhes *agoridade*. Dante é o primeiro guia no seu árduo trajeto e Borges funciona como um dos eixos centrais da máquina, o centro deste está formado pela figura do Aleph que contém os mistérios do inconcebível borgeano e o inefável dantesco.

O crítico Jaime Alarazki assevera que: “Una obra se debe menos a su autor que a los ecos que esa obra desata en otros autores. Tal es el tema del ensayo “Kafka y sus precursores” que concluye el examen de textos afines a los del autor.” (ALARAZKI, 1984, p. 285)²³⁵. Genette, no texto *Palimpsestos* (p. 451-453), já citado, afirma que a literatura conforma uma bricolagem de textos que, constantemente, é reestruturada e dotada de novos significados o que gera um objeto novo que é o denominado “intertexto”. Nesse conceito encontramos o que denominamos de palimpsesto, quer dizer, a conjuntura onde as várias escrituras se unem e se relacionam mutuamente.

²³⁵ “É o que faz Pierre Menard com o romance de Cervantes: Uma obra deve-se menos ao seu autor que aos ecos que essa obra solta em outros autores. Esse é o tema do ensaio “Kafka y sus Precursores”, que conclui a revisão de textos afins ao autor.” (Tradução própria)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade In: _____. *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGÊNCIA NACIONAL DE VIGILÂNCIA SANITÁRIA. Formulário de Fitoterápicos da Farmacopéia Brasileira. Brasília: Anvisa, 2011. Disponível em: <http://www.anvisa.gov.br/hotsite/farmacopeiabrasileira/conteudo/Formulario_de_Fitoterpicos_da_Farmacopeia_Brasileira.pdf>. Acesso em 21 de julho de 2014.
- AGUIAR e SILVA, V. *Teoria da literatura*. São Paulo: Almedina, 2011.
- AGUILAR, G. Orígenes de Haroldo de Campos. Universidad de Buenos Aires, s.d. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm>. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- _____. *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ALARAZKI, J. El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges. *Hispanic Review*, Vol 52, Nº 3, Pennsylvania, Summer 1984.
- ALIGHIERI, D. *A Divina Comedia*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Obras completas Volume X*. Vários tradutores. São Paulo: Editora das Américas, 1957.
- _____. *The portable Dante*. Editado por Paolo Milani. New York: Penguin Books, 1947.
- _____. *The Divine Comedy 3: Paradiso*. Tradução de Sayers D. e Reynolds B. Maryland: Penguin Classics, 1973.
- _____. *The Inferno: Dante's immortal drama of a journey through hell*. Tradução de John Ciardi. New York: A mentor book, 1954.
- ALTAMIRANO, C. e SARLO, B. *Conceptos de Sociología Literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- ANDRADE, G. Entre a impressão e o inapreensível: Haroldo de Campos segundo Jacó Guinsburg In: DICK, A. *SIGNÂNCIAS: Reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco, 2010.
- _____. “Escrituras que brilham em plena noite”: Haroldo de Campos e a literatura Hispano-americana In: DICK, A. *SIGNÂNCIAS: Reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco, 2010.

- ANDRADE, O. O manifesto antropófago In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 22 de dezembro de 2014.
- ARES, S. G. K. Sobre “El Aleph” y “El Zahir”. La búsqueda de la escritura de Dios. *Variaciones Borges*, 19, Pittsburgh, 2005.
- ARISTÓTELES. *Os pensadores: Aristóteles* Vol. II. São Paulo: Nova cultural, 1991.
- BANCHS, E. *La urna*, Buenos Aires, 1911. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/52106288/La-Urna-Enrique-Banchs>> Acesso em 25 de abril de 2014.
- BARBOSA, A. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso In: CAMPOS, H. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. As ilusões da modernidade In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARRENECHEA, A. M. Borges y el lenguaje. *NRFH*, vol. VII, nº 3-4, México DF, jul.-dic, p. 551-569, 1953.
- _____. *et al. El universo de Borges a ocho voces*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Nación, 1999.
- _____. *La expresión de la irrealidad en Borges*. Buenos Aires: Cifrado, 1967.
- _____, REST, J., UPDIKE, J. et al. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Capítulo, 1981.
- BARROS, M. *Arranjos para assobio*. São Paulo: Record, 1998.
- BARTHES, R. A morte do autor In: _____. *O rumor da lingua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3BarthesAutor.pdf>>. Acesso em 06 de agosto de 2014.
- _____. De la obra al texto In: _____. *Revue d’Esthetique* Nº 3, 1971. Disponível em: <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=26>. Acesso em 03 de janeiro de 2015.
- _____. Efeito do real In _____. *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984.
- BATISTA, V. A. O monstro labiríntico da literatura: O livro de areia. *Zunái*, ano IX, edição XXVI, março de 2013. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/vicente_alves_batista_borges.htm>. Acesso em 06 de agosto de 2014.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1997.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, H. *A angustia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, J.L. “A biblioteca de Babel” In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “A aproximação a Almotásim” In: _____. *Obras Completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. “A Divina Comédia” In: _____. *Obras completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “A rosa profunda” In: _____. *Obras Completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “As ruínas circulares” In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “A última viagem de Ulisses” In: _____. *Obras Completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “Elementos de preceptiva”. *Sur*, nº 7, Buenos Aires, p. 158-161, abril 1933.

_____. “El escritor argentino y la tradición” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “El acercamiento a Almotásim” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “El Aleph” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “El encuentro en un sueño” In: _____. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.

_____. “El inmortal” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “El último viaje de Ulises” In: _____. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.

_____. “Everything and nothing” In: _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

BORGES, J.L. “Funes el memorioso” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “Funes o memorioso” In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “Kafka y sus precursores” In: _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

_____. “Kafka e seus precursores” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “La Biblioteca de Babel” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “La Divina Comedia” In: _____. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.

_____. “La fruición literária” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “La pesadilla” In: _____. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.

_____. “La rosa profunda” In: _____. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.

_____. “Las ruinas circulares” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “La última sonrisa de Beatriz” In: _____. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.

_____. “Magias parciales del Quijote” In: _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

_____. “Magias parciais do *Quixote*” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” In: _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

_____. “Nota sobre (para) Bernard Shaw” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “Nuestro pobre individualismo” In: _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

BORGES, J.L. “Nosso pobre individualismo” In: _____. *Obras completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “Nota sobre el *Quijote*”. *Realidad*, vol. 2, nº 5, Buenos Aires, setembro-outubro de 1947.

_____. “O Aleph” In: _____. *Obras Completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. “O escritor argentino e a tradição” In: _____. *Obras completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. “O imortal” In: _____. *Obras Completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1998.

_____. “O encontro num sonho” In: _____. *Obras completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “O pesadelo” In: _____. *Obras completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “O último sorriso de Beatriz” In: _____. *Obras Completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “Poema conjectural” In: _____. *Obras completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. “Poema conjectural” In: _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

_____. “Pierre Menard, autor del Quijote” In: _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.

_____. “Pierre Menard, autor do *Quixote*” In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. “Prólogo” ao *Cemitério Marinho* de P. Valéry In: _____. *Obras Completas 4*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011d.

_____. “Sobre los clásicos” In: _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.

- BORGES, J.L. “Sobre os clássicos” In: _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- _____. *Autobiografía. 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- _____. *El escritor y su obra*, entrevistas de Charbonnier G. con Jorge Luis Borges, México DF: Siglo veintiuno, 1967.
- _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011a.
- _____. *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011b.
- _____. *Obras Completas 3*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011c.
- _____. *Obras Completas 4*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011d.
- _____. *Obras Completas Volume I*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Globo, 1998.
- _____. *Obras Completas Volume II*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *Obras Completas Volume III*. Vários tradutores, revisão de traduções Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araujo. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- _____. *Textos recobrados 1956-1986* (2003).
- BOSCO, M. A. *Borges y los otros*. Buenos Aires: Los libros del Mirasol, 1967.
- BRANDÃO, J. L. *A Invenção do Romance*. Brasília: UNB, 2005.
- CALVINO, I. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMILO, V. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CAMPOS, H. Apostila: diacronia e sincronia In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Minha relação com a tradição é musical In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico In: _____. *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- CAMPOS, H. Poética sincrônica. In: _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- _____. Texto e história In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. O samurai e o kakemono In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Crisantempo: No Espaço Curvo Nasce Um*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- _____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- _____. *Pedra e luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Sobre Finismundo: a última viagem*. São Paulo: 7Letras, 1997.
- _____ e CAMPOS, A. *Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: 7 letras, 1997.
- _____ e CAMPOS, A. *Re-visão de sousândrade: textos críticos, biobiografia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____ & XISTO, P. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1970.
- _____. Entrevista a Haroldo de Campos In: PRAZERES, A.; MACHADO, I e FECHINE, Y. *Revista Galáxias*, nº 1, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/1264/1035>>. Acesso em 14 de maio de 2014.
- CÂNDIDO, A. et. al. A personagem do romance In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CANTO, E. *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Grafimor, 1999.
- _____. *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- CARRASCO, O. La vida de Rubén Darío cantada por él mismo: poesia como autobiografia. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 29, p. 165-177, 2000.
- CERVANTES, M. S. D. *Quixote de la mancha*. Tradução de António Feliciano de Castilho. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952.

- CERVANTES, M. S. D. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1999. Disponível em: <http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Don_quijote.pdf>. Acesso em 01 de agosto de 2014.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 2007.
- CONCHA, J. El Aleph: Borges y la historia. *Revista Iberoamericana*, nº 123-124, abril-septiembre 1983.
- COUTINHO, A. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- CRÓ, S. *Jorge Luis Borges, poeta, saggista, narratore*. Milano, 1971.
- CUETO, S.; GIORDANO, A. et al. *Borges, ocho ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1988.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília: Instituto Nacional do livro, 1979.
- CYMERMAN, C. e FELL, C. (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*. Buenos Aires: Edical S.A., 2001.
- DA MOTTA, L. T. (org.). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DAPÍA, S. Pierre Menard: autor del Quijote. *Variaciones*, nº 15, Pittsburgh, p. 376-380, 1993. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Dapia%20Pierre%20Menard.pdf>> Acesso em 09 de agosto de 2014.
- DASSIN, J. R. *Política e poesia em Mario de Andrade*. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editorial UFMG, 2002.
- DICK, A (org.). Signâncias múltiplas In: _____. *SIGNÂNCIAS: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco, 2010.
- _____. *SIGNÂNCIAS: Reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.
- DOTTI, J. Sweden/Borges. *Espacios de critica y producción*, nº 6, outubro-novembro 1987.
- DONATO, H. “Prefácio” de *A Divina Comédia*. Tradução e Notas de Hernâni Donato. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- D’ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental: Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
- DRUMMOND, C. *Claro Enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989.

- FERNANDES, F. S. Fragmentos. Florianópolis, números 28-29, p. 113-120, jan. dez. 2005.
- FERNÁNDEZ M. C. *Esquema de Borges*. Buenos Aires: Perrot, 1957.
- _____. *Museo de la novela eterna* (1967). *Abanico*: Revista de letras de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, agosto 2005. Disponível em: <<http://www.bn.gov.ar/abanico/A20508/fernandez.museo.htm>>. Acesso em 03 de agosto de 2014.
- _____. *Textos selectos*. Buenos Aires: Ediciones El Corregidor, 2008.
- FERREIRA, P. J. Repensando a máquina do mundo. *Galáxia*, nº 1, São Paulo 2001.
- FISHBURN, E. e HUGHES, P. *Un diccionario de Borges*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1995.
- FRANCO JUNIOR, H. *Dante: o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FRANZ, C. Don Quijote encuestado. O reescribir sin reir. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq81s8>>, Acesso em 10 de agosto de 2014.
- FREUD, S. Uma nota sobre o 'Bloco Mágico' In: _____. *O ego e o id*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996^a.
- GALASSO, N. *La búsqueda de la Identidad Nacional en Jorge Luis Borges y Raúl Scalabrini Ortiz*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1998.
- GARCÍA, V.P. *Borges y la literatura: textos para un homenaje*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- GENETTE, G. La utopía literaria In: _____. *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Reproduzido em *Borges y la crítica*. CEAL; Buenos Aires, 1981. *Capítulo*, Biblioteca Argentina Fundamental, nº 80.
- _____. *La littérature selon Borges*. Tradução por E. R. Monegal. Paris: L'Herne, p. 323-327, 1964.
- _____. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. São Paulo: Viva voz, 2010.
- GHIANO, J. C. *Temas y aptitudes. Lugones, Guiraldes, Quiroga, Arlt, Marechal, Bernardes, Borges, Molina*. Buenos Aires: Ollantay, 1949.
- GUIMARÃES, G. M. A transcrição de Haroldo de Campos e a Identidade Nacional. *Zunái: Revista de poesia & debates*, ano IX, edição XXVI, março de 2013. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna_guimaraes_haroldodecampos.htm>. Acesso em 16 de dezembro de 2014.
- HARDY-VALÉE, B. *O que é um conceito*. São Paulo: Parábola, 2013.

- HERMAN, E. *A Verdadeira História de Olimpia Maidalchini, a Papisa Secreta*. Rio de Janeiro: Objetiva – Houaiss, 2012.
- HOBBS, T. *Leviathan*. South Australia: University of Australia, 1651. Disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/h/hobbes/thomas/h68l/complete.html>>. Acesso em 04 de janeiro de 2015.
- IM, Y. J. Do ideograma ao fonograma: a travessia haroldiana oriente-ocidente In: DICK, A. (org.). *SIGNÂNCIAS: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.
- JACKSON, K. D. (Ed.). *Haroldo de Campos: A dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Centre of Brazilian Studies, 2005.
- JAKOBSON, R. Lingüística e poética In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JIMENEZ, A. V. Borges en el ejercicio de la crítica literaria: a propósito de *Inquisiciones y Otras Inquisiciones* (segunda parte). *Filologia y Lingüística*, v. XXXI, nº 2, Costa Rica, p. 41-63, 2005.
- KOTHE, F. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- KRYSINKI, W. Pensamentos fragmentários sobre Haroldo de Campos In: DA MOTTA, L. T. *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAFER, C. O prazer da palavra e a escrita justa: Sobre o percurso de Haroldo de Campos In: DA MOTTA, L. T. (org.). *Céu acima. Para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LAGES, S. K. Melancolia e Tradução In: *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LEFERE, R. *Borges entre retrato y autobiografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- LÉVY, S. “El Aleph”: Símbolo cabalístico, *HR*, nº 44, 1976.
- LIMA, C. Haroldo, O multiplicador In: DA MOTTA, L. T. (org.). *Céu acima. Para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIMA, R. M. L. Poesia e ciência: Cosmologias em A máquina do mundo repensada, de Haroldo de Campos. 01/2008, 178 f. . Tese de doutoramento na Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- LOMBARDI, A. Haroldo de Campos e a interpretação luciferina. *Cadernos de Tradução*, [S.l.], p. 182-197, out. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp182>>. Acesso em 16 dezembro de 2014.

LOMBARDI, A. Transumanar, transcriar In: CAMPOS, H. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LUNA, J. N. CRISANTEMPO: A Parafísica dum Tesseract Poético. Diálogos, Revista de Estudos Académicos, Arte e Cultura, nº 1, Pernambuco, s.d.

LUNAZZI, S. “Funes el memorioso”: el recuerdo como recorte de la realidad. Buenos Aires: Mimeo, 2010.

MACHADO DE ASSIS, J. Notícia Atual da Literatura Brasileira: O instinto de nacionalidade In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em 04 de novembro de 2014.

MACIEL, M. E. Ocidente/Oriente, uma conversa com Haroldo de Campos In: BRANDÃO, L. A. e PEREIRA, M. A. (org). *Trocas culturais*. Belo Horizonte: Poslit. UFMG, 1999. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/entrevistas/haroldo_de_campos.htm>. Acesso em 25 de maio de 2014.

MALDONADO, H. B. “Pierre Menard, autor del Quijote”, estrategias de afirmación y de negación en un proyecto literario. *Discursos/prácticas*, nº 2, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/2385131/Pierre_Menard_autor_del_QUIJOTE_estrategias_de_afirmacion_y_negacion_en_un_proyecto_literario>. Acesso em 19 de agosto de 2014.

MARGEL, S. As denominações órficas da sobrevivência: Derrida e a questão do pior In: NACIMENTO e GLENADEL (org.). *Em torno de Jaques Derrida*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

MEINERZ, A. Análise a partir de “Funes - o memorioso” de Borges e a doença do esquecimento em *Cem Anos De Solidão* Gabriel Garcia Márquez. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, s.d. Disponível em: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-06/meinerz_mesa_6.pdf>. Acesso em 04 de outubro de 2014.

MILLERET, J. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

MISSANA, S. *La máquina de pensar de Borges*. Santiago: LOM, 2003.

MOLLOY, S. Jorge Luis Borges, confabulador. *Rev. Iberoamericana*, nº 137, 1986. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Molloy%20Jorge%20Luis%20Borges%20confabulador.pdf>>. Acesso em 03 de novembro de 2014

- MONEGAL, E. R. Tradición y renovación In: FERNÁNDEZ MORENO, C. (org.). *América Latina en su literatura*. México DF: Siglo XXI, 2000.
- _____. *Borges, una biografía literaria*. México DF: Tierra Firme, 1987.
- _____. *Borges: uma poética da leitura*. Perspectiva: São Paulo, 1980.
- _____. “Borges/Dante: tradição, tradução, paródia” entrevista com Emir Rodríguez Monegal por Haroldo de Campos, Irlemar Chiampi e Leyla Perrone-Moisés. Trad & Comun. São Paulo 1 (1): 129-149, dez, 1981.
- _____. *Jorge Luis Borges: a Literary Biography*. New York: Dutton, 1978.
- NACIMENTO e GLENADEL (org.). *Em torno de Jaques Derrida*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.
- NAVARRO, I. Dante Alighieri, costumbre y recomendación de Jorge Luis Borges. *Criterio*, Buenos Aires, 2242, ago. 1999.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- NETTO, A.B. *Antropofagia oswaldiana*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NITRINI, S. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- NOVAIS, V. La memoria: verdad y representación. Buenos Aires: Mimeo, 2010.
- NUNES, G. N. O leitor nas trilhas do texto: um diálogo entre a teoria de Umberto Eco e a poética da leitura de Jorge Luis Borges. 2007, 108 f. Dissertação de aluna da UNESP/IBILCE, São José do Rio Preto, 2007. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99099/nunes_ng_me_sjrp.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 09 de setembro de 2014.
- OLIVEIRA, A.M. Metamorfoses do engenho cosmopoético: de Dante a Haroldo de Campos. In: _____ (org.). *Linhas de fuga*. Rio de Janeiro, 7Letras, p. 40-55, 2004.
- PAOLI, R. *Percorsi di significato*. Edit. Danna. Messina Firenze, 1977.
- PASCOAL, A. M. *El lector de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Oceano, 2000.
- PASTORMELO, S. *Borges crítico*. Buenos Aires: Tierra Firme, 2007.
- PAZ, O. El arquero, la flecha y el blanco. *Vuelta*, nº 117. México, agosto de 1986. Disponível em: <<http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2010/12/octavio-paz-el-arquero-la-flecha-y-el.html>>. Acesso em 18 de março de 2014.
- _____. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva: 1996.
- _____. Literatura de fundação In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Laberinto de la Soledad*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1950.

- PAZ, O. *Los hijos del limo*. México DF: Iberoamericana, 1974. Disponível em: <<http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/08/95755561-paz-octavio-los-hijos-del-limo1.pdf>>. Acesso em 10 de outubro de 2014.
- _____. *Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Puertas al campo*, 1961.
- PÉCORRA, A. Bing Bang, sublime e ruína In: DA MOTTA, L. T. *Céu Acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, M. C. C. Transcrição: a tradução em jogo. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 08, 2004, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, série VIII, n.06. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2004. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno06-15.html>>. Acesso em 22 de dezembro de 2014.
- _____. Estrelas dantescas nas galáxias de Haroldo de Campos. 2007, 182 f. Tese de doutoramento na Universidade Estadual de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- PIGLIA, R. Borges: a arte de narrar In: SCHWARTZ, J. (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- PIRES, D. A. A máquina do poema & a máquina do mundo: primeiro esboço para uma poética. *Revista Texto Poético*, v. 2, 1º sem. 2005.
- PLÍNIO, O Velho. *Histoire naturelle*: livre VII. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- PORTO, C. M. A evolução do pensamento cosmológico e o nascimento da ciência moderna. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 30, nº 4, São Paulo Out./Dez. 2008 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-11172008000400015>. Acesso em 20 de dezembro de 2014.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2012.
- PREMAT, J. Borges: tradición, traición, transgresión. *Variaciones*, nº 21, Pittsburgh, 2006.
- RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. México DF: Siglo XXI, 1982.
- RIO MARTINO, O. Borges e a Europa. *Periódico do CIEDA e do CEIS20*, em parceria com GPE e a RCE. Julho-dezembro, 2011. Disponível em: <<http://europe-direct-aveiro.aeva.eu/debatereuropa/images/n5/orio.pdf>>. Acesso em 03 de janeiro de 2015.
- RISQUETE, F. J.R. Borges: fervor de Dante. *Quaderns d' Itàlia*, nº 10, Girona, p. 195-218, 2005.

- ROCCA, P. Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano. 2006, 467 f. Tese de doutoramento da USP, São Paulo, 2006.
- RODA, R. R. Mitologia dantesca: a referência aos mitos greco-romanos na *Divina Comedia* pelo viés da (re)criação poética de Dante Alighieri. 14/02/2012. 169 f. Dissertação de mestrado na UNESP campûs IBILCE, São José do Rio Preto, 2012.
- ROSEMBERG, H. *A tradição do novo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- SAER, J.J. Borges francófono In: _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, p. 30-37, 2014.
- SANGUINETI, E. *Il realismo de Dante*. Firenze: Sansoni Editore, 1966.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTAELLA, L. Transcriar, transluzir, transluciferar: a Teoria da Tradução de Haroldo de Campos In: DA MOTTA, L. T. (org.). *Céu acima: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SARLO, B. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- _____. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SARDUY, S. El barroco y el neobarroco In: FERNÁNDEZ MORENO, C. *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1978.
- SCHNEIDER, M. *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. 1985 apud SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SCHVARTZMAN, J. Un pudor argentino. Notas al margen del “inconcebible universo” del Aleph In: RODRÍGUEZ, I. (Coord.). *Canones literarios masculinos y relecturas transculturales: Lo trans-femenino/masculino/queer*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.
- SCUDELLER, G. ALEGORIAS DA TOTALIDADE: as relações entre ciência e poesia em *A máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos. 2008, 179 f. Dissertação de mestrado na UNESP campûs IBILCE, São José do Rio Preto, 2009.
- SELDEN, R. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1989.
- SISCAR, M. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M. L. O. et al. (Org.). *Estrelas extremas: ensaios sobre poesia e poetas*. Araraquara: FCL/UNESP Laboratório Editorial, p.167-181, 2006.
- SORRENTINO, F. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo S.A., 1973.
- SPEIR, C. F. Borges, traductor imposible de Dante. *Revista de Historia de la traducción*, Buenos Aires, nº 7, p. 1-12, 2013.

- SQUAROTTI, G. B. *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*. São Paulo: Editora Nova Stella EDUSP, 1989.
- SUCRE, G. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- TACCA, O. ¿Quién es Pierre Menard? In: VVAA. *Homenaje a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1999.
- TEIXEIRA, I. New Criticism. *Revista Cult*, São Paulo, v. 14, p. 34-37, out. 1998.
- TERRACINI, L. “Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante”. *I codici del silenzio*. Turin: Edizioni dell'Orso, 1988.
- TFOUNI, L. E não tem linhas a tua palma, esquecer para poder lembrar. *Organon*, nº 56, vol. 29, jan.-jun. 2014.
- THIEM, J. Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision. *Comparative literature*, v. 40, nº 2, 1988. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Thiem.pdf>>. Acesso em 06 de julho de 2014.
- TONETO, D. J. M. Convergências em A máquina do mundo repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. 4/03/2008, 296 f. Tese de doutoramento na UNESP campûs IBILCE, São José do Rio Preto, 2008.
- _____. O relógio do rosário anuncia a máquina do mundo: Haroldo de Campos relê Drummond. *Letras de Hoje (Impresso)*, v. 46, p. 23-44, 2011.
- _____. Pedra e luz em *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, p.69-88, jan./jun. 2009.
- TUBIO, M. L. “El Aleph” y la hiperrealidad mística. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/Alephmi.html>>. Acesso em 08 de julho de 2014.
- UPDIKE, J. El autor bibliotecario In: BARRENECHEA A.; REST., J.; UPDIKE, J. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Capítulo, 1981.
- VALÉRY, P. *Teoría poética y estética*. Madrid: Gallimard, 1990.
- VAUCHEZ, A. *A espiritualidade na Idade Média ocidental*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VEHILS, J. Borges y Dante. Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/borges-y-dante/>>. Acesso em 03 de janeiro de 2015.

VILLARUBIA, M. Jorge Luis Borges: ¿lector ingenuo o estudioso de la «Commedia»? In: SAZ, S. (org.). XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Madrid: AEPE, Universidad de Alcalá, p. 145-152, 21 al 26 de julio de 2003.

YURKIEVICH, S. El doblez humorístico In: OLEA, F.R. *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: Rafael Olea Franco, 1999.

DICIONÁRIOS

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO VIRTUAL. Disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br/>>. Acesso em 3 junho de 2014.

DICIONÁRIO ONLINE WORDREFERENCE. Disponível em: <<http://www.wordreference.com/>>. Acesso em 05 de janeiro de 2015.

HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MAZZOCCHI, A.; MARTIGNON, R.; CARDINES, M. & VIRGUTI, A. *Dizionario moderno della lingua italiana*. Milano: Mondadori, 2005.

POLITO, A. G. *Michaelis*. Pequeno dicionário italiano-português, português-italiano. São Paulo: Melhoramentos, 1993.