Acta Scientiarum

http://periodicos.uem.br/ojs/acta
ISSN on-line: 1983-4683
Doi: 10.4025/actascilangcult.v40i2.41093

LITERATURA / LITERATURE

A pluralidade ilusória: o conceito de autor na obra de Jorge Luis Borges

Newton de Castro Pontes

Departamento de Línguas e Literaturas, Universidade Regional do Cariri, Rua Coronel Antônio Luiz, 1161, 63105-000, Crato, Ceará, Brasil.
E-mail: newtondecastrop@hotmail.com

RESUMO. Ao buscar compreender o conceito de autor construído ao longo da produção de Jorge Luis Borges, este artigo discute vários aspectos de seu pensamento teórico (considerando especialmente os ensaios de *Inquisiciones e Otras inquisiciones* (2012)), além de analisar como tais aspectos foram ficcionalizados em alguns de seus contos. Tal debate nos leva inevitavelmente a considerar o modo como Borges se relacionou com a tradição literária e o modo como interpretou escritores como Cervantes, Kafka e Shakespeare, além de obras como o *Livro das mil e uma noites* (Jarouche, 2006) – cujas relações com Borges recebem uma atenção especial nesta pesquisa.

Palavras-chave: autor; Jorge Luis Borges; *Livro das mil e uma noites*.

The illusory plurality: the concept of author in Jorge Luis Borges' works

ABSTRACT. As the result of a research on the concept of author built along the vast literary production of Jorge Luis Borges, this article discusses various aspects of his theoretical thinking (especially considering his essays published on *Inquisiciones and Otras inquisiciones* (2012)) while analyzes how those aspects were fictionalized in some of his short stories. This debate inevitably brings to our attention the relationship between Borges and the literary tradition, as seen in the way he interpreted writers like Cervantes, Kafka and Shakespeare, besides works like *One thousand and one nights*(Jarouche, 2006) – whose relationship with Borges is thoroughly examined in this research.

Keywords: author; Jorge Luis Borges; *One thousand and one nights*.

Introdução

Há algo em comum entre quase todos os textos de Jorge Luis Borges que abordam o problema da relação entre os livros e os sujeitos que os produzem: trata-se do constante diálogo entre as noções de 'autor' e de 'individualidade'. Esses termos adquiriram um sentido muito particular em seu pensamento e evocam ideias advindas das mais distintas fontes filosóficas e literárias; acima de tudo, examiná-los é um dos caminhos possíveis para entender a evolução do modo como Borges compreendeu e expressou aquelas ideias – ou, mais ainda, da sua concepção de literatura como um todo.

Como exemplo de nosso problema, o seguinte trecho pode ser encontrado no conto '*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*', presente no livro *Ficciones* (Borges, 1956), e fala sobre como a literatura e seus autores são concebidos no fantástico mundo de Tlön:

> Nos hábitos literários também é todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obras de um só autor, que é atemporal e anônimo. A crítica costuma inventar autores: elege duas obras díspares – o *Tao Te King* e as *1001 Noites*, digamos –, atribui-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante 'homme de lettres'... (Borges, 1956, p. 27, tradução nossa)[1].

Partindo desse texto, convém iniciar esta discussão com uma pergunta: qual é o conceito de 'autor' que se pode extrair da obra de Borges? Tal problema, sugerido no conto, encontra-se em momentos diversos na produção do escritor argentino e se espraia tanto por sua produção ficcional quanto teórica.

A pluralidade ilusória

Primeiramente, considere-se uma passagem de outro conto, '*El inmortal*' (Borges, 1997a), o qual expressa com muita clareza o diálogo entre autor e individualidade. Trata-se, especificamente, da

[1] Os grifos de todas as citações são dos autores e as traduções são de nossa autoria. No original: "En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras díspares – el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos –, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante 'homme de lettres'..."

descrição dos trogloditas: "Na areia havia poços de pouca profundidade; desses buracos mesquinhos (e dos nichos) emergiam homens de pele cinza, de barba negligente, nus" (Borges, 1997a, p. 12, tradução nossa)[2]. Flaminio Rufo, protagonista do conto, encontra-os assim e pensa que são seres incapazes de fala ou escrita, mas logo descobre que aqueles sujeitos não só são os imortais que procurava, como também pelo menos um deles é Homero – e que, dada a conclusão do conto, todos eles são, de certa maneira, o autor da *Odisseia*. O que mais importa é que as palavras do manuscrito de Cartaphilus são reminiscentes do modo como o escritor da *Arte poética*, Horácio, também descreveu certo grupo de poetas:

> Demócrito considera mais afortunado o gênio do que a mesquinha arte e exclui do Helicão os poetas de juízo perfeito; por isso, boa parte deles descuida de aparar as unhas e a barba, busca lugares retirados, evita os banhos; ganharão, com efeito, o prestigioso nome de poetas, se jamais confiarem ao barbeiro Lícino uma cabeça que as três Antíceras não conseguiram curar (Horácio, 2005, p. 63-64).

Assim, o conto de Borges (1997a) reproduz uma imagem arquetípica de poeta: a do sujeito que, quase irracional, perde a sua personalidade/individualidade ao mesmo tempo em que se torna veículo de uma poesia universal, uma poesia que não pode pertencer a um só sujeito mas sim ao todo da humanidade. "Ninguém é alguém, um único homem imortal é todos os homens" (Borges, 1997a, p. 24, tradução nossa)[3]: é essa universalidade dos imortais que, inevitavelmente, transforma todos eles em autores da *Odisseia*, embora apenas um tenha sido, individualmente, o Homero biográfico – problema cuja complexidade se aprofunda quando lembramos que a existência de Homero como pessoa histórica em nossa realidade é objeto de dúvida, algo de que Borges tinha plena consciência. Por fim, acerca do próprio Cartaphilus, autor ficcional do manuscrito de '*El inmortal*', diz-se que "Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos" (Borges, 1997a, p. 31, tradução nossa)[4]. A autobiografia de Cartaphilus/Rufo, longe de ser fruto de sua individualidade, mescla confusamente citações de vários escritores: em vez de expressar uma vida própria, parece a expressão da tradição literária inteira.

O segundo exemplo a que recorreremos advém de um dos ensaios presentes em *Otras inquisiciones*, publicado em 1952 (apenas três anos depois de *El aleph* (Borges, 1997a)). O texto, intitulado '*La flor de coleridge'*, estuda a evolução de uma ideia; ou melhor, o modo como uma imagem poética se repetiu com alguma variação em três escritos distintos: em Coleridge, um homem que, durante um sonho, caminha pelo paraíso e recebe uma flor, a qual vê em sua mão depois de acordar; em Wells, outro homem que vai ao futuro e retorna dele trazendo uma flor; em Henry James, a situação paradoxal de alguém que vai ao passado por ver um quadro parecido consigo e, encontrando o pintor do quadro, fá-lo produzir a mesma pintura que reencontrará no presente. Nos três casos, trata-se do motivo da personagem que traz um objeto de outra realidade para a sua, na qual este objeto não poderia existir. A esses três textos poderíamos ainda adicionar outros do próprio Borges, dentre os quais destacamos um em que tal motivo é central: o conto '*Las ruinas circulares*', em que objetos e seres criados em sonhos podem ser trazidos à realidade – embora a própria realidade possa ser também um sonho.

O que chama a atenção de Borges nos três escritos não é a questão da cópia ou influência, que considera pouco relevante. Henry James apreciava o texto de Wells, mas Wells 'verossimilmente' desconhecia o texto de Coleridge. Mais curioso do que apontar a influência de um texto no outro seria tomar a questão para pensar sobre a doutrina de que 'todos os autores são um autor': "[...] o panteísta que declara que a pluralidade dos autores é ilusória encontra inesperado apoio no classicista, segundo o qual essa pluralidade importa muito pouco. Para as mentes clássicas, a literatura é o essencial, não os indivíduos" (Borges, 2012, p. 164, tradução nossa)[5]. Borges respalda-se em escritores como George Moore, James Joyce (que incorporavam 'páginas e sentenças alheias'), Oscar Wilde (criador de argumentos a serem executados por outros) e Ben Jonson, misturador de diversas fontes. Em todos eles, encontra um mesmo sentido 'ecumênico, impessoal' de arte.

O ensaio termina com a observação de que aqueles que copiam minuciosamente um escritor fazem-no porque 'confundem esse escritor com a literatura', algo que experimentou pessoalmente: "Durante muitos anos, acreditei que a quase infinita literatura estava em um homem. Esse homem foi Carlyle, foi Johannes Becher, foi De Quincey" (Borges, 2012, p. 165, tradução nossa)[6]. A admiração ao escritor individual (a ponto de copiá-lo) é dada

[2] "En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos."

[3] "Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres."

[4] "Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos."

[5] "[...] el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos."

[6] "Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansino Assens, fue De Quincey."

como confusão, e ainda assim pode resultar, no fim das contas, na transformação por uma admiração a uma multidão de escritores – veja-se a lista de autores em que Borges pensou encontrar a literatura. Esse, aliás, não foi o único momento em que Borges falou sobre suas tentativas de encontrar a literatura em outros escritores e, mesmo, de tornar-se igual a eles. Encontramos tal desejo em uma das conversas com Osvaldo Ferrari, presente em *Sobre a amizade e outros diálogos*:

> BORGES: Bem, eu, modestamente... Claro, quando era jovem, queria ser Lugones, e depois percebi que Lugones era Lugones de modo muito mais convincente que eu. E agora me resignei... a ser Borges, ou seja, a ser todos os escritores que li, e entre eles está, inevitavelmente, Lugones, não?
> FERRARI: De modo que, em vez de ser uma multidão de seres humanos, é possível ser uma multidão de escritores.
> BORGES: Acho que esse é o caso de todo escritor. Por ora, herdamos a linguagem, a linguagem é uma tradição, a linguagem é um modo de sentir o mundo, e cada língua tem suas possibilidades e suas impossibilidades, e o que um autor é capaz de fazer dentro do idioma é muito pouco. Bem, o caso mais evidente seria Joyce, que procurou o estilo mais indecifrável, mais complexo do mundo, mas esse estilo pressupõe toda a literatura inglesa anterior (Borges & Ferrari, 2009a, p. 69).

Esse diálogo complementa, então, o raciocínio desenvolvido no ensaio de *Otras inquisiciones* (Borges, 2012): a aceitação resignada de que Lugones era mais convincente como Lugones está aliada a uma compreensão particular de linguagem como tradição e como meio de compreensão da realidade, modo de 'sentir o mundo': assim, qualquer escritor individual, por mais hábil que seja, pressupõe a linguagem como um todo. Daí a importância do exemplo de Joyce, cujas inovações lexicais e sintáticas dependem das relações entre sua obra e a sua língua. Em suma, pode-se interpretar que, para Borges, qualquer escritor individual, por suas relações com a tradição linguística e literária, pressupõe todos os outros – ou, no mínimo, todos os outros de seu idioma –, de modo que as criações individuais se tornam limitadas diante da literatura como um todo ('o que um autor é capaz fazer dentro do idioma é muito pouco'). A admiração é sobre o que a língua é capaz de expressar por meio da tradição literária, e não sobre as realizações de um sujeito em particular – o qual não existiria sem a tradição linguística e literária que o precede. O mesmo raciocínio, incluindo o exemplo de Joyce, também é encontrado no prólogo de *El informe de Brodie*:

> Cada linguagem é uma tradição, cada palavra, um símbolo compartilhado; é insignificante o que um inovador é capaz de alterar; recordemos a obra esplêndida, mas não poucas vezes ilegível de um Mallarmé ou de um Joyce. [...] A já avançada idade me ensinou a resignação de ser Borges (Borges, 1982, p. 12, tradução nossa)[7].

Tudo isso nos ajuda a entender o interesse de Borges por motivos literários que se repetem ao longo do tempo. Mas note-se que, para Borges (2012), a ideia de tradição literária estava longe de ser estática: isso é bem demonstrado por outro ensaio de *Otras inquisiciones* (Borges, 2012), intitulado '*La esfera de Pascal*'. Este texto examina o modo como uma mesma metáfora, a de Deus ou o universo como uma esfera (a que se acrescentou o epíteto 'cujo centro está em todo lugar e a circunferência em lugar nenhum'), apresenta-se com diferentes entonações em autores tão diferentes como Xenófanes de Cólofon, Platão, Parmênides, Empédocles de Agrigento, Alain de Lille, no *Roman de la rose*, em François Rabelais, Dante, Giordano Bruno e Pascal. "Talvez a história universal seja a história da diversa entonação de algumas metáforas" (Borges, 2012, p. 159, tradução nossa)[8], afirma. Se em '*La flor de Coleridge*' (Borges, 2012) conjecturara sobre a possibilidade de motivos universais que ultrapassassem os autores individuais, em '*La esfera de Pascal*' (Borges, 2012) sugere ainda que tal motivo universal, nesse caso uma metáfora, possui a capacidade de transformar seu sentido, servindo para expressar o pensamento e o sentimento de épocas e culturas distintas: Xenófanes pensava na esfera como uma forma perfeita, em oposição ao antropomorfismo que a poesia grega aplicava aos deuses; Parmênides sugeria a infinidade; no pensamento medieval, intuía-se que Deus estava em todas as suas criaturas, mas não se limitava a nenhuma; Pascal, por outro lado, pensava em uma natureza assustadora, labiríntica e abismal – a falta de centro ou de limites implicava, para a sensibilidade do século XVII, um senso de perda absoluta no espaço e no tempo. De fato, a mesma metáfora também aparece em um conto do próprio Borges, em um sentido não muito diferente daquele de Pascal, mas que apaga a figura divina e se refere não à natureza em si, mas ao conhecimento: em '*La biblioteca de Babel*', lê-se que "A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja

[7] "Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce. [...] La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges."

[8] "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas."

circunferência é inacessível" (Borges, 1956, p. 86, tradução nossa)[9].

O que se destaca é a variedade de interpretações sobre um mesmo motivo, o qual se torna capaz de expressar ideias variadas: nas ficções de Borges, é tal compreensão que deu origem a contos como '*Pierre Menard, autor del Quijote*', no qual a obra de Cervantes não só pôde reaparecer em momentos distintos (tal como a flor de Coleridge, materializando-se por meio de diferentes autores individuais), mas também pôde mudar completamente de sentido – ainda que escritos com as mesmas palavras, os capítulos do *Don Quijote* de Pierre Menard possuem um sentido inteiramente distinto daquele de Cervantes, assim como a esfera que representava a forma perfeita da divindade pôde, tempos depois, se tornar símbolo da vertigem existencial.

É necessário que voltemos posteriormente àquele conto; por ora, consideremos outra ideia relevante. Encontramo-la expressa sucintamente em mais um diálogo com Osvaldo Ferrari, 'A inteligência poética' (em *Sobre a filosofia e outros diálogos*):

> Eu escrevi há muito tempo que quando lemos Shakespeare somos, pelo menos momentaneamente, Shakespeare. [...] Sim, eu disse isso faz tempo, e acredito que é verdade, embora, talvez em alguns casos possamos prolongar ainda mais Shakespeare, já que o texto de Shakespeare foi enriquecido, bem, não somente pelos comentaristas, mas pela história, por essas repetidas experiências que se chama história, não é? (Borges & Ferrari, 2009b, p. 215).

Há o raciocínio de que o leitor coincide momentaneamente com o autor de um texto durante a leitura, o que nos leva mais uma vez à concepção de autor como entidade literária, impessoal; mas, mais do que isso, há a afirmação de que o autor pode ser 'prolongado' pelas diversas leituras e comentários acerca da obra, além da própria experiência histórica. Assim, Shakespeare não é só o sujeito que escreveu os dramas que bem conhecemos, e nem mesmo se pode dizer que é um autor implícito nessas obras, algo que se pertença às obras em si: se o Shakespeare a que Borges se refere é formado, em parte, pelo sujeito real e pelo autor implícito nas obras, ele também é formado pelas diversas incursões que se fizeram a elas, ou seja, é formado por suas leituras ao longo do tempo. O autor não só é 'anterior' à obra (lembre-se aqui da compreensão que Borges tinha de tradição linguística e literária, de que um autor reproduz todos os autores anteriores a ele), mas também 'posterior' a ela, algo que vai se construindo ao longo do tempo pelo acúmulo de leituras e experiências históricas que alteram o modo como a obra será interpretada por seus vários públicos. A totalidade dessas leituras se tornam parte da própria obra e, consequentemente, de seu autor.

Essas experiências históricas devem, inclusive, incluir a obra de escritores futuros, os quais, ao alterar a relação do público com a literatura, seriam capazes de, retroativamente, alterar também o modo como as obras de seus precursores são lidas. Isso é especialmente evidente nas várias menções que fez Borges à obra de Kafka. Em *Otras inquisiciones* (Borges, 2012), destacam-se dois momentos: primeiro, na conferência acerca de Nathaniel Hawthorne, em que se diz:

> Aqui, sem detrimento algum de Hawthorne, eu desejaria intercalar uma observação. A circunstância, a estranha circunstância, de perceber em um conto de Hawthorne, redatado em princípios do século XIX, o mesmo sabor dos contos em que Kafka trabalhou no princípio do século XX, não deve nos fazer esquecer que o sabor de Kafka foi criado, foi determinado, por Kafka. '*Wakefield*' prefigura a Franz Kafka, porém este modifica e afina a leitura de '*Wakefield*'. A dívida é mútua; um grande escritor cria a seus precursores. Cria-os e, de algum modo, justifica-os (Borges, 2012, p. 225-226, tradução nossa)[10].

Trata-se da possibilidade de perceber a obra de um escritor a partir de algo criado por seus sucessores, do 'sabor' de Kafka que se reconhece em Hawthorne. Assim, se o escritor posterior herda a literatura anterior a ele, também modifica tal literatura – daí a dívida mútua a que Borges se refere. Encontramos aqui a afirmação de que 'um grande escritor cria seus precursores'; tal afirmação é ampliada em um ensaio seguinte de *Otras inquisiciones* (Borges, 2012), '*Kafka y sus precursores*':

> Se não estou equivocado, as heterogêneas peças que enumerei se parecem com Kafka; se não estou equivocado, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos está a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não o perceberíamos; melhor dizendo, não existiria. O poema '*Fears and Scruples*' de Robert Browning profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema.

[9] "La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible".

[10] "Aquí, sin desmedro alguno de Hawthorne, yo desearía intercalar una observación. La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. 'Wakefield' prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de 'Wakefield'. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica".

> Browning não o lia como agora o lemos. No vocabulário crítico, a palavra 'precursor' é indispensável, mas seria necessário tratar de purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor 'cria' a seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou pluralidade dos homens (Borges, 2012, p. 281-282, tradução nossa)[11].

Borges (2012) não se refere somente a 'um grande escritor', mas sim a 'cada escritor'. Além disso, seu exemplo é ainda mais relevante: não se trata apenas de uma nova percepção sobre uma obra anterior, mas também de encontrar novas conexões entre vários textos que, de outro modo, guardariam poucas semelhanças entre si (os textos mencionados incluem o paradoxo de Zenão de Eleia, um apólogo de Han Yu, uma parábola de Kierkegaard, um poema de Browning, um conto de Léon Bloy e outro de lord Dunsany). Ou seja: a leitura da obra de Kafka induz à percepção de um autor em comum nos textos de seus precursores que, de outro modo, teriam sido vistos como fatos individuais. O ensaio sobre a flor de Coleridge já discutira o caráter ilusório da pluralidade dos escritores; aqui se diz novamente que a pluralidade (ou a identidade) não importa, pois não se concebe o autor como pessoa – mas sim como uma expressão da própria literatura continuamente transformada pelas diversas leituras.

De fato, Borges (2009c) considerou mesmo que alguns autores seriam tão absorvidos pelo todo da cultura humana a ponto de se tornarem independentes de suas próprias obras. Em 'Kafka pode ser parte da memória humana', presente em *Sobre os sonhos e outros diálogos*, diz-se que "Mas, no caso de Kafka, acho que Kafka pode ser lido além das suas circunstâncias históricas" (Borges & Ferrari, 2009c, p. 114). São dados três exemplos famosos que teriam transcendido o tempo e as obras isoladas, transformando-se em imagens arquetípicas que pertencem à humanidade como um todo:

> Quando você lê as *Mil e uma noites* você aceita o Islã. A gente aceita isso, aceita essas fábulas urdidas como se fossem de um único autor, ou melhor, como se não tivessem autor. E, de fato, o possuem e também não o possuem, pois algo tão trabalhado, tão limado pelas gerações já não corresponde a nenhum indivíduo. Agora, no caso de Kafka, provavelmente essas fábulas de Kafka já pertencem à memória humana. E poderia acontecer a elas o que aconteceu com *Dom Quixote*: poderiam perder-se todos os exemplares do *Quixote*, em castelhano ou nas traduções, todos poderiam se perder, mas a figura de Dom Quixote faz parte da memória da humanidade (Borges & Ferrari, 2009c, p. 114).

Um dos três exemplos se sobressai pela condição especial de sua produção: ora, se Cervantes e Kafka existiram como indivíduos reais, os quais produziram materialmente suas obras (por mais que estas obras tenham posteriormente se agregado ao todo da memória humana e criado uma imagem universal de tais autores), o mesmo não pode ser dito acerca do *Livro das mil e uma noites* (Jarouche, 2006). Este livro é, talvez, a máxima representação daquilo que Borges concebe como o conceito de autor: para Borges, qualquer imagem de autor que se tente formar sobre tal livro é uma imagem criada exclusivamente pelas várias leituras de suas narrativas, tratando-se de obra que transcende a individualidade não só em um nível conjectural, mas materialmente mesmo; afinal, sua própria produção seria resultado da continuidade de uma tradição literária de séculos.

Sobre este ponto, cabe lembrar aqui que, como muitos outros críticos e comentadores de sua época, Borges entendia que a obra tinha se originado em uma profusão de narrações orais. Mamede Mustafa Jarouche, no prefácio de sua tradução da obra para o português, demonstra o equívoco de tal acepção: o *Livro das mil e uma noites* (Jarouche, 2006), argumenta, está bem mais próximo das tradições escritas e eruditas do período de sua composição do que da oralidade (Jarouche, 2006). De qualquer modo, o imaginário de Borges foi movido pela ideia (ainda que irreal) de vários narradores orais constantemente metamorfoseando a obra. Foi isso que lhe levou a dizer, em uma das conferências de *Siete noches*, que

> No título de *As mil e uma noites* há algo muito importante: a sugestão de um livro infinito. Virtualmente, ele é. Os árabes dizem que ninguém pode ler *As mil e uma noites* até o fim. Não por razões de tédio: sente-se que o livro é infinito (Borges, 1997c, p. 94, tradução nossa)[12].

Não se trata, obviamente, de comentário acerca da extensão do livro (Borges chegou a dizer na mesma conferência que nunca concluiria a leitura

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

[12] "En el título de *Las mil y una noches* hay algo muy importante: la sugestión de un libro infinito. Virtualmente, lo es. Los árabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches* hasta el fin. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito".

dos dezessete volumes traduzidos por Burton (2016), mas que estes sempre o esperariam), mas do fato de que sua suposta criação oral a partir dos contos de vários *confabulatores nocturni* abrira a possibilidade de que os tradutores e comentadores do *Livro das mil e uma noites* (Jarouche, 2006) tivessem igual direito de criar seus próprios contos, ampliando a obra continuamente. Os casos específicos mencionados por Borges são a história de Aladim, que aparece na versão traduzida por Galland (2005), mas não consta nos manuscritos originais, e do momento mencionado por De Quincey em que um mago encosta o ouvido à terra e distingue os passos de Aladim, algo que não acontece em nenhuma das versões conhecidas. Poderíamos ainda acrescentar a essas criações algumas inserções do próprio Borges: de *Historia universal de la infamia*, o conto '*El espejo de tinta*', que se apresenta como uma narrativa islâmica recolhida por Richard Burton (tradutor do *Livro das mil e uma noites*), mas é criação de Borges, ou ainda os contos '*La cámara de las estatuas*' e '*Historia de los dos que soñaron*', que têm origem em episódios das noites, mas tomam várias liberdades criativas; de *El aleph*, os contos '*Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto*' e '*Los dos reyes y los dos laberintos*', sobre os quais escreve no posfácio que devem ser tomados como textos "[...] que os copistas intercalaram nas *1001 Noites* e que omitiu o prudente Galland [...]" (Borges, 1997a, p. 200, tradução nossa)[13]; além deles, as suas constantes referências à 'Noite 602', em que se introduziria o perigo de Šāhrāzād incluir as próprias *Mil e uma noites* (Jarouche, 2006) em sua narração, repetindo-se infinitamente. O minucioso estudo de Evelyn Fishburn (2004), intitulado '*Readings and re-readings of Night 602*', demonstrou que, embora Borges não tenha inventado inteiramente tal noite, as suas referências surgiram de uma interpretação muito imaginativa que ele fez a partir de uma nota de rodapé encontrada em algumas traduções. Assim, todas essas incursões ao livro fazem dele o produto arquetípico da figura de autor concebida por Borges, algo eternamente mutável e que, tal como Kafka e Cervantes, pertence à própria memória humana. "*As mil e uma noites* não são algo que esteja morto. É um livro tão vasto que não é necessário o ter lido, já que é parte prévia de nossa memória e é parte desta noite também" (Borges, 1997c, p. 104, tradução nossa)[14].

As concepções discutidas até aqui não estão restritas à produção ensaística de Borges e, de fato, serviram como base para um de seus contos mais conhecidos, o já mencionado '*Pierre Menard, autor del Quijote*'. Nesse conto, presente em *Ficciones* (Borges, 1956), reencontra-se o conceito de um autor universal que transcende os sujeitos individuais, a repetição em obras distintas, a possibilidade de que essa repetição adquira sentidos diferentes ao longo do tempo e ainda a leitura anacrônica da tradição literária, ou seja, a ideia de um escritor que cria seus precursores. Sem nos estendermos em considerações sobre o conto (pois, sendo um dos textos mais conhecidos de Borges, há uma extensa fortuna crítica sobre ele), nota-se, em primeiro lugar, que a situação ficcional que faz com que um mesmo texto reapareça em duas obras produzidas em lugares e tempos distintos é o ponto de partida para que o narrador pense sobre a possibilidade de que um autor do presente influencie o passado, mas isso não está limitado ao caso dos *Don Quijotes* idênticos: assim como o próprio Borges (2012), o narrador também cogita a leitura de um texto precursor a partir da influência exercida por obras posteriores. James Joyce, mais uma vez, é mencionado:

> Essa técnica de aplicação infinita nos insta a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida*. [...] Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é uma suficiente renovação desses tênues avisos espirituais? (Borges, 1956, p. 56-57, tradução nossa)[15].

Como se pode notar, o narrador acrescenta a sugestão de que as obras dos precursores sejam, de fato, pensadas como obras produzidas por seus sucessores; a sugestão da leitura anacrônica é levada, então, ao seu limite lógico, em que as relações da obra com o contexto histórico e sociocultural em que foi produzida – e, portanto, com o escritor real que a criou – são abolidas até certo ponto (se não completamente), dando-se preferência a uma leitura que apenas relaciona as obras com o todo da língua e da literatura, visto sincronicamente.

O acúmulo de leituras sobre uma obra e a maneira como a altera também é abordado aqui. Afinal, essa é a grande diferença entre o *Don Quijote* de Cervantes e o de Menard: embora o texto em si seja igual, as diversas leituras sobre o livro de Cervantes se agregaram a ele de tal forma que seu sentido não pode ser repetido por outro. A transformação do *Don Quijote* é assinalada pelo próprio Menard em dois momentos: primeiro,

[13] "[...] que los copistas intercalaron en las 1001 Noches y que omitió el prudente Galland."

[14] "Las mil y una noches no son algo que ha muerto. Es un libro tan vasto que no es necesario haberlo leído, ya que es parte previa de nuestra memoria y es parte de esta noche también."

[15] "Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida [...]. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?"

> Compor o Quixote em princípios do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, acaso fatal; em princípios do vinte, é quase impossível. Não em vão transcorreram trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para mencionar um só: o próprio Quixote [...] (Borges, 1956, p. 52-53, tradução nossa)[16];

segundo, "O Quixote – me disse Menard – foi antes de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião de brindes patrióticos, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo" (Borges, 1956, p. 55, tradução nossa)[17]. Ou seja: para Menard, a tradição literária não evolui somente pela introdução de novas obras, mas também pela transformação contínua na leitura das obras já existentes.

Por fim, também se encontra em Menard o problema da imitação de outros autores, seguida pela resignada aceitação de sua posição particular na tradição literária – posição que não impede, claro, que o autor reproduza a literatura como um todo, que perca sua identidade individual e se torne parte da tradição. Trata-se do mesmo problema que Borges apontara em sua tentativa ingênua de 'ser Lugones'. De acordo com o narrador, a empresa de Menard fora inspirada por "[...] aquele fragmento filológico de Novalis – o que leva o número 2005 na edição de Dresden – que esboça o tema da 'total' identificação com um autor determinado" (Borges, 1956, p. 49, grifo do autor, tradução nossa)[18]; mas, assim como no caso do próprio Borges, Menard acaba encontrando uma alternativa à identificação: "Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote lhe pareceu menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que seguir sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote, através das experiências de Pierre Menard" (Borges, 1956, p. 50, tradução nossa)[19]. Na interpretação que o conto dá à atividade literária, *Don Quijote* não é resultado do gênio individual e único de Cervantes, mas fruto de mera causalidade na série literária. Menard considera a obra 'inevitável', chegando a afirmar que "Minha empresa não é difícil, essencialmente [...]. Bastar-me-ia ser imortal para levá-la a cabo" (Borges, 1956, p. 51, tradução nossa)[20]. Este raciocínio é praticamente o mesmo que se expressou, posteriormente, no já mencionado conto '*El inmortal*", em que a *Odisseia* de Homero aparece como a obra inevitável: "Homero compôs a *Odisseia*; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível é não compor, sequer uma vez, a *Odisseia*" (Borges, 1997a, p. 24, tradução nossa)[21]. Em ambos os contos, para que um autor produza toda a literatura (ou, pelo menos, todas as obras inevitáveis) é necessário apenas que haja tempo suficiente para tal tarefa. Cada autor é todos os autores.

Tendo visto, então, que as concepções de Borges acerca do conceito de autor exerceram influência tanto em sua produção teórica quanto ficcional, é necessário ainda abordar um último aspecto de seu pensamento, o qual diz respeito à noção de 'personalidade'. Tal aspecto está delineado em um ensaio de *Otras inquisiciones* (Borges, 2012) intitulado '*De alguien a nadie*', que trata da universalização dos autores e do culto a eles. O ensaio considera, a princípio, a evolução de certas ideias teológicas a respeito do Deus bíblico, ou, mais especificamente, o modo como uma figura inicialmente individual e concreta (embora com uma origem na multiplicidade, sugerida pelo substantivo plural Elohim, 'deuses') foi tornada múltipla enquanto perdia alguns de seus traços humanos e concretos por meio de sua superlativação, tornando-se, por fim, tão grandiosa, plural e abstrata ao ponto da dispersão, alcançando simultaneamente o estatuto de ser tudo e nada. Esse processo, uma "[...] magnificação até o nada [...]" (Borges, 2012, p. 325, tradução nossa)[22], é, segundo Borges, uma tendência em todos os cultos, inclusive os literários, e pode ser ilustrado no caso de Shakespeare: Ben Jonson, seu contemporâneo, elogia-o, mas evita chegar à idolatria; Dryden já o considera um Homero dos poetas dramáticos; Maurice Morgan, em 1774, sugere que Lear e Falstaff são "[...] modificações da mente de seu inventor [...]" (Borges, 2012, p. 325, tradução nossa)[23] – no pensamento do século XVIII, Shakespeare já tinha sido absorvido por sua obra. Há uma crescente superlativação e abstração de seu caráter, a qual, segundo Borges, culmina na opinião de Coleridge, que, no século XIX, afirmou que o escritor inglês não era homem, mas sim uma variação literária do Deus infinito de Spinoza; isso foi corroborado por Hazlitt (para quem Shakespeare era parecido a todos os homens e intimamente não

[16] "Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote [...]."

[17] "El Quijote – me dijo Menard – fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo."

[18] "[...] aquel fragmento filológico de Novalis – el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden – que esboza el tema de la 'total' identificación con un autor determinado."

[19] "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"

[20] "Mi empresa no es difícil, esencialmente [...]. Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo."

[21] "Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea."

[22] "[...] magnificación hasta la nada [...]."

[23] "[...] modificaciones de la mente de su inventor [...]."

era nada senão aquilo que todos são ou podem ser) e Victor Hugo, que o comparou ao oceano, amálgama de formas possíveis. Desse processo, Borges extrai a conclusão de que "Ser uma coisa é inexoravelmente não ser todas as outras coisas; a intuição confusa dessa verdade induziu os homens a imaginar que não ser é mais do que ser algo e que, de alguma maneira, é ser tudo" (Borges, 2012, p. 326, tradução nossa)[24].

O que o ensaio traz de novo em relação aos discutidos anteriormente é a ideia de que o universal e o nada podem ser análogos, e tornar um autor parte do universo literário pode ser negar sua existência como pessoa. E, como nos outros exemplos, a ideia ultrapassou a reflexão teórica de Borges, sendo representada em uma ficção: o conto '*Everything and nothing*', publicado em 1960 em *El hacedor*, repete o mesmo questionamento acerca das personalidades de Shakespeare e de Deus, o mesmo problema de ser tudo e nada. O último parágrafo sintetiza de modo pungente o drama dessas personagens:

> A história agrega que, antes ou depois de morrer, encontrou-se em frente a Deus e lhe disse: "Eu, que tantos homens tenho sido em vão, quero ser um e eu". A voz de Deus lhe respondeu, saída de um turbilhão: "Eu tampouco sou; eu sonhei o mundo como tu sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estavas tu, que, como eu, és muitos e ninguém (Borges, 2011, p. 57, tradução nossa)[25].

A questão é que essa negação da 'personalidade' constitui um problema particular no pensamento teórico de Borges, tendo sido abordada em outros momentos: no caso de *Inquisiciones*, a personalidade é diretamente negada em dois ensaios: '*La nadería de la personalidad*' e, mais sucintamente, '*La encrucijada de Berkeley*'; em *Otras inquisiciones*, o tema volta a ser discutido em '*Nueva refutación del tiempo*'.

No primeiro ensaio, '*La nadería de la personalidad*', já é clara a intenção de Borges de questionar a relevância do 'eu' não apenas de um ponto de vista filosófico, mas especialmente literário: "Quero aplicar, portanto, à literatura as emanações consequentes dessas premissas, e levantar sobre elas uma estética, hostil ao psicologismo que nos deixou o século passado, afeita aos clássicos e, no entanto, encorajadora das mais rebeldes tendências de hoje." (Borges, 2012, p. 81, tradução nossa)[26].

Assim, parte da afirmação, repetida diversas vezes, de que não há um 'eu de conjunto', primeiramente observando o engano de se pensar a identidade como a totalidade das recordações que um sujeito possui: em vez de pensar a 'memória' como um armazém, Borges afirma que ela é a palavra pela qual se indica "[...] que entre a inumerabilidade de todos os estados de consciência, muitos acontecem de novo em forma enevoada" (Borges, 2012, p. 82, tradução nossa)[27]. Além disso, Borges aponta o problema dos momentos cotidianos ou alheios acumulados através dos anos que não se tornam recordações perduráveis e do fato geral de que a memória, pelo seu processo de decantação, não evidencia sua plenitude de passado. É evidente que Borges está considerando somente a memória consciente e ignora, em seu ensaio, a dimensão inconsciente que também compõe a mente humana; de qualquer modo, o que Borges rejeita é a afirmação da identidade como acúmulo, motivo pelo qual se refere à metáfora da noite – de que a vista que abarca o céu noturno não prefigura a quantidade exata de estrelas que há nele –, e por isso também afirma que encaixar diversos fatos em uma sucessão temporal não os torna uma ordem absoluta (Borges, 2012). Afinal, rejeitar a personalidade não é o mesmo que rejeitar a consciência de si, cuja existência é reconhecida por Borges; o objetivo do ensaio é evitar o engano de confundir tal consciência com um conjunto temporalmente sucessivo de recordações e sensações. Para Borges, esta confusão, aliada à acepção de que a antítese entre o 'eu' e o 'não eu' seja uma constante, é o que normalmente se concebe como personalidade e o que seu ensaio pretende recusar.

Acima de tudo, Borges rejeita a consistência da identidade da vida e a unidade do passado, ou, mais especificamente, que um instante pleno e simbólico possa conter os demais. Menciona dois exemplos: uma epígrafe de Agrippa de Nettesheim contida em *De incertitudine et vanitate scientiarum* e um trecho da *Vida e historia* de Torres Villarroel. Em Agrippa, encontra-se uma série de epítetos caracterizadores de heróis, deuses e filósofos (Momo, Hércules, Plutão, Heráclito etc.), seguida da afirmação sobre o próprio Agrippa de que "Desprezo, sei, não sei, persigo, rio, tiranizo, queixo-me. / Sou filósofo, deus, herói, demônio e o universo inteiro" (apud Borges, 2012, p. 84, tradução nossa)[28]; já sobre o texto de

[24] "Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo."

[25] La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo". La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tu soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie."

[26] "Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencia dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy."

[27] "[...] que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa."

[28] "Desprecio, sé, no sé, persigo, río, tiranizo, me quejo. / Soy filósofo, dios, héroe, demonio y el universo entero."

Villarroel, Borges (2012, p. 85, tradução nossa) afirma que "[...] quis também definir-se, e tateou sua fundamental incongruência; viu que era semelhante aos outros, quer dizer, que não era ninguém, ou que era apenas um vozerio confuso, persistindo no tempo e fatigando-se no espaço"[29]. Note-se que os dois exemplos se referem ao problema apontado em '*De alguien a nadie*', em que ser todos é o mesmo que ser ninguém e ser o universo é o mesmo que ser nada. Agrippa é o universo inteiro e Villarroel é todas as pessoas, pois experimentou as contrariedades que vê em todos; consequentemente, nenhum dos dois reconhece em si uma personalidade individual resultante de um todo coeso que lhes defina.

O acúmulo de conteúdos (o 'eu de conjunto') não define, para Borges, uma personalidade, uma vez que os conteúdos experimentados por um sujeito também são experimentados por outros e pela humanidade como um todo; ademais, nenhum desses conteúdos é unicamente capaz de representar plenamente o indivíduo e qualquer unidade entre tais conteúdos contraditórios é um artifício. Consequentemente, qualquer momento ou estado de ânimo de um sujeito é o próprio sujeito, e buscar a síntese de uma vida 'inteira' por trás dos eventos que constituem o que se chama vida seria uma tarefa inacabável e enganosa. Borges (2012) acaba por expressar a crença em uma realidade eventiva de aparências, sem uma essência totalizante por trás dela:

> A realidade não tem necessidade de que lhe apontem outras realidades. Não há divindades ocultas nas árvores, nem uma coisa intangível em si por trás das aparências, nem um eu mitológico que ordene nossas ações. A vida é aparência verdadeira (Borges, 2012, p. 89, tradução nossa)[30].

Por fim, sua posição é comparável à opinião de Schopenhauer, "[...] segundo quem o eu é um ponto cuja imobilidade é eficaz para determinar por contraste a carregada fuga do tempo. Essa opinião traduz o eu em uma mera urgência lógica, sem qualidades próprias nem distinções de indivíduo a indivíduo" (Borges, 2012, p. 90, tradução nossa)[31].

Obviamente, a visão de Borges acerca do eu e da realidade se transformou ao longo de sua produção, de modo que sua expressão em '*La nadería de la personalidad*' não deve ser tomada como definitiva; ainda assim, é a influência dessa visão que encontramos em muitas de suas concepções posteriores acerca da autoria. Um autor não pode ser visto como um conjunto de conteúdos particulares que lhe definam, pois tal conjunto não existe: particularizar um autor é, acima de tudo, uma necessidade lógica de estabelecer marcos temporais em relação à literatura como um todo, mas, ignorada tal necessidade, o que se encontra é uma variedade contraditória de manifestações literárias, cuja própria sucessão temporal já é um esforço de conceder alguma unidade – ver um único autor por trás de um conjunto de obras seria recorrer ao que Borges se referira como um 'eu mitológico que ordena nossas ações'. Além disso, nenhuma manifestação literária única é capaz de dar plena síntese da vida de um autor, mas apenas de expressar seu estado de ânimo em determinado momento – o qual não pertence somente àquele sujeito, mas à humanidade. Utilizar a ideia de autor para se referir a um conjunto de obras parece tão abstrato, para Borges, quanto falar de literaturas nacionais: algo que nasce de uma necessidade lógica de organização dos fenômenos da realidade, mas que não se encontra na realidade em si.

O segundo ensaio mencionado anteriormente, '*La encrucijada de Berkeley*', volta a fazer referência ao mesmo problema da personalidade, ao que se acrescenta também a questão do tempo. Observando que, na filosofia de Berkeley, as coisas só existem como coisas percebidas pela mente (humana ou divina), Borges objeta que a própria mente também só existe como 'perceptiva e meditadora de coisas', ou seja, que denominamos 'mente' a sucessão – que só ganha unidade e temporalidade por uma necessidade lógica – de percepções e meditações direcionadas à realidade. O que significa que a unidade espiritual que em Berkeley servia para dar unidade ao mundo externo, representada na figura divina, tem sua existência questionada. Trata-se, novamente, do problema do 'eu de conjunto': "Ambos os enormes substantivos, espírito e matéria, desvanecem-se com o tempo e a vida se torna uma emaranhada multidão de situações de ânimo, um sonho sem sonhador" (Borges, 2012, p. 108, tradução nossa)[32]. A limitação da memória também volta a ser um agravante: se a existência das coisas é determinada pela percepção, então o meu eu pretérito, vítima do contínuo esquecimento, não está

[29] "[...] quiso también definirse, y palpó su fundamental incongruencia; vio que era semejante a los otros, vale decir, que no era nadie, o que era apenas una algarada confusa, persistiendo en el tiempo y fatigándose en el espacio."

[30] "La realidad no ha menester que la apuntalen otras realidades. No hay en los árboles divinidades ocultas, ni una inagarrable cosa en sí detrás de las aparencias, ni un yo mitológico que ordena nuestras acciones. La vida es aparencia verdadera."

[31] "[...] según cual el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de indivíduo a individuo."

[32] "Ambos enormes sustantivos, espíritu y materia, se desvanecen a un tiempo y la vida se vuelve un emarañado tropel de situaciones de ánimo, un ensueño sin soñador."

em mim. Para Borges, na doutrina idealista de Berkeley estaríamos limitados a um vertiginoso presente em que as grandes continuidades metafísicas – o eu, o tempo, o espaço – não fariam sentido, a não ser que se recorra, em ânsia de unidade, à enigmática figura de um Deus que tudo encobre e atravessa.

Por fim, esse problema do tempo (e, consequentemente, da personalidade) é elaborado no terceiro ensaio, '*Nueva refutación del tiempo*'. Partindo de Berkeley, que nega a objetividade do mundo fora da percepção, e de Hume, que nega a própria unidade das percepções (o sujeito), Borges nota que o tempo, considerado objetivamente no idealismo de Berkeley e de Hume, não deveria ser menos questionado que o espaço e o eu. O argumento de Borges se concentra especialmente no fato de que as percepções são limitadas e podem se repetir; tal repetição não implica a existência de duas percepções diferentes em uma sucessão temporal, mas sim de uma mesma percepção – se o eu não existe, apenas as percepções, então quando uma percepção se apresenta igualmente a duas pessoas diferentes (as quais não existem objetivamente), o que diferencia essas pessoas no tempo, no espaço e em suas personalidades? O que há é apenas a percepção presente. Evidentemente, o mesmo vale quando se toma uma só pessoa cujas percepções se repetem abundantemente ao longo da vida. Tomando sua própria experiência como exemplo e mencionando vários de seus raciocínios e impressões, Borges (2012) expõe a questão da seguinte maneira:

> Essas tautologias (e outras que silencio) são minha vida inteira. Naturalmente, se repetem sem precisão; há diferenças de ênfase, de temperatura, de luz, de estado fisiológico geral. Suspeito, porém, que o número de variações circunstanciais não é infinito: podemos postular, na mente de um indivíduo (ou de dois indivíduos que se ignoram, mas nos quais se opera o mesmo processo), dois momentos iguais. Postulada essa igualdade, cabe perguntar: Esses momentos idênticos não são o mesmo? Não basta um só termo repetido para atrapalhar e confundir a série do tempo? Os fervorosos que se entregam a uma linha de Shakespeare não são, literalmente, Shakespeare? (Borges, 2012, p. 367-368, tradução nossa)[33].

Essa concepção particular de tempo esclarece melhor as afirmações encontradas em '*El inmortal*' e '*Pierre Menard, autor del Quijote*': se o número de variações circunstanciais não é infinito, basta um prazo suficientemente extenso de tempo para que se repita; tal repetição não implica uma sucessão de fenômenos iguais, mas um mesmo fenômeno; se não existe um eu de conjunto, ou seja, uma personalidade que individualize cada sujeito, compartilhar com Homero ou Cervantes uma mesma percepção da realidade implica ser, ainda que pelo brevíssimo instante a que se dá o nome de presente, Homero ou Cervantes. As percepções e suas expressões (nesse caso, encontradas no que se chama de literatura) são atemporais e impessoais. De fato, a última pergunta ('não são, literalmente, Shakespeare?') repete uma afirmação que já tinha sido colocada em uma das notas de rodapé de '*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*': "Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare 'são' William Shakespeare" (Borges, 1956, p. 25, tradução nossa)[34].

O exemplo de Shakespeare é ainda mais relevante quando se considera que um dos últimos contos de Borges, intitulado '*La memoria de Shakespeare*' (1997b), retomou os temas relacionados ao autor, à personalidade, à memória e ao tempo. Ao receber as memórias de alguém que viveu entre os séculos XVI e XVII e misturá-las às suas, as personagens se inserem no campo das percepções que se repetem e, por isso, anulam o pressuposto de uma sucessão temporal objetiva ou de uma personalidade individual. Daniel Thorpe, personagem do conto, menciona que em sua memória "Há uma cara de mulher que não sei a que século atribuir" (Borges, 1997b, p. 69, tradução nossa)[35], e há várias menções à pouca importância das datas ou ao seu esquecimento: "Não direi o lugar, nem a data; sei muito bem que tais imprecisões são, na realidade, coisas vagas" (Borges, 1997b, p. 65, tradução nossa)[36]; "A data precisa não importa" (Borges, 1997b, p. 68, tradução nossa)[37]; "Esqueci a data em que decidi liberar-me" (Borges, 1997b, p. 81, tradução nossa)[38]. Ao compartilhar as percepções de Shakespeare, as personagens são deslocadas do tempo, o qual deixa de ser importante ou se torna objeto de confusão.

Embora a concepção de personalidade no conto não se encaixe totalmente naquela que é encontrada nos ensaios – ao contrário de Borges, Hermann Soergel, narrador do conto, chega a admitir que "[...] a identidade pessoal se baseia na memória [...]"

[33] "Esas tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un indivíduo (o de dos indivíduos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?"

[34] "Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, 'son' William Shakespeare."

[35] "Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir."

[36] "No diré el lugar, ni la fecha; sé harto bien que tales precisiones son, en realidad, vaguedades."

[37] "La precisa fecha no importa."

[38] "He olvidado la fecha en que decidí liberarme."

(Borges, 1997b, p. 79-80, tradução nossa)[39] –, em muitos momentos as duas coincidem. A memória não é dada como uma unidade plena (um 'eu de conjunto'), mas como um amálgama de percepções contraditórias:

> A ninguém está dado abarcar num só instante a plenitude de seu passado. Nem Shakespeare, que eu saiba, nem eu, que fui seu herdeiro parcial, deparamo-nos com esse dom. A memória do homem não é uma soma; é uma desordem de possibilidades indefinidas (Borges, 1997b, p. 75-76, tradução nossa)[40].

Além disso, o conceito de autor encontrado no conto não é apenas o resultado de tal memória: Pierre Menard descobrira a possibilidade de escrever o *Don Quijote* sem reproduzir as circunstâncias da vida de Cervantes; Hermann Soergel, por outro lado, tem recordações da vida de Shakespeare, mas não se torna um autor como ele (embora, aparentemente, tenha produzido uma versão inédita e inacabada de *Macbeth* em 1917, algo que pode ter sido realizado ainda antes que recebesse a mágica memória ou já depois de perdê-la). Afirma que "A memória de Shakespeare não podia me revelar outra coisa que as circunstâncias de Shakespeare. É evidente que estas não constituem a singularidade do poeta; o que importa é a obra que executou com esse material fugidio" (Borges, 1997b, p. 78, tradução nossa)[41]. Do mesmo modo, considera que memória, entendimento e vontade não são "[...] uma ficção escolástica" (Borges, 1997b, p. 78, tradução nossa)[42], e que a memória não carrega em si as outras duas faculdades humanas – portanto, ainda que Soergel considere intimamente que a memória é base da identidade pessoal, ele não pensa que esta seja o bastante para se definir um autor. Por isso mesmo, tanto Daniel Thorpe escreve uma biografia que sofre o desdém da crítica quanto Soergel desiste de produzir uma por não ter as capacidades de um escritor.

A menção às biografias retoma outro aspecto discutido nos ensaios de Borges (2012), o qual diz respeito à universalidade das percepções de um sujeito: Soergel desiste de escrevê-la porque

> O azar ou o destino deram a Shakespeare as triviais coisas terríveis que todo homem conhece; ele soube transmutá-las em fábulas, em personagens muito mais vividos que o homem cinza que os sonhou, em versos que não deixarão cair as gerações, em música verbal (Borges, 1997b, p. 78-79, tradução nossa)[43].

Ou seja: as circunstâncias da vida de Shakespeare não lhe são exclusivas, assim como não eram as de Agrippa, Villarroel ou do próprio Borges. Mas a sua literatura, por outro lado, também não é exclusiva: já se mencionou que Soergel teria produzido uma versão inédita e inacabada de *Macbeth*; também se refere a "[...] uma prolongada polêmica sobre certa emenda que Theobald intercalou em sua edição crítica de 1734 e que desde essa data é parte indiscutida do cânone" (Borges, 1997b, p. 64, tradução nossa)[44], apontando a continuidade da obra de Shakespeare mesmo depois de 1616; por fim, diz: "Escrevi na Zeitschrift für germanische Philologie que o soneto 127 se referia à memorável derrota da Armada Invencível. Não lembrei que Samuel Butler, em 1899, já havia formulado essa tese" (Borges, 1997b, p. 74, tradução nossa)[45]. Esse último trecho indica que descobrir algo sobre um poema por meio da memória de Shakespeare não é diferente de saber a mesma coisa por meio de sua crítica, a qual dá efetiva continuidade à sua obra: a memória do precursor parece subitamente ter sido influenciada por seus sucessores.

O conto faz outra referência sutil ao mesmo problema quando Barclay conta sobre sua ida a Punjab, onde teria conhecido um mendigo que, supostamente, possuía um mágico anel de Salomão que lhe permitia compreender a linguagem dos pássaros. Soergel, ao ouvir a fábula, reconhece sua origem: "Pensei que Chaucer não desconhecia a fábula do prodigioso anel, mas dizê-lo teria sido estragar a anedota de Barclay" (Borges, 1997b, p. 66, tradução nossa)[46]. A menção a Chaucer sugere que a história sobre o anel de Salomão não fora descoberta por Barclay em suas viagens, mas tomada de uma obra literária – de fato, tal anel se encontra na narrativa inconclusa '*The squire's tale*' em *The Canterbury tales*, de Chaucer (2000). Entretanto, a presença do anel mágico de Salomão em uma narrativa tampouco é exclusividade de Chaucer (2000), podendo ser encontrado na história igualmente antiga do pescador e o gênio no *Livro das mil e uma noites* (Jarouche, 2006) em que é usado para

[39] "[...] la identidad personal se basa en la memoria [...]."

[40] "A nadie le está dado abarcar en un solo instante la plenitud de su pasado. Ni a Shakespeare, que yo sepa, ni a mí, que fui su parcial heredero, nos depararon ese don. La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas."

[41] "La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable."

[42] "[...] una ficción escolástica."

[43] "El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal."

[44] "[...] una prolongada polémica sobre cierta enmienda que Theobald intercaló en su edición crítica de 1734 y que desde esa fecha es parte indiscutida del canon."

[45] "Escribí en la Zeitschrift für germanische Philologie que el soneto 127 se refería a la memorable derrota de la Armada Invencible. No recordé que Samuel Butler, en 1899, ya había formulado esa tesis."

[46] "Pensé que Chaucer no desconocía la fábula del prodigioso anillo, pero decirlo hubiera sido estropear la anécdota de Barclay."

selar um *ifrit*. Essa narrativa era bem conhecida de Borges, que a mencionou na conferência sobre as *Mil e uma noites* em *Siete noches* (Borges, 1997c), mas ainda mais curioso é que a versão contada por Borges (1997c, p. 97, tradução nossa) inclui uma promessa do gênio de que, a quem o soltasse, "[...] ensinaria o canto dos pássaros"[47]. Tal promessa não se encontra em nenhuma das traduções mais conhecidas. Consultando as versões de Antoine Galland (*Les Mille*, 2005), Richard Burton (*A Plain ...*, 2016), Edward William Lane (*The Thousand*, 2010), John Payne (*The Book*, 2015), Andrew Lang (*The Arabian*, 2008), Vicente Blasco Ibáñez – traduzida da versão inglesa do Doutor J. C. Mardrus (*El Libro*, 2014) – e Mamede Mustafa Jarouche (Jarouche, 2006), constata-se que, com alguma variação, as quatro promessas do gênio a quem o libertar sempre são traduzidas respectivamente como: tornar rico seu libertador, descobrir e lhe entregar todos os tesouros da terra, tornar-lhe rei enquanto lhe concede três desejos diários e, por último, dar-lhe a morte de sua preferência. Na verdade, é em uma das primeiras narrativas, sobre o boi e o asno, que se encontra um mercador que, segundo algumas das traduções, conhecia "[...] as línguas dos animais e o canto dos pássaros" (Ibáñez, 2014, tradução nossa)[48] / "[...] as línguas das feras e pássaros de todos os tipos" (Burton, 2016, tradução nossa)[49] – outras traduções, como as de Galland (2005) e de Jarouche (2006), apenas se referem a uma língua dos animais, sem especificar os pássaros.

É possível que incluir o dom do mercador entre as promessas do gênio fosse, para Borges, uma daquelas constantes intrusões que tornariam o *Livro das mil e uma noites* (Jarouche, 2006) infinito. De qualquer maneira, o que importa é que 'o anel de Salomão e a linguagem dos pássaros' são tratados por Borges (1997c) como elementos narrativos impessoais que pertencem à própria literatura e não a um autor em particular, sendo capazes de se transportarem de uma narrativa a outra. Ademais, o próprio narrador (e, implicitamente, o próprio Shakespeare) também comete o mesmo ato de citar inconscientemente Chaucer: "Dias depois, ao barbear-me, pronunciei diante do espelho umas palavras que estranhei e que pertenciam, como um colega me indicou, ao *A, B, C*, de Chaucer" (Borges, 1997b, p. 73, tradução nossa)[50]. Retomando as considerações de Borges acerca do *Livro das mil e uma noites* (Jarouche, 2006), as obras de Chaucer (2000) talvez também possam ser consideradas entre aqueles exemplos que se tornaram parte da memória coletiva da humanidade, ressurgindo de modo inconsciente em momentos diversos (recorde-se também o problema das citações inconscientes em '*El inmortal*').

[47] "[...] le enseñaría el canto de los pájaros."

[48] "[...] los lenguajes de los animales y el canto de los pájaros."

[49] "[...] the tongues of beasts and birds of every kind."

[50] "Días después, al afeitarme, pronuncié ante el espejo unas palabras que me extrañaron y que pertenecían, como un colega me indicó, al A, B, C, de Chaucer."

Considerações finais

'*La memoria de Shakespeare*' foi publicado em 1983, enquanto *Inquisiciones* é de 1925. Durante um período de mais de cinquenta anos, vê-se o constante retorno de Borges a questões relacionadas à autoria e seus temas correlatos: a personalidade, a memória e o tempo. Esses textos, e os demais apresentados aqui, dificilmente esgotam o problema do autor em Borges, especialmente se pensarmos 'autor' no sentido mais abrangente de 'criador', não restrito à literatura. Poderíamos também mencionar outros ensaios como '*El enigma de Edward FitzGerald*', em que o poeta inglês e o matemático persa Omar Khayyam são vistos como um só poeta, ou o conto '*El acercamiento a Almotásim*', que se refere à coincidência entre as identidades de um buscador e daquilo que busca e a um ser que se constitui de múltiplos seres. De qualquer modo, o que se destaca é que a constância com que tais tópicos são tratados, tanto nas ficções quando nos ensaios, revela a consistência da obra de Borges, a preocupação em explorar de diversos modos uma ideia. Mais do que isso, a sua disposição em retomar leituras (Cervantes, Shakespeare, Kafka, as *Mil e uma noites*) e utilizá-las criativamente, admitindo o papel que elas tiveram na formação de seu pensamento, certamente contribui para que aqueles autores, precursores de Borges, sejam também lidos a partir da influência deste.

Referências

Borges, J. L. (1956). *Ficciones*. Buenos Aires, AR: Emecé.

Borges, J. L. (1982). *El informe de Brodie*. Buenos Aires, AR: Alianza / Emecé.

Borges, J. L. (1997a). *El aleph*. Madrid, ES: Alianza.

Borges, J. L. (1997b). *La memoria de Shakespeare*. Madrid, ES: Alianza.

Borges, J. L. (1997c). *Siete noches*. Buenos Aires, AR: Emecé.

Borges, J. L. (2011). *El hacedor*. Buenos Aires, AR: Debolsillo.

Borges, J. L. (2012). *Inquisiciones / Otras inquisiciones*. Buenos Aires, AR: Debolsillo.

Borges, J. L., Ferrari, O. (2009a). *Sobre a amizade e outros diálogos*. (Rodríguez, J. L., Trad.). São Paulo, SP: Hedra.

Borges, J. L., Ferrari, O. (2009b). *Sobre a filosofia e outros diálogos*. (J. L. Rodríguez, Trad.). São Paulo, SP: Hedra.

Borges, J. L., Ferrari, O. (2009c). *Sobre os Sonhos e Outros Diálogos*. (Rodríguez, J. L., Trad.). São Paulo: Hedra.

Burton, R. (Trad.). (2016). *A plain and literal translation of the arabian nights entertainments, now entitled the book of the thousand nights and a night, volume 1*. Urbana, IL: Project Gutenberg. Retirado de http://www.gutenberg.org/files/51252/51252-h/51252-h.htm

Chaucer, G. (2000). *The Canterbury tales and other poems*. Urbana, IL: Project Gutenberg. Retirado de https://www.gutenberg.org/ebooks/2383

Fishburn, E. (2004). Readings and re-readings of night 602. *Variaciones Borges, 18*(1), 35-42.

Galland, A. (Trad.). (2005). *Les mille et une nuits – tome premier*. Urbana, IL: Project Gutenberg. Retirado de http://www.gutenberg.org/ebooks/15371

Horácio. (2005). Arte poética. In Aristóteles, Horácio, & Longino, *A poética clássica* (p. 55-68). São Paulo, SP: Cultrix.

Ibáñez, V. B., & Mardrus, J. C. (Trad.). (2014). *El libro de las mil noches y una noche*. Urbana, IL: Project Gutenberg. Retirado de http://www.gutenberg.org/ebooks/47287

Jarouche, M. (Trad.). (2006). *Livro das mil e uma noites - Volume 1 - Ramo Sírio*. São Paulo, SP: Globo.

Lane, E. W. (Trad.). (2010). *The thousand and one nights, vol. i, commonly called the arabian nights' entertainments*. Urbana, IL: Project Gutenberg. Retirado de http://www.gutenberg.org/ebooks/34206

Lang, A. (Trad.). (2008). *The arabian nights entertainments.* Urbana, IL: Project Gutenberg. Retirado de http://www.gutenberg.org/ebooks/128

Payne, J. (Trad.). (2015). *The book of the thousand nights and one night*. Urbana, IL: Project Gutenberg. Retirado de http://www.gutenberg.org/ebooks/8655

Received on December 26, 2017.
Accepted on June 19, 2018.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.