

## IV - O ESPAÇO E O TEMPO

1. O espaço e o tempo, instrumentos mágicos da alma. O infinito.

Não haverá escritor que, com maior ou menor grau de propriedade formal de subtileza temática ou de experimentação estilística, não convoque o espaço e o tempo como as coordenadas mais gerais, ou intencionalmente destacadas, a partir das quais gera o texto e a comunicação literária. Em si mesmos, o espaço e o tempo desempenham uma função excessivamente formal para que alguma época, corrente ou gênero literário deles pudesse ou possa fazer deliberada abstracção. Não é, portanto, nesta inevitabilidade comum ao fenómeno da expressão literária que poderemos detectar alguma originalidade criadora do escritor Jorge Luis Borges, mas sim no modo como poética narrativa e ensaisticamente interpretou essas duas identidades (intuições, conceitos, quantidades, qualidades?), tal como elas foram objecto de reflexão do pensamento de Schopenhauer, e, antes deste, de Kant. É que entre muitas outras concreções literárias borgeanas que manifestam um nítido influxo dessa reflexão, ela está também na origem e sustenta a formalização de um conceito imponderável que nutre um tema caro a Borges: o do infinito. No texto ensaístico "Avatares de la Tortuga", incluído em Discusión, Borges, ao inventariar em diversos autores esquemas de pensamento concebidos pela aplicação do princípio da infinita regressão causal, começa por escrever o seguinte: "Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito." (O.C, 254).

No estudo que dedicou à obra de Borges, Ana Maria Barrenechea demonstrou e sistematizou os diversos processos estilísticos e temáticos pelos quais o escritor argentino fez figurar literariamente o referido conceito. (91) Para a análise em curso, interessa-nos averiguar em que medida é que a reflexão de Schopenhauer sobre o espaço e o tempo - com o seu corolário teórico sobre a noção de infinito - vem contaminar de sentido a literatura borgeana. Aqui, porém, temos de recuar até ao pensamento de Kant, e recordar que no ponto 2. do capítulo preliminar deste trabalho havíamos indicado a importância filosófica da viragem operada por este pensador no domínio da teo

ria do conhecimento. Tal viragem, delineada fundamentalmente na Crítica da Razão Pura, consistiu em atribuir às faculdades do conhecimento do sujeito um papel determinante no acesso à experiência do mundo. Nessa obra, Kant inicia a sua investigação sobre a origem do conhecimento com o seguinte raciocínio: "Se, porém, todo o conhecimento se inicia *com* a experiência, isso não prova que todo ele *derive da* experiência. Pois bem poderia o nosso próprio conhecimento por experiência ser um composto do que recebemos através das impressões sensíveis e daquilo que a nossa própria capacidade de conhecer (apenas posta em acção por impressões sensíveis) produz por si mesma, acréscimo esse que não distinguimos dessa matéria-prima, enquanto a nossa atenção não despertar por um longo exercício que nos torne aptos a separá-los." (92) No processo do conhecimento do mundo, que consiste sempre num conhecimento de fenómenos, há que distinguir, portanto, entre aquilo que nos é dado pela experiência e o que resulta da intervenção das nossas faculdades cognitivas. Seguindo o raciocínio do filósofo de Königsberg, dir-se-á que aquilo que nos é dado pela experiência processa-se através dos nossos sentidos que nos fornecem impressões; mas, por si sós, as impressões não nos permitem intuir nem a nossa realidade interior, nem a realidade exterior a nós. A sua importância para a possibilidade de representação do mundo consiste em que elas fazem accionar a faculdade do conhecimento que radica no sujeito e que, constitui, digamos assim, a sua estrutura inata do conhecimento. Tal estrutura, desempenha uma actividade puramente formal e o seu complexo mecanismo de funcionamento - que é objecto da investigação analítica de Kant - pré-existe, no indivíduo, às sensações físicas que lhe ocorrem, ordenando-as e elaborando-as, de tal modo que é da conjugação entre a matéria das sensações e a sua elaboração formal pela faculdade do conhecimento que se torna possível o acesso ao mundo, tal como o experimentamos. Ora, é precisamente a análise minuciosa daquilo que a nossa "capacidade de conhecer [...] produz por si mesma" (93), e que Kant designa por conhecimento sintético a priori, que ocupará parte do objecto da Crítica da Razão Pura. É nesse sentido que Kant investigará, sucessivamente, o funcionamento das faculdades que integram a estrutura formal do conhecimento do ser humano - da sensibilidade, do entendimento e da razão - demonstrando que, nos seus níveis específicos de actividade, elas constituem a condição irreductível da possibilidade da apreensão intuitiva, científica e metafísica da realidade. Por essa sua análise, Kant determina, assim, o que pode e não pode ser conhecido pelo intelecto

do homem. Deste modo se compreende que o que Kant procura demonstrar são as condições irreduzíveis que estão na origem da maneira simplesmente empírica ou elaboradamente científica e metafísica como percebemos o mundo, condições essas que necessariamente se prendem com a constituição psico-física da nossa natureza humana.

A primeira dessas nossas faculdades que é objecto do estudo da Crítica da Razão Pura, e que é aquela que nos interessa destacar, é a da sensibilidade; não a sensibilidade empírica que se relaciona com a actividade dos nossos sentidos, mas a sensibilidade a priori, puramente receptiva, que acolhe as impressões dos sentidos e lhes dá forma, determinando-as espaço-temporalmente. Para que essas impressões sejam referidas a um objecto ou objectos que lhes correspondam num espaço exterior empírico e num dado tempo objectivo, é, então, necessário que a sensibilidade a priori disponha dessas duas formas do espaço e do tempo, num estado puro, de modo a aplicá-las à matéria das referidas sensações e com isso fornecer-nos uma representação. Logo, espaço e tempo são as formas originárias da experiência que radicam no sujeito, na qualidade de intuições puras, isto é, desprovidas de qualquer mescla com as sensações e de qualquer determinação de cheio ou de vazio; espaço e tempo são as condições mais gerais da existência de todo o objecto representável ou fenómeno, que, no entanto, só é apreendido, como tal, pela intervenção da outra faculdade cognitiva do homem: o entendimento. (94)

Ora, se a reflexão de Schopenhauer sobre esta teoria do conhecimento diverge substancialmente da de Kant quanto à explicação que fornece sobre a actividade da faculdade do entendimento, já no capítulo relativo à da intervenção da faculdade da sensibilidade a priori, ele subscreve inteiramente a investigação e as conclusões a que tinha chegado o filósofo de Königsberg. Para Schopenhauer, é um dado assente que as formas gerais e essenciais da existência de todo o objecto são o espaço e o tempo que - tal como havia demonstrado Kant - integram a estrutura formal de conhecimento do sujeito, na qualidade de intuições ou formas puras da sensibilidade a priori que determinam e condicionam o modo como o mundo é representado. Já na sua tese de doutoramento, que constitui a base do seu sistema filosófico, e cuja primeira edição data de 1813, intitulada Ueber die Vierfache Wurzel des Satzes vom Zureichenden Grunde (Da Quádrupla Raiz do Princípio da Razão Suficiente), Schopenhauer considera que: "as percepções dadas a priori das formas do sentido externo e do sentido interno, que são o

espaço para a primeira e o tempo para a segunda", (95) constituem a razão de ser, o porquê de tudo quanto nos é dado a conhecer, ou seja, constituem uma classe especial de representações para a nossa faculdade pura do conhecimento; constituem as representações mais formais que enquadram todas as representações possíveis da realidade, ou, mais poeticamente, como declara o Borges lírico em "Alguien sueña" (96) são, na sua pureza, os sonhos mais gerais da experiência do sonho da vida.

Para Schopenhauer, o espaço e o tempo, quando intuídos puramente, isto é, sem qualquer determinação oriunda da experiência, podem ser representados separadamente - o que nunca sucede com uma representação empírica da realidade em que são sempre intuídos em conjunto - e na sua infinita divisibilidade e infinita extensão. Segundo estes pressupostos teóricos, a noção de infinito, tão premente na obra de Borges, é, antes de se configurar a um conceito, a uma criação abstracta gerada pela capacidade racional do homem, uma intuição pura, derivada da própria natureza destas duas representações singulares e inatas. Nesta medida, pode-se considerar que o conhecimento físico ou matemático da noção de infinito não é mais do que uma construção ou formalização abstracta daquilo que intuitivamente já conhecemos a priori.

Temos, portanto, que, para a doutrina gnoseológica do idealismo transcendental de Kant-Schopenhauer, o espaço e o tempo, independentemente de serem percebidos objectivamente no mundo da realidade empírica, são, na sua origem, duas intuições puras que definem a actividade do nosso conhecimento sensível a priori ou, como sinteticamente considera Schopenhauer, são duas funções do nosso cérebro que condicionam e determinam a possibilidade do acesso à experiência concreta do mundo. Sem desvirtuar o profundo alcance teórico desta descoberta kantiana, poderíamos dizer, simplificando, que o espaço e o tempo, na sua qualidade de serem as condições mais gerais que possibilitam a experiência, somos nós, sujeitos dotados de conhecimento, o que na acepção de Kant quer dizer todos os seres com forma humana, e na de Schopenhauer, todos os seres animais, ou seres dotados de percepção.

E eis-nos chegados, após esta breve e rudimentar exposição sobre a idealidade transcendental do espaço e do tempo, ao ponto crucial que pretendemos demonstrar; referimo-nos, claro está, à influência que tal doutrina exerceu na obra literária de Borges. É à sua luz,

que podemos compreender o sentido dos seguintes versos do poema já citado, "La Recoleta" (97) do livro Fervor de Buenos Aires: "[..]/ sólo la vida existe./ El espacio y el tiempo son formas suyas,/ son instrumentos mágicos del alma,/ y cuando ésta se apague,/ se apagarán con ella el espacio, el tiempo y la muerte,/[" (v.v 19-23) (O. C, 18). A reafirmação da natureza ideal do espaço e do tempo integra também o sentido do poema do mesmo livro, "Líneas Que Pude Haber Escrito Y Perdido Hacia 1922". A nomeação de tais formas do espaço e do tempo surge, neste caso, referida sob a forma de dúvida, quando o Borges lírico, dando expressão poética às teses filosóficas de Schopenhauer que permitem compreender o significado daquele bizarro título, - as teses da perdurabilidade de um eu impessoal ou permanente conhecedor do mundo, e também da imortalidade - escreve, entre os versos 4 e 6: "[..] albas ruinosas que nos llegan/ desde el fondo desierto del espacio/ como desde el fondo del tiempo,/[" (O. C, 51). E, na senda do seu cepticismo essencial, depois de nomear um conjunto de experiências e reflexões pessoais simbólicas, termina, interrogando-se sobre se o espaço e o tempo e os símbolos pessoais condicionados por aquelas duas formas, têm origem na sua faculdade do conhecimento, ou, se, pelo contrário, são enigmas insolúveis: soy yo esas cosas y las otras/ o son llaves sécretas y arduas álgebras/ de lo que no sabremos nunca?" (v.v 20-22) (O.C, 51).

Nas dez estrofes em verso regular que compõem o poema íntimo "Límites", do livro El Otro, El Mismo, é desenvolvido o tema da irreversibilidade do tempo vivido, baseado no juízo nuclear de que: "[..] para todo hay término y hay tasa/ Y última vez y nunca más y olvido/ [" (3a. estrofe, v.v 1-2) (O.C, 879). Comunica-nos o poema, que as secretas leis que governam o destino individual determinam que constantemente sejam praticados actos pessoais, isolados ou que veem coroar uma série, que se revelam como sendo os derradeiros exercidos em vida; o de percorrer uma rua pela última vez (1a. estrofe), o de se despedir de alguém que insuspeitadamente não se volta a ver (3a. estrofe), o de não abrir definitivamente o livro que aguarda na estante pela vez de ser lido (4a. estrofe). A natureza subjectiva da temática deste poema é concluída por uma inesperada meditação de um eu impessoal acerca do sujeito Borges. Este procedimento dramático visa acentuar a ideia de que a própria vida do poeta se esvai - e com ela as formas cognitivas do espaço e do tempo - pelo reconhecimento de haverem alcançado um limite de vida situações do passado íntimo de Borges. Atente-se, portanto, que a referência à fuga da vida, assi

nalada pelo auto-reconhecimento de actos do passado que esgotaram a cifra da sua ocorrência (estrofes 5-9), é nomeada pelo abandono daquelas duas condições formais, do espaço e tempo, que integram a estrutura impessoal do sujeito do conhecimento do qual participa o sujeito pessoal Borges." *Creo en el alba oír un atareado/ Rumor de multitudes que se aleja;/ Son lo que me ha querido y olvidado;/ Espacio y tiempo y Borges ya me dejan.*" (10a. estrofe, v.v 1-4) (O. C, 880).

Escolhemos intencionalmente estes três exemplos da lírica borgeana, não só porque neles se assinala uma comum permeabilidade à mesma fonte doutrinal, mas porque testemunham diferentes recriações literárias dessa mesma fonte. Assim, enquanto que no primeiro exemplo é reproduzida a tese de que o espaço e o tempo "son instrumentos mágicos del alma", numa convicta alusão aos fundamentos da teoria do conhecimento de Kant-Schopenhauer, já no segundo exemplo se insinua a dúvida sobre essa certeza, para, no terceiro ser acentuada a relatividade da existência dessas formas e do mundo que as pressupõe. Por estes exemplos se pode constatar que uma mesma influência doutrinal, tão precisa e racionalmente determinada nos seus contornos teóricos, quando acolhida pelo talento literário de Borges, não se revela como uma mecânica transferência de áridos princípios abstractos para o campo da literatura, artificialmente introduzidos à margem dos propósitos comunicativos do texto poético, expondo-se, pelo contrário, a uma livre interpretação criadora que os faz moldar aos temas que a imaginação de escritor previamente concebeu.

Não podemos finalizar este ponto relativo aos sonhos puros do espaço e do tempo, que estão na origem e determinam o sonho geral da vida, sem nos referirmos à intuição pura que eles engendram, e que está na base do tal conceito "corruptor y desatinador" (O.C, 254) que exerceu uma preponderante influência na obra de Borges: o do infinito.

A crer numa informação pessoal do escritor acerca do modo como acedeu ao conhecimento dos paradoxos do pré-socrático Zenão de Eleia (sec. VI a.C.) - ávidos de infinito e congeminados para negar a pluralidade e o movimento - somos induzidos a supor ter sido este o filósofo quem o iniciou em tal conceito. (98) Ao mais famoso desses sofismas dedicou Borges os ensaios "La Perpetua Carrera de Aquiles y la Tortuga" e "Avatares de la Tortuga", ambos recolhidos em Discusión. No primeiro desses ensaios, Borges começa por reverenciar o argumen-

to de Zenão, nos seguintes termos: "Las implicaciones de la palabra *joya* - valiosa pequeñez, delicadeza que no está sujeta a la fragilidad, facilidad suma de translación, limpidez que no excluye lo impenetrable, flor para los años - la hacen de uso legítimo aquí. No sé de mejor calificación para la paradoja de Aquiles, tan indiferente a las decisivas refutaciones que desde más de vientitrés siglos la derogan, que ya podemos saludarla inmortal." (O.C, 244). O objecto desta sua reflexão ensaística é, no essencial, movido pela apresentação de três dessas refutações teóricas - as de Stuart Mill (1773-1836), Bergson (1859-1941) e Bertrand Russel (1872-1970) - a que se vem juntar, no final, a sua própria, que é a que nos interessa destacar. Importa, no entanto, reproduzir a sua versão do paradoxo, recolhida na "[...] apurada exposición de G. H. Lewes, cuya *Biographical History of Philosophy* fue la primer lectura especulativa que yo abordé, no sé si vanidosa o curiosamente. Escribo de esta manera su exposición: Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla. Así la paradoja inmortal." (O.C, 244).

Na sequência desta exposição, Borges empreende a tarefa de comunicar e de ab-rogar, por ordem cronológica, as três refutações do paradoxo razoadas pelos filósofos atrás citados - das quais, destaca a que foi formulada por Russel; "[...] la única de inspiración con-digna del original, virtud que la estética de la inteligencia está reclamando." (O.C, 246) - para, no final do ensaio, expôr a da sua própria autoria. Antes, porém, assinala o problema mais grave que a pertinente argumentação de Zenão levanta. Na sua falácia; "[...] según indicó James, - refere-se ao filósofo americano William James (1842-1910) - es atentatoria no solamente a la realidad del espacio, sino a la más invulnerable y fina del tiempo. Agrego que la existencia en un cuerpo físico, la permanencia inmóvil, la fluencia de una tarde en la vida, se alarman de aventura por ella. Esa decomposición, es mediante la sola palabra *infinito*, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata." (O. C, 248). Qual é, então, a so

lução teórica aventada pelo escritor argentino para demover as vertiginosas implicações de um palpável infinito que desbarata a realidade do espaço e do tempo?

"Mi opinión, después de las calificadísimas que he presentado, corre el doble riesgo de parecer impertinente y trivial. La fórmula rê, sin embargo: Zénon es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la población de abismos de la paradoja." (O. C, 248).

Assim se verifica que, também neste domínio ínvio do infinito, é à concepção idealista do espaço e do tempo que o Borges ensaísta recorre para solucionar o enigma de Zenão, postergando deste modo a alarmante insinuação do infinito na perceptibilidade do mundo empírico.

Aceitemos, portanto, que a realidade do espaço e do tempo está idealmente condicionada pela natureza do conhecimento do sujeito que, a priori, intui, sem qualquer determinação fornecida pelas suas sensações, a infinitude dessas duas coordenadas, mas que obviamente não experimenta a sua alarmante dissolução ou o seu vertiginoso crescimento. No fundo, o sofisma do Eleata provém, segundo os princípios teóricos da doutrina idealista, da confusão de pretender aplicar ao mundo da experiência, aquilo que só se sabe sem a experiência. De acordo com esta linha de interpretação idealista, e corroborando a argumentação de Borges para a refutação do paradoxo do pré-socrático, é o próprio Schopenhauer que faz notar que, assim como há pontos e linhas que na sua infinita extensão e divisibilidade podem ser objecto do nosso conhecimento a priori, embora não o possam ser para o nosso conhecimento empírico - ou seja, podem ser objecto para a nossa intuição pura, não podendo sê-lo para a nossa intuição empírica - assim também, a extensão e a divisibilidade infinitas do espaço e do tempo, quando "tomados isoladamente, podem ser objecto para a intuição pura, sendo completamente estranho à percepção empírica." (99) Se não considerarmos que esta propriedade de infinitude é uma intuição pura, isto é, que precede a experiência, não sendo como tal determinada por nenhuma qualidade sensível, e supusermos que tal propriedade é extensível ao domínio da percepção empírica, então não se poderá deixar de reconhecer que, segundo o paradoxo de Zenão, e como nos adverte Borges: "[...] los corredores decrecen, no sólo por la disminución visual de la perspectiva, sino por la disminución admirable a que los



obliga la ocupación de sitios microscópios. Realicemos también que esos precipicios eslabonados corrompen el espacio y con mayor vértigo el tiempo vivo, en su doble desesperada persecución de la inmovilidad y del éxtasis." (O.C, 245). O sofisma de Zenão consiste, pois em que pelo seu raciocínio se faz transferir para o domínio da experiência - para o espaço empírico e para "el tiempo vivo" - aquilo que só pode ser intuído a priori pela estrutura formal da nossa faculdade do conhecimento: o espaço e o tempo puros na sua infinita divisibilidade e extensão.

Aceitemos, portanto, que espaço e tempo podem, a priori, serem intuídos nas suas infinitas dimensões, mas que ignoram essa possibilidade ao nível da experiência. (100) Aceitemos, enfim, como nos propõe Borges, a idealidade do espaço e do tempo como funções inatas do nosso mecanismo cerebral que nos permitem representar o espaço empírico, exterior a nós, e o tempo objectivo, do momento e da época em que vivemos, ambos alheios à perceptibilidade material do infinito, não ao "crecimiento concreto de lo percibido" (O.C, 248), e eis que se derroga o paradoxo de Zenão.

No limiar deste ponto, queremos realçar as seguintes conclusões que a reflexão da doutrina gnoseológica de Kant-Schopenhauer sobre o espaço e o tempo foi assimilada - tal como se pode verificar pelos breves exemplos poéticos citados, e como ensaiaremos demonstrar, em separado, e em pormenor, nos parágrafos que se seguem - pela temática borgeana, como uma profunda e coerente fonte teórica que permitiu ao escritor argentino, ~~se~~ não determinar, pelo menos corroborar a sua concepção universalista sobre o homem, o mundo e a própria natureza do fenómeno literário. Que o teor dessa doutrina sobre "la sola palabra *infinito*, palabra (y después concepto) de zozobra" (O.C, 248) reserva uma preciosa chave de decifração para compreendermos o alcance estético que essa palavra adquiriu - como demonstrou Ana Maria Barrechea - na literatura de Borges. De facto, se o infinito, antes de se cristalizar em conceito, é uma intuição pura do nosso conhecimento sensível a priori, se a intuição e a noção de existência do infinito têm a sua origem no nosso cérebro - no sujeito do conhecimento que se dá em nós, como diria Schopenhauer -; se, por outro lado, nos ativermos ao fascínio de Borges por esta "palabra (y después concepto) de zozobra", tão solicitada e concretizada de diversas maneiras no conjunto da sua obra, compreender-se-á que, nas suas abismais implicações, ela se constitua na derradeira motivação temática do seu

último conto publicado em vida, intitulado "El Libro de Arena", do livro com o mesmo nome.

Livro, símbolo de um copioso e repetido exercício intelectual da actividade criadora do homem; areia, símbolo do infinito; "Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin." (101). Ora, o que intuitivamente se sabe que não tem princípio nem fim é o espaço e o tempo, e daí que a misteriosa personagem que vende o Livro de Areia ao narrador deste conto, afirme: "- si el espacio es infinito estamos en cualquier punto de espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo." (102). Por outras palavras; que somos nós, na qualidade de sujeitos conhecedores, que consagramos realidade ao imponderável infinito, ou, mais ousadamente, que somos nós o infinito.

## 2. O espaço puro e o espaço empírico: o espaço na cabeça e a cabeça no espaço.

Antes de passarmos à análise deste tópico literário borgeano e com o fim de elucidarmos, em pormenor, o que no ponto 1. do capítulo III deste trabalho já foi afirmado relativamente ao pensamento de Schopenhauer, convém frisar o seguinte aspecto da sua reflexão acerca do espaço. A sua doutrina idealista do conhecimento, baseada no princípio teórico de que a existência do mundo se esgota na representação que dele possui o sujeito, não exclui, de modo algum, a tese - já postulada por Kant - de admitir e considerar como objectivamente insofismável a realidade empírica e concreta do mundo físico. E é talvez para esclarecer uma eventual má interpretação do seu pensamento que, no capítulo II do livro suplementar de O Mundo como Vontade e Representação, Schopenhauer comece por afirmar que embora os objectos situados no espaço exterior ao sujeito que os representa não sejam de facto a coisa em si - aquilo que realmente é, e que não está submetida às condições formais do conhecimento - eles são, contudo, dotados de realidade (leia-se, que são susceptíveis de serem representados), enquanto objectos empíricos. O referido capítulo inicia-se do seguinte modo: "Apesar da sua idealidade transcendental, o mundo objectivo possui uma realidade empírica; sem dúvida que o objecto não é a coisa em si, mas enquanto objecto é real." (103). E em relação ao espaço escreve concisamente: "O espaço apenas existe na minha cabeça; mas empiricamente a minha cabeça está no espaço." (104)

Assim, Schopenhauer considera que os objectos que conhecemos si

tuados no espaço, estão obviamente fora de nós, mas tais objectos só existem na medida em que os representamos; logo, essa representação dos objectos que nos são exteriores está naturalmente em nós. "Eis porque o exterior, onde situamos os objectos em resultado das sensações visuais, opera no interior da nossa mente; é aí que reside a cena onde ele (o exterior) se manifesta, um pouco mais ou menos como no teatro em que vemos montanhas, florestas e o mar, e no entanto, tudo isso é apenas um cenário no interior da sala do teatro." (105)

O conhecimento que possuímos dos objectos situados no espaço é, portanto, um conhecimento real da natureza desses objectos, atendendo a que o vocábulo real, neste contexto, significa a imediata e plena representação objectiva das coisas e não uma representação subjectiva delas, diferente do que empiricamente são. Só que, para que os objectos sejam, requiere-se sempre - na perspectiva do idealismo, e como repetidamente já foi aqui afirmado - a participação de um sujeito, que, mercê da natureza das suas faculdades cognitivas, imprime a forma à aparição desses objectos e do mundo exterior em que eles se situam. Daqui que seja compreensível o sentido da frase de Schopenhauer em que afirma que "o espaço apenas existe na minha cabeça", uma vez que considera que o espaço é a condição imprescindível do conhecimento, pelo qual pode afirmar que "empiricamente a minha cabeça está no espaço."

Compreendida à luz dos princípios teóricos da doutrina gnoseológica do idealismo, a distinção entre a natureza destes dois espaços, não iremos, estultamente, provar que todos os ambientes cênicos, todos os espaços vivos convocados por Borges para urdir o seu vasto plano literário manifestam uma influência doutrinal schopenhaueriana. Reproduzindo a reflexão do filósofo de que o espaço puro - aquele que a nossa mente formalmente intui como condição do conhecimento - é susceptível de ser representado separadamente da intuição pura do tempo, ensaiaremos, isso sim, demonstrar como é que Borges deu expressão literária à primeira dessas duas intuições, para, no ponto seguinte, demonstrarmos a importância que a segunda delas assumiu no conjunto da sua obra. Convém, no entanto, esclarecer, que se não estivéssemos limitados pelo espaço que o número de páginas deste trabalho impõe, e se dispuséssemos de tempo disponível para o redigir em extensão, ensaiaríamos praticar uma análise literária orientada numa perspectiva simbólica - com base nestes pressupostos teóricos da teo

ria do conhecimento idealista sobre o espaço - tendente a revelar aquilo que se poderia definir como a simbólica do espaço ideal borgeano. De facto, cremos que o tópico do espaço, em geral, na obra literária do escritor argentino, urge em ser objecto de uma detalhada investigação desta natureza. Se pelas razões invocadas estamos impossibilitados de realizá-la aqui em profundidade, não queremos, contudo, declinar a responsabilidade de apresentarmos um esboço pro pedêutico a essa sugestão de análise literária. Para isso, isolaremos como objecto de estudo, e no que diz respeito à produção poética do autor, o seu primeiro livro, Fervor de Buenos Aires. Esta escolha é determinada, por um lado, pela riqueza de material aí contida que de momento nos interessa investigar, e, por outro, porque esse livro pode ser considerado como o modelo embrionário da arte literária de Borges, tal como nos é comunicado pelo próprio escritor: "Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después" (O.C, 13).

### 3. Esboço de uma análise simbólica da idealidade do espaço na obra poética de Borges.

A função antropológica, estética e literária do símbolo em fazer figurar aquilo que é infigurável, determina que, na sua ocorrência, ele apresente uma face material perceptível que aluda à realidade do mundo, e pela qual se façam comunicar múltiplos, contraditórios e até inomináveis significados. É neste sentido, que podemos compreender que algo de materialmente irrepresentável, como é a intuição (ou noção) de espaço puro ou infinito, seja simbolicamente figurado por Borges por recurso à nomeação verbal de objectos concretos do espaço empírico. O que a actividade analítica da razão declararia ser uma pura contradição, revela-se aqui como o hùmus da actividade imaginativa do homem e do escritor, cabendo ao símbolo exprimir, na sua flexibilidade comunicativa, tal contradição racional. É assim que, uma rua, um pátio, uma praça pública dizem mais do que o seu unívoco significado semântico: aludem simbolicamente a um espaço en globante, intuído na sua infinita dimensão.

Logo no primeiro poema de Fervor de Buenos Aires, incluído na edição das Obras Completas (106), intitulado "Las Calles" (O.C, 17), as ruas daquela cidade, que o sujeito do enunciado poético elege, não são as que definem uma orientação toponímica objectiva, mas são aquelas ruas que interiorizou como suas, vazias de gente e que, envolvidas por uma luminosidade crepuscular, evoluem para outras mais limí-

trofes até desembocarem, em distância e fundura, no espectáculo de uma planície magnificada pela sua união com o céu.

"Las calles de Buenos Aires  
ya son mi entraña  
No las ávidas calles,  
incómodas de turba y de ajeteo,  
sino las calles desganadas del barrio,  
casi invisibles de habituales,  
enternecidas de penumbra y de ocaso  
y aquellas más afuera  
ajenas de árboles piadosos  
donde austeras casitas apenas se aventuran,  
abrumadas por inmortales distancias,  
a perderse en la honda visión  
de cielo y de llanura." (v.v 1-13)

Como se pode verificar, não são apenas as despovoadas ruas que aludem à percepção de um amplo e puro espaço; é a quase ausência de luz que contribui para a indefinição dos seus limites e para o apagamento dos seus traçados, a sugerir, com isso, uma atmosfera de uniforme plenitude; é o ténue e precário contraste entre a pequenez das casas e as enormes distâncias em que soçobram, é, enfim, a apoteose do casamento da planície com o céu. E, depois, nos quatro últimos versos, a referência, mais abstracta, aos pontos cardeais - limites abstractos da definição espacial, representativos da ideia da continuidade ilimitada do sem-fim dos caminhos - vem reforçar o símbolo de infinitude representado pelas ruas evocadas no poema, poema que é <sup>ultimado</sup> ~~figurado~~ com a expressão de um profético desejo - acompanhado da afirmação de que "las calles" são também a pátria - de que futuros versos possam honrar uma tão universal intuição do espaço e uma tão universal concepção da pátria.

"Hacia el Oeste, el Norte y el Sur  
se han desplegado-y son también la patria-las-calles  
ojalá en los versos que trazo  
estén esas banderas." (v.v 18-21)

Bandeiras, que definem o núcleo de um programa literário fundamentado numa inata intuição humana sobre a infinitude do espaço. Bandeiras ou emblemas, que são, afinal, símbolos pelos quais é figurado

aquilo que não provém de uma percepção objectiva.

A natureza simbólica das ruas deriva, pois, do facto de elas não serem nomeadas com a sua unívoca carga semântica: envolvidas pela claudicante luz do dia, elas conduzem às indefinidas zonas dos subúrbios e prefiguram a extensão da planície. Daí que, também, os arrabaldes, a planície, o céu, o ocaso e a noite sirvam para reforçar o símbolo da intuição do espaço total, que as ruas representam. Da conjugação entre a rua, o ocaso e o céu, como outra figuração do espaço puro, serve de exemplo o poema, "Calle Desconocida" (O.C, 20)

"Penumbra de la paloma  
 llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde  
 cuando la sombra no entorpece los pasos  
 y la venida de la noche se advierte  
 como una música esperada y antigua,  
 como un grato declive.  
 En esa hora en que la luz  
 tiene una finura de arena,  
 di con una calle ignorada,  
 abierta en noble anchura de terraza,  
 cuyas cornisas y paredes mostraban  
 colores blandos como el mismo cielo  
 que conmovía el fondo." (v.v 1-13)

E também os três primeiros versos do poema "Atardeceres" (O.C, 48):  
 "La clara muchedumbre de un poniente/ ha exaltado la calle,/ la calle abierta como un ancho sueño/".

Um outro símbolo que ocorre com frequência para figurar a intuição do espaço puro, é o do pátio. Na sua exclusiva denotação semântica em aludir a uma área definida, o pátio converte-se em símbolo do infinito, porque ele é o cenário convocado para a contemplação do firmamento. Disso, nos informam os seguintes versos do poema "El Sur" (O.C, 19):

"Desde uno de tus patios haber mirado  
 las antiguas estrellas,  
 desde el banco de  
 la sombra haber mirado  
 esas luces dispersas  
 que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar  
 ni a ordenar en constelaciones," (v.v 1-6)

A extensão ilimitada do céu é simbolicamente figurada pelo pátio que o enclausura, e a partir do qual é projectado o eixo cósmico que une o universo à casa. É o que se pode ler entre os versos 5 e 7 do poema "Un Patio" (O.C, 23): "Patio, cielo encauzado./ El patio es el declive/ por el cual se derrama el cielo en la casa". A mesma ideia é retomada nos versos 13 e 14 do poema "La Vuelta" (O.C, 36): "Qué caterva de cielos/ abarcará entre sus paredes el patio". E se o pátio é tido como um simbólico simulacro do céu, reversivelmente o céu é tido como um infinito pátio cimentado, tal como se pode ler nos três primeiros versos do poema "Cercanías": "Los patios y su antigua certidumbre,/ los patios cimentados/ en la tierra y el cielo." (O.C, 45).

Um pátio mais amplo, que é uma praça pública, como a que é evocada no poema "La Plaza San Martín" (O.C, 28), cumpre a mesma função simbólica de representar o sem-fim do espaço, sobretudo quando essa praça se situa perto de um porto que pronuncia longínquas distâncias. "Abajo/ el puerto anhela latitudes lejanas/" (v.v 20-21). Também uma cidade, neste caso a cidade indiana Benarés, inspiradora do poema que leva o seu nome (O.C, 40), é interpretada hiperbolicamente como sendo representativa de um espaço de dimensões irrepresentáveis, de tal forma que, no seu hipervolume, ela oprime as estrelas e invade o horizonte: "Jadeante/ la ciudad que oprimió un follaje de estrellas/ desborda el horizonte/" (v.v 12-14). Mas entre a cidade e o vasto horizonte que a partir dela se projecta, interpõem-se as cercanías ou arrabaldes que, como já observámos no primeiro exemplo, também se constituem em símbolos da intuição infinita do espaço. São zonas de indefinição onde o limite da cidade e o ilimitado da planície se tocam, e é aí, nos arrabaldes, que se experimenta a promessa, pronunciada pelo traçado das ruas, de se soçobrar na ampla abertura do espaço. É por eles que se divisa, como nos é comunicado nos versos 13 e 14 do poema "Arrabal" (O.C, 32), "[...] en la hondura/ los naipes de colores del poniente/"; e é igualmente pelos "arrabales desmantelados del mundo" - como se escreve no verso 7 do poema "Amanecer" (O.C, 38) - que a luz da aurora começa por anunciar e repôr o aparecimento das definições espaciais que a luz do dia ratifica.

Ruas, pátios, praça pública, cidade, arrabaldes, constituem uma classe de símbolos espaciais que, no entanto, só adquirem a sua plena representatividade figurativa por um espaço intuído nas suas infinitas dimensões, quando - como já observámos no poema "Las Calles"-

- surgem associados a uma outra classe de símbolos de natureza imponderável - a sombra, o crepúsculo, o refluxo da luz, a noite, que tendem a corroborar a intuição da ampla dilatação dos limites espaciais que os da primeira classe fazem figurar. O emprego deste segundo conjunto de símbolos, que tal como os do primeiro, não ocorrem isoladamente, permite, por outro lado, comunicar a intensidade da percepção pura do espaço, visto que neles está implicada uma parcial ou total ausência de luz que altera ou anula a visão e a percepção dos objectos. Ora, aniquilada tal percepção dos objectos, na da sobrevém, a não ser a intuição do espaço em que eles se situam. Vejamos os seguintes exemplos. Entre os versos 7 e 9 do poema "After glow" (O.C, 37), os sentimentos de tristeza e assombro causados no Borges lírico pelo espectáculo do entardecer, são-nos comunicados do seguinte modo: "Nos duele sostener esa luz tirante y distinta, / esa alucinación que impone al espacio / el unánime miedo de la sombra". O mesmo assombro pelo espaço, que perdura na descrição do ocaso em "Campos Atardecidos" (O.C, 49), cujos dois primeiros versos, da 1.ª estrofe rezam assim: "El poniente de pie como un Arcángel / tiranizó el camino." Assombro, que dá lugar ao reconhecimento de que o anoitecer traz consigo a uniforme igualdade da ausência de luz, suprime as distâncias visíveis e, com elas, o contraste entre o campo e o aglomerado urbano: "Según va anocheciendo / vuelve a ser campo el pueblo." (1.ª estrofe, v.v 8-9). A noite que, por sua vez, devém continental - tal como nos surge nomeada no 2.º verso de "Caminata" (O.C, 43) - na sua dupla função de liquidar as referências do amplo espaço visível e de intensificar a percepção do espaço total: "la noche acerca agrestes lejanías."; a noite que se distende em todas as direcções, "Grandiosa y viva / como el plumaje oscuro de un Ángel / cuyas alas tapan el día, / la noche pierde las mediocres calles." (v.v 31-34), é a mesma noite que faz obliterar os rígidos e mesquinhos limites espaciais definidos pelo traçado das ruas, e que, tenuamente, insinua-se no dia sob a forma da sombra, que é - tal como surge definida no verso 9 do poema "La Noche de San Juan" (O.C, 44) - "[...] apacible como una lejanía"; a mesma sombra que, projectada sobre as ruas, faz recordar que elas "fueron campo un día" (v. 11).

Assim, as ruas, que no primeiro exemplo citado são símbolos do espaço absoluto, visto que prefiguram a infinita extensão da imensa planície em que desbordam, são as mesmas "mediocres calles" que, no poema "Caminata", se constituem em símbolos do espaço finito, mas que voltam a recuperar a sua dignidade simbólica de prefigurarem o ilimi



tado no poema "La Noche de San Juan", pelo facto de fazerem recordar a grandeza do campo que pré-existiu à sua edificação. Enfim, virtudes da flexibilidade do símbolo, na sua peculiar função de representar, pela mesma face concreta e visível - neste caso pelo simbolizante ruas - o que se apresenta como logicamente contraditório.

Por fim, falta-nos referir um outro símbolo espacial, figurador de amplas extensões e redundante na sua ocorrência textual: o mar. Ele serve para dar expressão poética à temática de inspiração amorosa e passional. Também aqui, o Borges lírico recorre hiperbolicamente à representação simbólica do espaço ilimitado, para, por exemplo, louvar a beleza do ser amado. É o que se pode ler entre os versos 1 e 5 do poema "Trofeo" (O.C, 47): "Como quien recorre una costa/ maravillado de la muchedumbre del mar,/ albriciado de luz y pródigo espacio,/ yo fui el espectador de tu hermosura/ durante un largo día." E a par de outros símbolos espaciais - campo, noite, firmamento - também o símbolo do mar é convocado para ilustrar, no poema "Despedida" (O.C, 50), os sentimentos de infortúnio amoroso e de exaltação passional decorrentes da ausência do ser amado.

A escassa ocorrência deste motivo lírico na obra de Borges justifica a transcrição integral de "Despedida".

"Entre mi amor y yo han levantarse  
trescientas noches como trescientas paredes  
y el mar será una magia entre nosotros.

No habrá sino recuerdos.  
Oh tardes merecidas por la pena,  
noches esperanzadas de mirarte,  
campos de mi camino, firmamento  
que estoy viendo y perdiendo...  
Definitiva como un mármol  
entristecerá tu ausencia otras tardes."

Se à ocorrência destes símbolos espaciais, e de outros, aliamos o emprego selectivo de vocábulos que denotam a ideia da grandeza do espaço - como *desbordar*, *honda*, *hondura*, *profundo*, *abierto*, *anchura*, *lejania*, *muchedumbre*, *unánime*, etc - podemos compreender o alcance poético que a intuição do espaço infinito assume tematicamente no livro Fervor de Buenos Aires - cidade, cuja toponímia opera como símbolo concreto dessa intuição, e que, nessa medida, é louvada pelo seu significado cósmico e mítico - e, por extensão, na obra literá-

ria de Borges.

### 3.1. O Labirinto e o Aleph. Conclusões provisórias da análise simbólica.

Ao nível da produção narrativa, os contos do escritor argentino constituem, por si só, no conjunto da sua obra, um perfeito exemplo da concretização de uma concepção universal do espaço, já que, do ponto de vista geográfico, não há continente que não tenha sido convocado como cenário para as suas fabulações fantásticas. É assim que, por exemplo, o seu debutante livro de contos, cuja primeira edição data de 1935, intitula-se, paradigmaticamente, Historia Universal de la Infamia. É evidente que as narrativas que o integram, não situam as suas intrigas em todos os cantos do mundo, procurando revelar, isso sim - e veremos no último capítulo deste trabalho porquê - a ideia de que as diversas formas de infâmia não têm fronteiras, e que tanto podem ocorrer nas Américas, como na Europa, no Islão, no Oriente ou no mar. Os livros de contos publicados posteriormente a Historia Universal de la Infamia, confirmam esse seu fascínio pelo espaço universal no que ele implica de riqueza literária, filosófica, religiosa, cultural, antropológica, da mesma maneira que a concepção dos seus ensaios faz espelhar essa veneração pelo espaço cultural com evidente brilho de erudição e de inteligência crítica. Há mesmo contos concebidos em espaços imaginários, como as narrativas "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", do livro El Aleph, e atópicos, pronúncias da ideia da negação do espaço, como "Utopía de un Hombre que Está Cansado", de El Libro de Arena. (107)

A topografia real e imaginada que povoa os seus contos é minuciosa e abundante. Os percursos físicos e mentais das personagens são, por vezes, árduos, labirínticos, circulares ou infundáveis. No seu transcurso, podem as personagens triunfarem, soçobrar, enganarem-se, encontrarem-se a si mesmas ou errarem infinitamente à procura de uma palavra, de um verso, de um livro que lhes sejam reveladores da verdade existencial ou metafísica que demandam. Determinados espaços físicos são-nos descritos, por vezes, na sua multiplicada simetria, como enredantes ou simplesmente caóticos na sua vastidão opressora. Assim, se a intuição pura do espaço pode incitar à viagem física e intelectual, ser quase experimentada na contemplação de vastas planícies e horizontes estelares e constituir-se num paliativo à limitada percepção da realidade, pode, também, infundir o temor e tornar-se insustentável face à pequenez de quem o intui. Disso nos dá

conta o narrador do conto "La Busca de Averroes", incluído em El Aleph, ao comentar a reacção do filósofo árabe, quando escutava uma descrição geográfica feita pelo viajero Abulcásim: "El temor de lo crasamente infinito, del mero espacio, de la mera materia, tocó por un instante a Averroes." (O.C, 585)

Se na obra literária de Borges, a referência a espaços abertos tende a representar uma ideia libertadora, promovida pela intuição da infinitude do espaço, já a referência a espaços fechados, fundamentados na mesma intuição, tende a representar a ideia geral da nefasta opressão do espaço. Em abono deste juízo, eis a descrição do cárcere do mago Tzinacán em "La Escritura del Dios", do livro El Aleph: "La cárcel es profunda y de piedra; su forma, la de un hemisferio casi perfecto, si bien el piso (que también es de piedra) es algo mejor que un círculo máximo, hecho que agrava de algún modo los sentimientos de opresión y de vastedad. Un muro medianero la corta; éste, aunque altísimo, no toca la parte superior de la bóveda;" (O.C, 596). Neste sentido, cremos que os famosos espaços labirínticos borgeanos, que geralmente nos são descritos como sendo fechados, assumem, na sua qualidade estritamente material, o valor de um símbolo espacial do infinito, conotado com valores negativos afins dos da opressão, da desordem, do caos. (108)

Ora, sabendo nós que a intuição pura do espaço é, para a doutrina do idealismo transcendental de Kant-Schopenhauer, o fundamento a partir do qual é conceptualizada a ciência da geometria (109), veja-se, por exemplo, no conto "La Biblioteca de Babel" - do livro Artificios (1944), incluído no volume Ficciones - como a descrição da labiríntica e asfixiante biblioteca, símile do universo na sua dimensão opressivamente enigmática, é concebida em termos geométricos. Por outras palavras, veja-se como é que o símbolo figurador da intuição da infinitude espacial (a labiríntica biblioteca) se concretiza materialmente por recurso à geometria, que tem a sua razão de ser, de acordo com os postulados teóricos daquela doutrina gnoseológica, nessa intuição inata do homem: "El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la

de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias." (O.C, 465). Seguidamente, o narrador bibliotecário comunica-nos a razão de ser desse espaço hexagonal segundo o ponto de vista dos idealistas: "Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio." (O.C, 465). E a descrição da biblioteca geométrica e dos seus livros continua: "A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro." (O.C, 466).

Uma geométrica biblioteca, símbolo do espaço infinito; livros que são o símbolo dos múltiplos fenómenos da natureza - os livros da natureza - susceptíveis de serem conhecidos nesse espaço; um número limitado de signos - "El número de símbolos ortográficos es veinticinco<sup>1</sup>" (O.C, 466) - cuja combinação infinita origina o incomputável número de livros, e que representam - seguindo esta linha de interpretação - o número limitado de elementos químicos naturais que integram as manifestações possíveis da matéria em todo o universo<sup>(110)</sup>; e, no centro de tudo isso, na origem do conhecimento das leis da biblioteca, conferindo realidade à sua ordenada distribuição geométrica, assombrado pela inesgotável e repetida sabedoria que nas suas infinitas dimensões ela encerra, ávido por descobrir o sentido do mistério que contribui para dar forma, conformado na sua impotência em alcançar o livro revelador desse mistério, reduzido à limitação temporal da sua fugaz existência, angustiado, perplexo, atemorizado, o "imperfecto bibliotecario" (O.C, 466), o homem, "aquele que siempre está solo." (111).

Afirmamos, anteriormente, que o símbolo do labirinto, na obra de Borges, tende, entre outras possíveis representações - afinal o símbolo encerra sempre mais do que um significado - a figurar a desordem e o caos. Efectivamente é o que se verifica na descrição desta medonha e labiríntica biblioteca, símbolo do universo ou do espa

ço intuído na sua infinita extensão. É que, apesar da sua ordenada configuração geométrica, a biblioteca encerra a desordem, dada a "natureza informe y caótica de casi todos los libros". (O.C, 466) Ela é a ordem constituída por múltiplas desordens, ou, como declara o narrador - quando finalmente comunica a sua decifração do mistério do universo " (cuyo descubrimiento, a pesar de sus trágicas proyecciones, es quizá el hecho capital de la historia)" (O.C, 466) (112) - na sua desordem ela é a Ordem. "Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza<sup>1</sup>." (O.C, 471).

Que o espaço é ilimitado, e que a matéria que o preenche (o universo), na sua constante renovação, é indestrutível, são, do ponto de vista da doutrina do conhecimento de Schopenhauer, juízos apodícticos que fazem derivar a sua insofismável verdade da própria natureza do funcionamento do nosso cérebro. Daí que, no seu quadro de verdades fundamentais, Schopenhauer declare, nos pontos 7, relativamente ao espaço e à matéria, o seguinte: "O espaço não tem começo nem fim: tudo o que tem um começo e tudo o que tem um fim estão nele; a matéria não nasce nem morre: todo o nascimento e toda a morte estão nela." (113)

Ora, visto que a biblioteca é não só o símbolo da infinidade espacial, mas também o da indestrutibilidade da matéria que contém (os livros), compreende-se que a solução encontrada pelo narrador para dar sentido ao enigma universal, leve-o a declarar, categoricamente, que a biblioteca é infinita. Mas, esse seu juízo é completado com a afirmação de que ela é também periódica. Pergunta-se; como é que algo pode ser simultaneamente infinito no espaço e finito no tempo?

Numa pura análise estilística, dir-se-ia que estamos perante a ocorrência de um oximoron, ou seja, perante a ocorrência de uma ideia que é definida mediante atributos contrários. E é de facto um oximoron. Só que, os pressupostos teóricos da nossa linha de interpretação permitem elucidar o conteúdo desse insolúvel paradoxo. A biblioteca é periódica - e esta será talvez uma "de sus trágicas proyecciones" sugeridas pela solução encontrada pelo narrador para decifrar o universo - não porque tenha um fim no espaço e no tempo, mas porque o período de conhecimento individual (ou da espécie?) que dela se tem,

é necessariamente limitado. Sabemos do ponto 1.2 do capítulo preliminar deste trabalho que, para o idealismo de Schopenhauer, o ser das coisas reduz-se à percepção que delas se tem, e que, nessa medida, o ser dos objectos e do universo em geral, caduca com a morte individual do ser sujeito. Mas também sabemos, de acordo com os postulados da doutrina <sup>ontológica</sup> do filósofo alemão, que o sujeito do conhecimento é imperecível. Por isso - e apesar de Schopenhauer definir tal sujeito cognoscente de modo negativo, como não estando submetido às condições do conhecimento do tempo e do espaço - não podemos deixar de interpretar aquele "eterno viajero" que volta a observar no futuro e em qualquer lugar da biblioteca a mesma ordem desordenada, como mais uma figuração borgeana da noção Schopenhaueriana de sujeito do conhecimento. Assim, a biblioteca - o espaço infinito - permanece, porque o "eterno viajero" - o sujeito do conhecimento - continua dotando-a de realidade - continua representando-a - tal como regularmente cada "imperfecto bibliotecario" - cada homem - o faz no seu periódico - limitado - tempo de vida.

No capítulo final deste trabalho ensaiaremos expôr, à luz da filosofia de Schopenhauer, a razão que está na origem desta perturbadora representação do espaço universal - (do espaço intuído na sua infinita dimensão) - na obra literária de Borges, de que o tema do conto "La Biblioteca da Babel" é, no contexto da sua produção narrativa, a figuração simbólica mais perfeita e exemplar.

Mas nem sempre a concretização narrativa deste tópico surge conformada a uma tão lúgubre e asfixiante figuração simbólica do espaço infinito. O último símbolo da intuição do espaço puro e universal que não podemos deixar de mencionar, é recolhido do conto "El Aleph", do livro com o mesmo nome. O título é, por si só, elucidativo, pois, tal como nos informa o narrador personagem Borges, o significado de Aleph relaciona-se com a ordenação alfabética do idioma judaico: "Este, (o Aleph) como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada." (O.C., 627). (114)

O conto inicia-se com um subtil alusão à constante mobilidade do fluxo temporal em oposição à permanente fixidez do espaço; o espaço total, que constitui o tema nuclear da narrativa. O contraste entre a natureza dessas duas intuições fundamentais, é sugerido pela notícia de que numa determinada praça pública (o espaço) tinha sido renovado um anúncio de cigarros (renovação determinada pela contínua mobilidade do tempo). Esse facto, assinalado pelo narrador persona -

gem Borges, aparentemente inútil na informação narrativa que contém, visa alcançar um preciso efeito temático: o de comunicar a ideia da impossibilidade de se ter realizado essa percepção do espaço e do tempo - que, como sabemos, são as duas formas essenciais pelas quais o mundo existe para um sujeito vivo do conhecimento que o representa - pela sua devotada amiga, Beatriz Viterbo, que morrera na mesma manhã em que se tinha operado a referida mudança publicitária: "el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie in finita." (O.C, 671)

Tudo começa, portanto, pela evocação da morte de uma mulher a quem ligavam sentimentos de amor não correspondido do narrador personagem Borges; "muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación." (O.C, 617) Frequentar uma vez que fosse por ano, no dia do aniversário de Beatriz, a casa onde vi viam os seus familiares mais íntimos, era uma forma de consagrar a perpetuação da sua memória. Tais visitas periódicas foram-se tornando cada vez mais informais e, gradualmente, Borges foi obtendo a con fiança do primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, que, em certa ocasião, lhe fez revelar os seus extravagantes, megalómanos e preten ciosos dotes literários. E aqui, o humor peculiar do escritor Borges vem à tona: "Este se proponía versificar toda la redondez del plane ta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queens land, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle On ce de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton." (O.C, 620)

Já em si pouco motivadora, a difícil relação pessoal e literária entre Borges e Daneri complica-se, quando este lhe sugeriu que intercedesse junto de um famoso escritor para prologar alguns capítulos do seu megalómano projecto poético. A negativa não foi directa, mas a partir daí o distanciamento entre ambos confirmou-se.

E é no seguimento do relato destes acontecimentos que a narrati va evolui para a situação dramática, decifrador do seu tema central: o Aleph. Perturbado por uma ordem de despejo que os proprietários da casa onde sempre vivera, Zunino y Zungri, lhe tinham enviado, Daneri, desesperado, rompe o silêncio, e faz comunicar telefonicamente a Bor ges o seu enérgico propósito de impedir legalmente a demolição da mo

radia em cuja cave estava o Aleph que lhe era indispensável para terminar o seu poema (115).

"- El Aleph? - repetí

- Si, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos." (O.C, 623)

Movido pela curiosidade, Borges dirige-se a casa de Deneri que o introduz na cave e o convida a instalar-se na posição estratégica para observar o prodígio. (116) Após uma breve suspeita de que tinha sido vítima de um plano de um louco que "para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme." (O.C, 624), Borges observa finalmente o Aleph. Não resistimos a transcrever, ainda que longamente, a passagem textual relativa ao que aí Borges viu.

"El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde los puntos del universo. 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 Fray 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 en el 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 Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página [...], 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 multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura 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 oscura 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, y en la tierra otra vez el Aleph y 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 ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima." (O.C., 625-626)

Previamente a esta enumeração parcial de um conjunto infinito de fenômenos que observou em múltiplos espaços diferentes, o Borges narrador comunica-nos, com grande pertinência argumentativa, o seu desespero de escritor: o de estar submetido à natureza sucessiva da linguagem, quando a natureza da experiência que a visão do Aleph lhe proporcionou, foi simultânea. "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es." (O.C., 625)

Ora, esta pertinente anotação sobre a sua prodigiosa percepção dos infinitos espaços simultâneos contidos no Aleph, reitera um dos juízos apodícticos inscritos no quadro de verdades fundamentais de Schopenhauer a que já fizemos referência, e, no qual, relativamente ao ponto 2. sobre o espaço, afirma: "Os espaços não são sucessivos: são simultâneos." (117). Simultaneidade essa que obviamente não significa que os diferentes espaços estejam sobrepostos, tal como nos diz o narrador Borges; "he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me sombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia." (O.C., 625) Todos esses espaços, simultaneamente percebidos, contêm-se, porém, no Aleph, símbolo total, que contém outros símbolos espaciais que aludem ao infinito (o mar, multidões, labirinto, desertos, espelhos, etc); no Aleph, símbolo do único espaço que a facultade do conhecimento do homem intui a priori na sua infinita extensão e divisibilidade, unicidade espacial essa que é declarada por Schopenhauer no ponto 1 do seu quadro de verdades insofismáveis. "Há apenas um espaço e todos os espaços particulares são apenas partes dele." (118)

Concluindo esta análise, diríamos - com o carácter provisório que esta investigação propedêutica revela - que a insistente motivação de Borges em exprimir literariamente a inata intuição do espaço infi

nito - intuição essa em que se fundamenta a certeza dos juízos apodícticos de Schopenhauer sobre o espaço - materializa-se por recurso a múltiplos símbolos que, fundamentalmente, se agrupam em torno de duas classes distintas, representativas de duas ideias oponíveis. Essas distintas classes simbólicas tendem, por sua vez, a manifestarem-se em gêneros literários diferentes. Assim, a primeira delas, relativa às ideias de desbordamento eufórico, de liberdade supra pessoal e de fervor pelo infinito, concretiza-se, sobretudo, ao nível da sua produção poética, de que o livro Fervor de Buenos Aires é o exemplo paradigmático. A segunda classe, relativa às ideias de constrangimento, de temor e de impotência perante tão inescrutável grandeza, projecta-se na forma literária da narrativa, mediante o emprego de figurações labirínticas, das quais a mais elucidativa é a que se regista no conto "La Biblioteca de Babel". Esta oposição, exprime-se, aliás, em duas declarações do narrador bibliotecário: "Quando se proclamó que la Biblioteca abarcada todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad" (O.C, 468); e, mais adiante: "A la desafortada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva." (O.C, 468).

A síntese destas duas ideias, naturalmente que também requer um símbolo de totalidade - ou, melhor dito, de supra-totalidade - com a sua evidente aptidão de unir em si os contrários e de fazer figurar, por um lado, "a infinita veneración" e "a infinita lástima" sentida pela personagem Borges na contemplação do Aleph, e, por outro, de figurar o que em si não é objecto possível de conhecimento real: a intuição pura de que os inúmeros espaços justapostos existem simultaneamente num único espaço infinito, cuja realidade tem a sua origem ideal no próprio funcionamento da actividade cerebral do homem. E que melhor símbolo poderia ser esse, de que o Aleph, em si mesmo já um símbolo numinoso da "ilimitada y pura divinidad" (O.C, 627), para um idioma sagrado?

Resta-nos apenas aduzir, para finalizarmos este ponto, de que a noção de idealidade do espaço - que consiste em atribuir à actividade cognoscente do sujeito, a condição irreductível do aparecimento do espaço que lhe é objectivamente exterior - é, por maioria de razões, convocada por Borges para justificar as invenções de espaços ficcionais que concebeu; ou, por outras palavras, é com base nessa tese que justifica a ideia de que os espaços por ele inventados são, em última análise, ele próprio.

Num comentário à sua própria obra, diz-nos o escritor argentino no epílogo ao livro El Hacedor: "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." (O.C, 854).

#### 4. A refutação do espaço e a música.

O insistente apelo feito por Borges às desmesuradas dimensões do espaço e a sua respectiva concretização literária mediante o emprego de inúmeros recursos simbólicos; a sua sugestão de que o universo é um infinito caos organizado, no qual o homem, entregue à sua exígua existência temporal, vagueia sem orientação e irreduzivelmente condenado a não descobrir o sentido teleológico de tão espantoso labirinto, nem mesmo com o auxílio da ciência, uma vez que ela é "una esfera finita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable." (O.C, 261); enfim, a densa e constringedora figuração do espaço ilimitado, só poderia conduzir o Borges ensaístico a um único epílogo: o de esboçar imaginariamente, com argumentos teóricos de índole idealista, a negação do espaço. Essa formulação, encontramos-la no livro de ensaios Discusión, sob o sugestivo título, "La Penúltima Version de la Realidad".

Contradizendo os ensinamentos de Kant, e também de Schopenhauer, Borges declara aí, categoricamente, o seguinte: "El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del Ser que no lo requieren; las de la olfacción y audición." (O.C, 200)

Que o espaço, como intuição pura do sujeito, está subordinado à intuição pura do tempo, é o que veremos no ponto seguinte. Que, contrariamente às sensações do tacto e das que se relacionam com a visão, as outras sensações não contribuem directamente para a percepção do espaço e dos objectos nele situados, exteriores ao indivíduo, afirma-o Schopenhauer num capítulo do livro Da Quádrupla Raiz do Princípio da Razão Suficiente: "Assim, estes três outros sentidos (o paladar, o olfacto e a audição) servem para nos anunciar a presença de objectos que nos são já conhecidos de outro modo (através do tacto e da visão); mas nenhuma construção no espaço e, portanto, nenhuma percepção

ção objectiva pode ser efectuada com base nos seus dados. Nunca poderemos construir a rosa por meio do seu perfume; e um cego poderá ouvir música durante toda a sua vida sem com isso obter a mínima representação objectiva dos músicos, dos instrumentos, ou das vibrações acústicas." (119). Assim, e de acordo com Schopenhauer, a audição - e é este um dos dois sentidos que Borges faz realçar para negar teoricamente o espaço - não permite elaborar, nem aludir a relações espaciais. O seu valor como órgão sensitivo - e não é pouco - reside no facto de se constituir, segundo o pensador alemão, como o intermediário da linguagem, o que o leva a definir como sendo o sentido da razão, e também como sendo o intermediário da música. Ora, no seu propósito de negar o espaço, Borges invocará dois argumentos de dois filósofos que destacam a ideia de que o ouvido e as percepções sonoras prescindem do espaço: "Spencer, en su punitivo examen de los razonamientos de los metafísicos [...] ha razonado bien esa independencia y la fortifica así, a los muchos renglones, con esta reducción a lo absurdo: *Quien pensare que el olor y el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerá de su error con sólo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés.*

Schopenhauer, con extravagancia menor y mayor pasión, había declarado ya esa verdad. *La música, escribe, es una tan inmediata objectividad de la voluntad, como el universo [...]*. Es postular que la música no precisa del mundo." (O.C, 201).

A mesma transcrição deste juízo metafísico de Schopenhauer, é utilizada por Borges em dois outros contextos da sua obra. A propósito da sua reflexão sobre o tango, incluída no livro de ensaios Evaristo Carriego, escreve: "Schopenhauer [...] ha escrito que la música no es menos inmediata que el mundo mismo; sin mundo, sin un caudal común de memorias evocables por el lenguaje, no habría, ciertamente, literatura, pero la música prescinde del mundo, podría haber música y no mundo. La música es la voluntad, la pasión;" (O.C, 161). E também num verso em prosa do poema já citado "Alguien Sueña", escreve o Borges lírico: "Ha soñado la música que puede prescindir del espacio" (O.C, 120).

Sem nos alargarmos excessivamente sobre as reflexões que Schopenhauer tece sobre a arte dos sons, convém interpolarmos aqui, à luz da sua teoria estética, a precisa elucidação do juízo em que declara que a música poderia existir, ainda que o mundo não existisse. Esta

afirmação inscreve-se - tal como Borges repetidamente informa nas passagens dos ensaios citados - no último capítulo da reflexão que Schopenhauer dedica às várias formas de arte, mais concretamente no 52º capítulo do primeiro volume de O Mundo como Vontade e Representação.

Nas considerações que fizemos sobre a teoria estética de Schopenhauer, no ponto 3.2. do capítulo preliminar deste trabalho, não nos referimos deliberadamente à música, em resultado da própria distinção que o filósofo assinala entre a sua peculiar natureza e a das demais artes.

Sabemos que para Schopenhauer as Ideias são representações especiais, na medida em que constituem os modelos universais e imperecíveis de todos os fenómenos representáveis. Sabemos, igualmente, que esses modelos ideais são para o filósofo os diferentes graus pelos quais a vontade única, e em si incognoscível, se objectiva adequadamente no mundo que nos é dado a conhecer. Finalmente, sabemos que, e de acordo com a sua sistematização das formas de arte, a arquitectura, a escultura, a pintura e a literatura, pelos meios expressivos que lhes são próprios, não fazem mais do que apreenderem e objectivarem essas representações ideais, isto é, do que exprimem esteticamente os diversos graus da vontade objectivada. Seja no grau mais inferior sob a Ideia de matéria inorgânica, seja no grau mais superior da escala animal sob a Ideia de Homem ou de espécie humana, a vontade, ao objectivar-se no mundo fenomênico, revela sempre, de acordo com o pensador, o seu intrínseco antagonismo. Ora, a arte, nas diversas modalidades que assume, põe em evidência esse dissentimento da vontade consigo mesma em todos os seus graus de objectivação. É assim que, por exemplo, tanto a arquitectura estética como a forma literária da tragédia fazem revelar duas Ideias diferentes desse antagonismo: a primeira, fazendo exprimir a luta entre a gravidade e a resistência ao nível da matéria bruta; a segunda, evidenciando esse conflito em proporções mais inauditas, do homem consigo mesmo ou com o seu semelhante.

A música, porém, é excluída por Schopenhauer desta sua sistematização das artes, cujo valor expressivo consiste em que por elas se reprodiz sempre uma Ideia ou um modelo da vontade, tal como ela se manifesta no mundo. A arte, diz o filósofo, "é a *câmara escura* que mostra os objectos com maior nitidez e que permite apreendê-los num só olhar; é o espectáculo no espectáculo, a cena sobre a cena como no Ham-

let" (121). A música, segundo esta linha de pensamento, devia ser também considerada como uma representação ideal; só que a relação de analogia entre a natureza desta arte - que, apesar da sua qualidade formal, susceptível de ser reduzida a regras perfeitamente exactas, é, como nenhuma outra arte, universal e intuitivamente compreendida - é tão íntima com o ser do mundo, que Schopenhauer a considera como sendo a própria objectivação directa da vontade que não requer as Ideias, como intermediárias formas universais dos múltiplos objectos para se manifestar. Mas se a música é a vontade, e se em si a vontade permanece fora do domínio do conhecimento, como é incansavelmente afirmado pelo filósofo alemão, como é que então se pode conhecer algo que é por natureza incognoscível? É este paradoxo teórico que conduz Schopenhauer a admitir que a sua explicação sobre a música não pode ser demonstrada. Mas, ouçamo-lo; "Por conseguinte, as artes não objectivam a vontade directamente, mas por intermédio das Ideias. [...]

Mas a música que está para além das Ideias, é totalmente independente do mundo fenomenal; ignora-o absolutamente e poderia de algum modo continuar a existir, mesmo que o universo não existisse, o que não pode afirmar-se das demais artes. Com efeito, a música é uma objectividade, uma cópia tão imediata da vontade como o é o mundo e as próprias Ideias, cujos múltiplos fenómenos constituem o mundo dos objectos individuais. Ela não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução de Ideias, mas uma reprodução da vontade, tal como as próprias Ideias o são. Eis porque a influência da música é mais poderosa e penetrante do que a das outras artes; estas apenas reproduzem a sombra, enquanto que ela fala do ser." (122)

Mas regressemos à "La Penúltima Version de la Realidad". Apenas queremos realçar que é por recurso directo a uma reflexão de Schopenhauer sobre a música (além da de Spencer (1820-1903)), e também por congenialidade teórica com o juízo do filósofo alemão de que os sentidos da audição e do olfacto não aludem a relações espaciais, que Borges conclui o seu ensaio com a seguinte especulação imaginária: "Imaginemos anuladas así las percepciones oculares, táctiles y gustativas y el espacio que éstas definen. Imaginemos también - crecimiento lógico - una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad - tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe - seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gra-

vosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré, que entraría en la cáscara de nuez proverbial: afirmo que estaría fuera y ausente de todo espacio." (O.C, 201).

5. O tempo e Borges: já somos o passado que seremos.

Para Jorge Luis Borges, o tempo é tido como o problema mais enigmático e insolúvel da vida, e, portanto, como a questão mais crucial de toda a metafísica. No ensaio "Historia de la Eternidad", do livro com o mesmo título, concisamente afirma: "El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica;" (O.C, 353). Em certo sentido, a sua obra literária pode ser considerada como uma insistente reverberação deste tema nuclear, visto que não há livro de poesias, de contos ou de ensaios que não o faça manifestar com maior ou menor grau de ocorrência electiva, de especulação teórica ou de ânsia indagadora. Muitos são os seus ensaios que, motivados pelas mais diversas reflexões, acabam por aludir ao sempiterno problema do tempo como a mais impenetrável e substancial dimensão da existência, mas também como a mais fina e serena justificação do seu modo peculiar de entender o fenómeno cultural e o da criação literária.

Na sua obstinada recusa em perfilhar uma estética - "no soy poseedor de una estética" (O.C, 975), declara no prólogo ao livro de poemas Elogio de la Sombra - Borges não <sup>aludale</sup> pelo conjunto da obra que produziu, uma constante preocupação que bem podia integrar essa negativa definição da sua estética pessoal: o seu diálogo com o passado, digno da memória civilizada do homem, cuja versátil e pródiga convocação lhe permite enraizar, mais além, novidades teóricas que parcialmente o não são, ou desmitificar modernismos conjunturais que já o tinham sido, por essa via fazendo remover, pedagógica e sabiamente, a miragem da pretensa originalidade formal ou temática que tem como parco limite de acção e de conhecimento o estreito horizonte da sua actualidade.

Numa época como a nossa, de grande efervescência ideológica e de inegável progresso técnico - muitas vezes cabotina e demagogicamente identificado com progresso cultural, como se a cultura fosse, nas suas vertentes popular e erudita, antes de mais, uma questão de entretenimento público ou uma consequência linear do aumento do poder econômi

co, e não, uma singular circulação de saber que tende, felizmente, a propagar-se com maior eficácia comunicativa a um número crescente de pessoas, mas que, nem por isso, é susceptível de ser abusivamente reduzida a uma interpretação estatística viciada por valores de ordem puramente material -; numa época de informação computarizada, de tele-comunicação instantânea, de propulsão a jacto e de aceleração inter-espacial, em que o homem tende a viver o tempo presente de forma absoluta, quando não a subsumi-lo à demagogia de um redentor futuro; numa época em que comportamentos culturais e criações intelectuais dominantes propendem a isolar triunfalmente a actualidade e a sacrificar-lhe a imaginação criadora, pelo receio de serem inexoravelmente arredados da dialéctica do progresso; enfim, nesta época em que o messianismo romântico deu lugar à trágica inflação narcísica, coube o mérito literário e cultural a Borges - que não é, felizmente, exclusivo da autoridade intelectual da sua pessoa - de propôr outras viagens, de se movimentar, ainda que no seu tempo, para além do seu tempo, de desviar-se a si e aos seus leitores de uma rota necessariamente circunstancial, e de conduzir-se e conduzir-nos a outras várias épocas, insuspeitadamente aproximáveis à nossa por ténues fios de significação antropológica, e, com isso, urdir uma obra em que o tempo humano surge, afinal, como um eleito objecto esgotado. Na tessitura dessa obra, afirma-se-lhe a convicção de que a fúria inovadora - preocupação maior na actividade estética e literária do princípio do nosso século e que, mal-grado o seu irónico e cultivado esgotamento, continua a produzir os seus patéticos efeitos numa linguagem que, ao prosseguir o grau zero da comunicação, se compraz em ser autista quando quer ser poética - é uma empresa fútil que se esgota em si mesma, já que, como escreve no prólogo a El Otro, El Mismo: "Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el *Finnegans Wake* o las *Soledades*." (O.C., 857)

Do centro dessa obra irradia, também, a convicção estética de que inovar literariamente no século XX é, antes de mais, reconhecer a acumulação do saber do passado, é dedicar-se à invenção do restauro, é transformar fragmentos desse passado cultural e organizar com eles um orgânico "puzzle" de representações válidas nas três dimensões do tempo, e diluir, assim, a distinção entre o ontem, o <sup>hoje</sup> e o amanhã, porque, tal como nos é comunicado no poema "Elegía de un Parque" do livro Los Conjurados: "Si no hubo un principio ni habrá un



término,/ si nos aguarda una infinita suma de blancos días y de ne gras noches,/ ya somos el pasada que seremos." (v.v 12-16) (123)

O tempo é, pois, uma constante motivação na obra literária de Borges. Como ensaísta, o escritor argentino consagrou-se à exposição e à reflexão sobre diferentes teorias filosóficas acerca do tempo: a que o considera como fluindo linearmente do passado para o presente ou, inversamente, do futuro para o presente, a que o interpreta como manifestando-se ciclicamente, a que postula que ele está envolvido por uma segunda dimensão temporal, teorias estas que dão forma aos ensaios: "Historia de la Eternidad", "El Doctrina de los Ciclos", "El Tiempo Circular", incluídos no volume Historia de la Eternidad; "El Tiempo y J.W. Dunne", "La Créación y P.H. Gosse" e "Nueva Refutación del Tiempo", recolhidos em Otras Inquisiciones. Essas teorias, por sua vez, foram adaptadas ao tema de muitos dos seus poemas, e, é claro, que emprestam o seu significado a várias das suas invenções narrativas.

Não vamos repetir aqui o que já foi analisado por prestigiados comentadores da sua obra. (124) Iremos, isso sim, dar continuidade à investigação proposta no ponto 2. deste capítulo, de modo a averiguar a influência específica que a concepção transcendental do tempo - tida pela doutrina do conhecimento de Kant-Schopenhauer como uma intuição pura inerente à faculdade do conhecimento sensível do sujeito - exerceu na produção literária de Borges.

#### 6. A intuição fundamental do tempo: o presente.

Sabemos que, para Schopenhauer, o mundo é dado como uma representação, isto é, que a sua realidade não existe em si, independentemente do modo como é percebida, e que essa realidade, ao tornar-se presente pela determinante contribuição da consciência do sujeito, surge sempre condicionada pelas coordenadas do espaço e do tempo que têm a sua origem ideal, precisamente, na estrutura formal da nossa faculdade do conhecimento. Tal como Kant, Schopenhauer utiliza as expressões sentido externo e sentido interno para designar as faculdades do conhecimento pelas quais intuimos a realidade que nos é exterior a nós e a nossa realidade íntima. Ora, se, por um lado, as nossas representações do mundo material envolvem sempre a conjugação dessas duas formas do espaço e do tempo, que a priori intuimos separadamente - união essa que é operada, de acordo com a doutrina gnoseológica de Schopenhauer pela faculdade intuitiva do entendimento -

- por outro lado, tais representações do que nos é dado como sendo exterior a nós, subordinam-se, por sua vez, ao nosso sentido interior e à sua forma; o tempo. Esta tese, de que as nossas representações das coisas exteriores se efectuam mediante a sua subordinação à forma do sentido interno ou intuição pura do tempo, é explicada e desenvolvida por Schopenhauer no parágrafo 19, intitulado "Da presença imediata das representações", do livro Da Quádrupla Raiz do Princípio da Razão Suficiente, nos seguintes termos: "Apesar desta união das formas do sentido íntimo e do sentido externo, operada pelo entendimento, para a representação da matéria e, com ela, de um mundo exterior consistente, o sujeito só conhece *imediatamente* pelo *sentido íntimo*, visto que o sentido externo é por sua vez objecto do íntimo, o qual percebe de novo as percepções do primeiro: o sujeito, no tocante à presença *imediata* das representações na sua consciência, permanece assim submetido às condições únicas do *tempo* como forma do *sentido íntimo*. [...] A expressão: as representações são *imediatamente presentes*, significa que nós não as conhecemos somente na união do tempo e do espaço, operada pelo entendimento [...] a fim de produzir a representação colectiva da realidade empírica, mas que nós as conhecemos como representações do sentido íntimo, no tempo puro, e isso, no ponto indiferenciado entre as duas direcções divergentes do tempo, ponto que se denomina o *presente*." (125)

Temos assim que, para Schopenhauer, como já tinha sido postulado por Kant, é a forma do nosso sentido interior ou íntimo, o tempo, que se constitui como a nossa intuição dominante à qual se subordinam todas as nossas representações imediatas do mundo empírico. É nesse constante e instável presente situado entre as duas dimensões opostas do tempo - que permanentemente se escoia no passado e permanentemente avança para o futuro - que se torna possível o acesso imediato ao conhecimento do mundo; presente, esse, que é afinal a única modalidade do tempo pela qual se manifesta o fenómeno da vida. Daí que a pergunta formulada poeticamente pelo Borges lírico em "Alguien Sueña": "Qué habrá soñado el tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahora, el ápice" (126), resuma a sua perplexidade metafísica diante de tão enigmática entidade. Daí também, que o sonho desse "ápice" seja aí nomeado como a condição imprescindível do sonho de tudo o que posteriormente é enumerado no poema, do próprio tempo real que se torna passado, da história universal e pessoal, da manifestação concreta do fenómeno da vida e, também, do próprio espaço. Daí, também, que no ensaio "La Penúltima Versión de la Realidad", Borges escreva

que: "El espacio es un incidente en el tiempo" (O.C, 200), uma vez que a própria intuição do espaço está subordinada à intuição pura do tempo, como o afirma Schopenhauer, na esteira do pensamento de Kant.

Ao longo da obra poética do escritor argentino, deparamos com vários exemplos que testemunham a influência desta tese idealista que considera o tempo, antes de mais, como uma intuição pura e necessária que tem a sua origem e é inerente à nossa constituição cognitiva; que o considera como o nosso sonho mais enigmático e fundamental que dá forma ao sonho da nossa vida.

Muitos são os versos de Borges em que o tempo é explicitamente nomeado como essa condição imprescindível pela qual se processa o sonho da vida pessoal, ou como a forma predominante que configura a perceptibilidade existencial do mundo, tal como se pode verificar nos exemplos que se seguem. Entre os versos 16 a 20 do poema "Caminata" (O.C, 43), do livro Fervor de Buenos Aires, o sujeito do enunciado poético comunica-nos que tudo o que é representável, tem como forma essencial o tempo: "En la cóncava sombra/ vierten un tiempo vasto y generoso/ los relojes de la medianoche magnífica,/ un tiempo caudaloso/ donde todo soñar halla cabida,/". A mesma tese de que o tempo puro que habita no ser sujeito é a forma essencial onde tudo tem cabimento, transparece, igualmente, no sentido do verso 15 do poema "Jactancia de la Quietud", do livro Luna de Enfrente: "El tiempo está viviéndome"; e, também, nos dois últimos versos do poema "No Eres los Otros", do livro La Moneda de Hierro, poema este que foi igualmente recolhido no livro La Cifra, sob o título "El Ápice"; "Tu materia es el tiempo, el incessante/ Tiempo. Eres cada solitario instante." (127).

Mas esta substância singular do tempo é partilhada, obviamente, por todos os indivíduos ou seres dotados de percepção, tal como nos diz o poema "El Hacedor", do livro La Cifra, nos dois primeiros versos: "Somos el río que invocaste, Heráclito./ Somos el tiempo. .../ (128), ou como também é declarado, sob a forma de uma inquietação metafísica, entre os versos 10 e 13 do poema "Soy", do livro La Rosa Profunda: "Soy el que pese a tan ilustres modos/ De errar, no ha descifrado el laberinto/ Singular y plural, arduo y distinto,/ Del tiempo, que es de uno y es de todos." (129), ou ainda no poema em verso regular, "El Reloj de Arena", do livro El Hacedor (O.C, 811-812), em que, depois de identificar nos dois primeiros versos da 2a. estrofe

o fluxo do tempo com o destino individual - "[...] ya que al tiempo y al destino/ Se parecen los dos: [...]" - o Borges lírico conclui, nos dois últimos versos da última estrofe, com uma auto-depreciação acerca da sua identidade predominantemente temporal: "No he de salvarme yo, fortuita cosa/ De tiempo, que es materia deleznable."; e por fim, nos dois últimos versos do poema, também em verso regular "Adrogué", do mesmo livro (O.C, 841-842), em que a mesma ideia da identificação ontológica com o tempo surge-nos nomeada sob a forma de um insolúvel enigma: "Y no comprendo cómo el tiempo pasa,/ Yo, que soy tiempo y sangre y agonía."

Mas tudo o que está no tempo e no espaço, está-o sempre em função de um permanente presente, visto que todas as representações da realidade subordinam-se, utilizando a terminologia de Kant-Schopenhauer, à forma do sentido interno da nossa faculdade do conhecimento. O passado e o futuro são intuídos imediatamente pela faculdade racional do homem e da sua concomitante prerrogativa em formar conceitos, mas, mesmo assim, é sempre no presente imediato do sujeito que formula as abstrações do passado e do futuro que estes são passíveis de se realizarem. No poema "El Pasado", do livro "El Oro de los Tigres (O.C, 1086-1087), deparamos, entre os versos 4 e 6 da 2ª estrofe, com a recriação estética deste pensamento: "No hay otro tiempo que el ahora, este ápice/ Del ya será y del fue, de aquel instante/ En que la gota cae en la clepsidra." Esta mesma ideia sobre a omnipresente actualidade, que é a forma íntima da nossa consciência e pela qual se manifesta o nosso ser, é reproduzida pela seguinte meditação da personagem Yu Tsun do conto "El Jardín de Senderos que se Bifurcan", da colectânea de contos com o mesmo título, posteriormente recolhida em Ficciones: "Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos;" (O.C, 472), e, ainda, regressando à poesia, no soneto "El Instante" (O.C, 917), do livro El Otro, El Mismo, lê-se nos versos 5 e 6 que; "El presente está solo. La memoria/ Erige el tiempo. [...]/", para nos dois últimos versos se dar expressão à ideia de que o misterioso enlace entre a fugaz transitoriedade e a permanente eternidade, que define a natureza do momento presente, é a indefectível verdade a que se subsume a permanente manifestação da vida: "El hoy fugaz es tenue y es eterno;/ Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno."

Inspiradas na doutrina idealista do conhecimento, todas estas

particularidades que enformam um tratamento predominantemente poético do tema do tempo ideal na obra de Borges, são resumidas nos seguintes juízos que o escritor formulou, a propósito das suas predominantes motivações temáticas, no prólogo ao livro El Otro, El Mismo: "la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido." Ora, é esta sua perplexidade diante da identidade do tempo que perdura, que está na origem de dois motivos temáticos relacionáveis pelo mesmo vínculo teórico que são caros a Borges, e que evidenciam um nítido influxo do pensamento de Schopenhauer: o da eternidade, e por extensão, o da imortalidade. É o que analisaremos no ponto seguinte.

#### 7. A eternidade e a imortalidade.

Borges escreveu um ensaio com um título tão insólito, quanto a sua imaginação como escritor de contos fantásticos podia admitir, se não mesmo reclamar: "Historia de la Eternidad", inserido no livro com o mesmo título. Trata-se de uma especiosa e condensada exegese, em que inventaria, com a sua peculiar eloquência erudita e a sua arguta inteligência associativa, as duas predominantes concepções que ponderam, na história do pensamento ocidental, acerca da noção da eternidade: A de origem platônica, cujo testemunho mais perfeito, segundo Borges, nos foi legado pelo quinto livro das Ennéades de Plotino (205-270 d.C.), e a de inspiração cristã, sustentada paradigmaticamente pelo XI livro das Confissões de Santo Agostinho (354-430). Refractário a uma demonstração teórica analítica, Borges expõe, no capítulo final desse ensaio, a sua própria concepção acerca da eternidade, nele reproduzindo a poética narração de uma experiência pessoal. Este texto, que pela primeira vez foi publicado sob o título "Sentirse en Muerte", num livro de ensaios que o escritor viria a excluir da compilação das suas Obras Completas, El Idioma de los Argentinos, viria também a dar forma, na sua versão integral, a um dos capítulos que integram o ensaio "Nueva Refutación del Tiempo", do livro Otras Inquisiciones. A sua reiterada publicação em diferentes fases da obra ensaística de Borges revela, só por si, a importância que ele conferiu ao tema da eternidade. Revisitemo-lo nós, também.

Após narrar em pormenor as circunstâncias de uma deambulação noturna por bairros limítrofes e suas "calles penúltimas" (O.C, 366), Borges descreve, em plano cinematográfico, as impressões de serenidade e de impessoalidade que lhe foram sugeridas pela visão de con-

junto de um cenário nocturno, quase irreal, representado por uma singela e antiga rua, envolvida por uma atmosfera de redolente quietude. "Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. [...] El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación."

"La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos - noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental - no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo. [...] Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión." (O.C, 366-367; 765-766).

Talvez que a descrição desta experiênciã - em que se realça a plena impessoalidade da representaçã do mundo alcançada por Borges que, momentaneamente, deveio "percibidor abstracto del mundo" (130) - nos auxilie a compreender, mais eficazmente, o sentido da tese estética de Schopenhauer, que postula a criação e a apreensão artísticas da realidade, como requerendo este estado puro e impessoal do conhecimento, "esa pura representación", para intuir um grau de objectivação ideal da essência do mundo.

O que, porém, importa realçar neste texto, é que o seu conteúdo evidencia uma dupla congenialidade: por um lado, com a doutrina idealista do conhecimento que considera o tempo como tendo uma origem "intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión"; por outro, com as noções de eternidade e de imortalidade, tal como foram objecto da reflexão de Schopenhauer.

O conceito de sucessão temporal deriva, como afirma Borges, da própria natureza intelectual do tempo, ou seja, deriva do facto de ele ser originalmente uma intuição pura, inerente à nossa consciência e ao nosso modo de conhecer. Como intuição pura, sabemos que o tempo é sucessivo. Por isso, Schopenhauer declara no seu quadro de verdades fundamentais - isto é, daquelas verdades que fazem derivar a sua certeza apodíctica do nosso conhecimento inato, ou a priori - nos pontos 1 e 2 relativamente aos juízos sobre o tempo, de que: "1 - Há apenas um tempo e todos os tempos particulares são apenas partes dele; 2 - Os tempos diferentes não são de modo algum simultâneos; são sucessivos." (131)

É precisamente com base nesta intuição fundamental, que se pode construir o conceito de sucessão do tempo, e é também por ela que obviamente se impede de postular, como reconhece Borges, a eternidade da nossa existência individual. Todavia, e embora o tempo seja imediatamente intuído como sendo divisível em passado, presente e futuro, tal como é declarado no 4º ponto do citado quadro de juízos apodícticos de Schopenhauer, que acrescenta, relativamente às duas dimensões opostas do tempo; "são como duas direcções contrárias separadas por um ponto neutro" (132), é sempre nesse ponto neutro do tempo que é o presente, presente que é indeterminado e sem duração. (133), que se manifesta o fenómeno geral e concreto da vida. E se, individualmente, o fenómeno da vida é constituído por um número limitado de instantes actuais, claro que o fenómeno da vida em geral, do que foi, do que é e do que será, só se manifesta nesse eterno e idêntico presente em todos os momentos do tempo.

Ora, a experiência extática que nos é relatada no capítulo final do ensaio "Historia de la Eternidad", na qual o sujeito pessoal Borges, ascendendo momentaneamente a um estado puro do conhecimento, fez representar aquela olorosa rua como se alguém a estivesse percebendo trinta anos antes, não aconteceu - tal como é afirmado pelo escritor - porque ele tivesse viajado imaginariamente no tempo, mas sim, porque naquele excepcional estado do conhecimento intuiu a diferenciada substância do tempo: o eterno e idêntico presente, que tanto esteve na origem das representações ocorridas no passado, como nas que ocorrem na actualidade e como nas que sucederão no futuro. É nessa medida, que se pode compreender o sentido da frase de Borges, que, depois de considerar o tempo sucessivo como sendo uma ilusão, declara que: "la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su

aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo - (ao tempo)" (O.C, 367-766). Esta ilusão do tempo sucessivo, tem a sua origem no nosso intellecto que, tal como declarou Schopenhauer, im pede-nos de reconhecer o mesmo idêntico presente em todos os instan tes do tempo. Escreve o filósofo: "A impossibilidade de um conheci-  
mento imediato desta identidade é precisamente contituída pelo tem-  
po, que é simultaneamente uma forma e uma limitação do nosso intelec-  
to. Que em virtude do tempo, o futuro, por exemplo, não seja ainda,  
é a consequência de uma ilusão de que nos tornaremos conscientes quan-  
do o futuro se tiver realizado. E que uma forma essencial do nosso  
intellecto provoque uma semelhante ilusão, explica-o e legitima-o o  
facto de o intellecto não ter sido gerado pela natureza para apreender  
a essência das coisas, mas somente para apreender os motivos e  
assim servir a uma manifestação individual e temporal da vontade."  
(134) E, em nota de rodapé, aduz o seguinte: "Há apenas um presente,  
e ele existe sempre, visto que ele é a forma única da existência real.  
É necessário alcançar a compreensão de que o passado difere do pre-  
sente não em si, mas somente na nossa apreensão, cuja forma, o tem-  
po, os faz apresentar como distintos." (135)

Sabemos, do capítulo preliminar deste trabalho, que essa apre-  
ensão essencial das coisas de que nos fala o filósofo só se realiza  
mediante uma transformação no processo do conhecimento do indivíduo,  
pela plena activação do seu intellecto que, indiferente às exigências  
e motivações da vontade pessoal a que normalmente está ao serviço,  
dela se emancipa para se impessoalizar e devir "percibidor abstracto del  
mundo". Em circunstâncias normais do conhecimento do mundo, estamos  
sempre subordinados à nossa intuição fundamental do tempo sucessivo  
e, deste modo, estamos privados de apreender a identidade do presen-  
te em todas as direcções do tempo. Por essa nossa limitação natural  
estamos privados de experimentar "o sentido reticiente o ausente de  
lo inconcebible palabra eternidad"; ou, por outras palavras, estamos  
privados de experimentar o que há de imortal no nosso ser, de experi-  
mentar o presente em que não fomos ou o presente em que deixaremos  
de ser. Mas, como afirma Borges; "la vida es demasiado pobre para no  
ser también inmortal" - e veremos no fim deste trabalho porque é que  
a imortalidade mundana do ser é considerada por Borges como uma po-  
breza - acrescentando porém, que nem a certeza dessa imortalidade po-  
demos possuir, visto que apenas intuimos e vivemos no tempo sucessi-  
vo. Mas esta modalidade do tempo, a única que conhecemos, é incompatível  
com a eternidade. Em que é que consiste, então, para Schopen-



hauer e Borges a nossa apregoada imortalidade?

No ponto 2.4. do capítulo deste trabalho relativo ao sonho, já foi insinuada a resposta a esta pergunta. É evidente que, como qual quer outro ser vivo, o homem é um fenómeno eminentemente temporal, submetido ao sucessivo encadeamento do tempo que lhe determina uma existência real, limitada ao espaço cronológico decorrido entre o seu nascimento e a sua morte. Porém, há algo do seu ser íntimo que não é abolido com a cessação da sua vida, algo que pré-existiu ao seu nascimento e pelo qual este se tornou possível e que permanece rá após a sua morte: o princípio geral da vida, a universal força vital, a vontade, que em si é alheia ao tempo. Claro que, como fenómeno individualizado da manifestação da vontade, o indivíduo perece, mas a essência de que ele participa momentaneamente, a vontade única e universal de viver, objectivada num dado grau sob a forma de espécie (da Ideia) a que esse indivíduo pertence, essa vontade é impercível porque continuamente se reproduz noutros indivíduos com idênticos traços especiais. O que diferencia um ser vivo actual de um seu remoto ascendente ou de um seu futuro descendente, é, além do que é peculiar ao seu carácter físico e moral, a sua subjectividade, apenas o momento temporal em que se manifestou e se manifestará as duas outras individualizadas formas de vida. Algo de imutável e substancial, porém, identifica-os a todos num só ser; algo que pode ser considerado como a sua imortalidade neste mundo: a sua vontade de viver sob a forma da espécie a que pertencem. Assim, aquilo que é o suporte e o núcleo essencial do nosso Eu, é indestrutível (salvo em raras ocasiões, como considera o filósofo, e que veremos no final do trabalho) e se esse Eu inevitavelmente deixa de existir, o mesmo não acontece com o princípio da vida que o animou e que eternamente subsiste. E é na medida em que participamos dessa essência impercível, que Schopenhauer considera que o nosso ser é portador de algo indestrutível. Todas estas reflexões que são detalhadamente expostas pelo filósofo no já mencionado XLI capítulo do II volume de O Mundo como Vontade e Representação, sob o título "Da Morte e suas Relações com a Indestrutibilidade do Nosso Ser", conduzem-no à formulação da tese, de origem religiosa hinduísta, da repetida reposição da vida, a qual define com o termo palingenesia, para a distinguir da doutrina da metempsicose, uma vez que, segundo ele, não é o carácter individual que é ininterruptamente actualizado ao longo dos tempos, mas sim a essência volitiva que o suporta.

Assim, temos que, segundo esta doutrina, a imortalidade atribuída ao ser não é uma exclusiva prerrogativa do homem, visto que por ela não se preconiza uma eterna existência individual para além da morte, mas somente se admite uma eterna subsistência do que há de universal no indivíduo: os traços distintivos da espécie a que ele pertence. Ora, é precisamente num eterno presente que se manifesta a contínua reprodução das espécies, entre as quais a humana (o que é dizer, da vontade de viver objectivada segundo esse protótipo ou forma universal).

O texto ensaístico de Borges que vimos analisando à luz do pensamento do filósofo alemão, recorre a essa noção de eterna temporalidade do presente em que viveram, vivem e viverão os incontáveis indivíduos que constituem a espécie humana, noção esta a que está associada o conceito de imanente imortalidade do ser. A experiência que é relatada em "Sentirse en Muerte", é uma experiência que visa realçar a presença da vida anterior à existência física da pessoa de Borges, e é por isso mesmo que nela se realça a ideia da impessoalidade da percepção ocorrida, visto que nela se diluiu a consciência pessoal do sujeito Borges com as suas ilusórias determinações do passado, presente e futuro; visto que nela se diluíram as diferenças aparentes entre dois momentos distintos do tempo, e sobreveio a apreensão impessoal desse idêntico presente, real em todas as direcções do tempo, como a forma única, não da existência do indivíduo, claro está, mas da espécie a que pertence.

Mas não é este o único texto borgeano em que se alude à eternidade e, por extensão, à imortalidade do ser, no sentido em que essas noções fazem revelar a influência do pensamento de Schopenhauer. Assim, por exemplo, num ensaio sobre a biografia do poeta argentino Evaristo Carriego, intitulado "Una Vida de Evaristo Carriego", do livro que leva como título o nome desse poeta, Borges, depois de sintetizar os hábitos de vida de Carriego, aduz a seguinte conclusão: "Son actos comunísticos, pero el sentido fundamental de *común* es el de compartido entre todos. Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (no repeticiones!) que aniquilan el supuesto correr del tiempo, prueban la eternidad." (O.C., 119-120).

Esta eternidade que, alheia à sucessão temporal, se reproduz, ilusoriamente, no modo peculiar da vida individual dos animais privados de razão, uma vez que o seu agir não é conscientemente determinado nem pelo ontem, nem pelo amanhã, mas somente pelo presente em que individualmente vivem, tal como se sentissem identificados com o eterno presente da espécie a que pertencem. É o que escreve Schopenhauer: "Assim, em todo o momento dado do tempo, todas as raças de animais, desde a da mosca até à do elefante coexistem no seu todo. Renovaram-se já milhares de vezes, e, no entanto permaneceram os mesmos. Nada sabem dos seus semelhantes que viveram antes delas ou viverão depois delas: a espécie, eis o que sempre vive, e, na consciência da imutabilidade da espécie e da sua identidade com ela, os indivíduos existem confiantes e satisfeitos. A vontade de viver manifesta-se num presente sem fim, porque o presente é a forma de vida da espécie." (136). É o que invoca Borges, no ensaio "La Penúltima Versión de la Realidad", do livro *Discusión*, para criticar as teses ontológicas de um autor menor. "Como se ve la atribución de únicos habitantes del tiempo concedida a los hombres, de únicos previosores e históricos, no es original de Korzybski. Su implicación - maravilladora también - de que los animales están en la pura actualidad o eternidad y fuera del tiempo, tampoco lo es. Steiner lo enseña; Schopenhauer lo postula continuamente en ese tratado, llamado con modestia capítulo, que está en el segundo volumen del *Mundo como voluntad y representación* y que versa sobre la muerte." (O.C, 199)

Esta mesma ideia acerca do modo como os animais vivem, confiantes na sua eternidade por se identificarem com a permanência da espécie, anima a reflexão da personagem Dahlmann do conto "El Sur" - incluído em *Artificios* e recolhido em *Ficciones* - quando, aguardando pelo comboio que o havia de conduzir ao sul, para aí se confrontar com a derradeira prova da sua coragem de argentino, se dirigiu a um café e, enquanto degustava essa lenta bebida e ia acariciando um gato, "pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal en la actualidad, en la eternidad del instante." (O.C, 527).

E é ainda a mesma ideia que ressoa nos versos 8 e 9 da primeira estrofe do poema "El Otro Tigre", do livro *El Hacedor*, quando referindo-se àquele animal - símbolo da força vital na obra de Borges - o seu jeito do enunciado poético diz que: "En su mundo no hay nombres ni

pasado/ Ni porvenir, sólo un instante cierto." (O.C, 824)... e também entre os versos 9 e 14 do soneto "El Bisonte", do livro La Rosa Profunda, em que declara: "Luego pienso que ignora el tiempo humano, / cuyo espejo espectral es la memoria. / El tiempo no lo toca ni la historia / De su decurso, tan variable y vano. / Intemporal, innumerable, cero, / Es el postrer bisonte y el primero." (137)

Não constitui surpresa que, na obra de Borges, estes tópicos da eternidade e da imortalidade do ser desponham com maior ênfase, quando se trata de reflectir sobre o homem. É assim que, por exemplo, a repetição gestual dos jogadores de cartas a que alude o poema "El Truco" (O.C, 22), de Fervor de Buenos Aires, motiva o sujeito lírico, entre os versos 15 e 24, a interpretar esse vulgar acontecimento, como a ressurreição de um momento presente, em que remotas gerações de antepassados experimentaram o mesmo ritual lúdico dos actuais jogadores representados no poema.

"Una lentitud cimarrona  
va demorando las palabras  
y como las alternativas del juego  
se repiten y se repiten,  
los jugadores de esta noche  
copian antiguas bazas:  
hecho que resucita un poco, muy poco,  
a las generaciones de los mayores  
que legaron al tiempo de Buenos Aires  
los mismos versos y las mismas diabluras."

Entre os versos 7 e 15 do poema "Inscripción en Cualquier Sepulcro", (O.C, 35), do mesmo livro, é-nos comunicado, sem alarmes nem efusões sentimentalistas, o tema da imanente imortalidade, do seguinte modo:

"Lo esencial de la vida fenecida  
- la trémula esperanza,  
el milagro implacable del dolor y el asombro del goce -  
siempre perdurará.  
Ciegamente reclama duración el alma arbitraria  
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,  
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica  
de quienes no alcanzaron tu tiempo  
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra."

No poema elegíaco "A Francisco López Merino" (O.C, 93) do livro Cuaderno de San Martín (1929), dedicado a um amigo que cometeu morte voluntária, escreve o poeta nos 3 primeiros versos da última estrofe: "Si esto es verdad y si cuando el tiempo nos deja, / nos que da un sedimento de eternidad, un gusto del mundo, / entonces es ligera tu muerte, /". A mesma ideia, sobre a indestrutibilidade da essência do ser, sobrevém no seu último livro de poemas publicado em vida, Los Conjurados, no poema em prosa "Abramowicz", também dedicado a um outro seu amigo, judeu, com o nome que figura no título do poema: "Esta noche, no lejos de la cumbre de la colina de Saint Pierre, una valerosa y venturosa música griega nos acaba de revelar que la muerte es más inverosímil que la vida y que, por consiguiente, el alma perdura cuando su cuerpo es caos. [...] Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y noches.

Esta noche puedo llorar como un hombre, puedo sentir que por mis mejillas las lágrimas resbalan, porque sé que en la tierra no hay una sola cosa que sea mortal y que no proyecte su sombra. Esta noche me has dicho sin palabras, Abramowicz, que debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta." (138) Esta sombra, que é a afirmação da vontade de viver projectada numa eterna actualidade, e que permite, entre os versos 4 e 6 da 1.ª estrofe do poema "A un Poeta Sajón" (O.C, 906), do livro El Otro, El Mismo, invocar a presença de um poeta da antiga literatura inglesa, nos seguintes termos: "Tú que viviste no en el rígido ayer / Sino en el incesante presente, / En el último punto y ápice vertiginoso del tiempo, /", juízo este que conduz à afirmação do reconhecimento da imortalidade do poeta saxónico cuja vida perdura na dicção dos seus versos por outrem: "Hoy no eres otra cosa que mi voz / Cuando revive tus palabras de hierro." (V.v26-27).

Mas esta eternidade que ignora o ontem, o hoje e o amanhã, que se furta à irreversível sucessão dos minutos, que acompanha a manifestação da vida real em todos os pontos do tempo, reconhecível num eterno presente que é a forma essencial do fenómeno da vida, garante da imortalidade do ser no mundo, esta eternidade, segundo Borges, in sinua-se em nossas humanas vidas, mais espontaneamente do que poderíamos supôr.

Quando recordamos acontecimentos de encantatória felicidade ou imaginamos possibilidades de vívida esperança, tendemos a representá

-los sob a forma de uma imagem ideal ou de imagens ideais que sintetizam o conjunto dessas passadas ou potenciais experiências. Em tais íntimos estados de rememoração ou de previsão, excluimos esses acontecimentos da sucessão temporal em que ocorreram no passado ou desses desejáveis eventos que só poderão ocorrer em sucessão no futuro. Deste modo, reproduzimos um modelo de eternidade, visto que recorremos a um presente sem duração concreta, tão alheio ao ontem, ao hoje e ao amanhã como aquele presente substancial pelo qual se manifesta a eterna vida das espécies. "Pienso que la nostalgia fue ese modelo. El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagem; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente. Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad." (O.C, 365). É assim que Borges conclui o penúltimo dos quatro capítulos do seu ensaio sobre a história da eternidade, realçando o lado estilístico como cada ser humano, quando dá forma aos seus desejos e anseios mais íntimos, experimenta um modelo intemporal de vida. É que, se cada homem, como fenômeno vivo singular, submetido às rígidas leis do tempo, não pode experimentar directamente o eterno presente, conceito apenas válido para definir a forma da manifestação da vida da espécie, pode, no entanto, reproduzir um modelo aproximativo do significado dessa eternidade, quando desbarata a sucessão do tempo real em que vive, e se entrega à nostalgia de um presente que foi passado e à esperança de um futuro que é presente.

A obra literária de Borges é um constante manancial e reportório de exemplos poéticos, narrativos e ensaísticos reveladores desta concepção da eternidade do tempo. Ao lê-la, surge-nos a convicção de que o estilo do desejo que Borges cultiva, não se limita, de modo algum, à sua singular pessoa, elevando-se, pelo contrário, ao plano da universalidade para dar viva voz ao que de essencial e imutável o gênero humano revela em todas as direcções do tempo. A sua rememoração literária do passado é mais, muito mais, do que um mero tributo estetizado que presta a acontecimentos felizes ou desditosos que concernem a sua biografia íntima: é uma nostalgia pelo passado do gênero humano. A sua esperança no futuro, coibe-lhe de criar falsas ilusões, mas não o impede de se sentir co-responsável pelos sucessos e des-

venturas do destino futuro do homem. Do centro dessa obra, ressoa a sua profunda convicção, condensada no verso já citado, de que: "ya somos el pasado que seremos".

Num dos seus últimos contos, "Utopía de un Hombre que Está Can-sado" de El Libro de Arena, deparamos com uma incursão do seu imaginário pelo domínio do futuro. Trata-se de uma especulação fantástica em que transparecem - talvez com um certo cansaço, que o título do conto faz vincar, determinado pela idade propecta com que Borges concebeu esta narrativa - algumas das suas inquietações pessoais. Há mesmo uma certa identidade de rasgos biográficos entre o autor e o narrador, visto que este se apresenta como Eudoro Acevedo, nome de família da parte da mãe do escritor, nascido em Buenos Aires como ele, e em data aproximada à do nascimento de Borges.

Tal como no ensaio originalmente intitulado "Sentirse en la Muer-te", em que Borges ensaísta nos relata uma experiência em que intuiu, sem ter viajado imaginariamente no tempo, a identidade de um momento presente com outro que poderia ter ocorrido a alguém no passado, neste conto é-nos relatada uma experiência semelhante, só que, projectada no futuro. A intenção narrativa, portanto, obedece também aqui ao tópico da eternidade.

Inicialmente vagueando por uma planície indeterminada - "Me per-gunté sin mucha curiosidad si estaba en Oklahoma o en Texas o en la región que los literatos llaman la pampa" (139) - o narrador personagem, para se refugiar da chuva, procura abrigo numa casa e, sem ne-  
nhum evento espectacular, entra naturalmente num espaço futuro. Recebe-o um homem de grande estatura e de propecta idade bíblica. Com ele, Acevedo ensaia a comunicação em diversos idiomas, mas a resposta é formulada em latim. A justificação para esse profético evento futuro é dada pelo interlocutor: "La diversidad de las lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun de las guerras; la tierra ha regresado al latín." (140) De pergunta em pergunta vão sendo relatados os hábitos e a filosofia de vida do porvir. Muitos deles coincidem com pensamentos borgeanos, revelados em muitos contextos da sua obra: a convicção de que o conhecimento de factos só é útil na medida em que possa estimular "la invención y el razonamiento" (141); a pedagógica difusão da "dúda y el arte del olvido" (142); a nula importância conferida às diferenças individuais, o que determinava que o seu interlocutor futurista não possuísse nome; a inexistência de fronteiras entre os povos, de nações ou "espectros colectivos" (143),

de governos e de políticos que "tuvieron que buscar oficios honestos; algunos fueron buenos cómicos o buenos curanderos" (144); a ideia de que ser, é uma carência, e que, portanto: "No conviene fomentar el género humano" (145); a ideia de que o homem governa soberanamente o seu destino; a tese de que cada homem deve ser capaz de todas as ideias: "Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita."

- En tal caso, cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes". (146); e sobretudo, que é o que nos interessa destacar, o ensejo de viver, segundo o modelo temporal da eternidade da espécie. Informa o futurista anfitrião que: "Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir sub specie aeternitatis." (147) O conto termina com a insinuação de que o futuro homem, que era pintor e oferecera uma tela a Acevedo - na qual "figuraba o sugería una puesta de sol y que encerraba algo infinito" (148) - se prepara para aniquilar-se voluntariamente. Já havia vivido quatro séculos e " - Cumplidos los cien años, el individuo puede prescindir del amor y de la amistad. Los males y la muerte involuntaria no lo amenazan. [...] Cuando quiere se mata. Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte." (149) E é dando forma literária ao tópico da eternidade do ser - que é, afinal o tópic do infinito aplicado ao tempo - neste caso aplicado à dimensão do futuro, que o escritor Borges coloca na boca do narrador Acevedo as seguintes palavras: "En mi escritorio de la calle México guardo la tela que alguien pintará, dentro de miles de años, con materiales hoy dispersos en el planeta." (150)

#### 8. O milagre secreto.

Na continuação do objectivo da investigação que este trabalho prossegue, trataremos de analisar, seguidamente, o conto de Borges que, a nosso ver, deixa transparecer a mais perfeita recriação da concepção gnoseológica da idealidade do tempo, ou seja, daquele tese filosófica que considera o tempo como tendo a sua origem ideal na consciência do sujeito, tese essa que pela primeira vez foi formulada, na história do pensamento ocidental, por Kant, e que Schopenhauer subcreve inteiramente. Referimo-nos, concretamente, à narrativa "El Milagro Secreto", da colectânea de contos Artificios, recolhida em Ficciones.

A cena decorre em Praga no dealbar da II Guerra Mundial, e pro



togoniza-a o judeu Jaromir Hladík, "autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme;" (O.C, 508). Nas vésperas da ocupação de Praga pelos exércitos alemães, Hladík sonha com uma partida de xadrez disputada não por dois indivíduos, mas por "dos familias ilustres;" (O.C, 508), disputa essa que nitidamente simboliza a endêmica divergência de concepções religiosas do teísmo e do ariapanteísmo, representadas pelas familias raciais do judaísmo e do arianismo, esta última, como se sabe, perversamente reclamada pelos nazis, como estando na directa origem da ascendência do povo alemão. Dias depois da ocupação de Praga, Hladík é denunciado, capturado e condenado à morte pela polícia política do terceiro Reich que lhe move indesmentíveis acusações sobre a sua origem racial, agravadas pela sua actividade intelectual como divulgador do judaísmo. A data e a hora da execução foram fixadas para "el día veintinueve de marzo, a las nueve a.m. Esa demora (cuya importancia apreciará después el lector) se debía al deseo administrativo de obrar impersonal y pausadamente, como los vegetables y los planetas." (O.C, 509). No transcurso de tempo que havia de decorrer até à execução, Hladík: "procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo ." (O.C, 509). A sua angústia maior, porém, não era tanto a de se confrontar pessoalmente com a morte, mas o facto de esta lhe vir roubar a possibilidade de concluir o seu drama em verso "Los enemigos", que faria redimir o seu essencial destino de homem de letras, uma vez que, dos poucos livros que publicara, apenas a "Vindicación de la eternidad" se apresentava a seus olhos como sendo a sua obra menos deficiente. "Habia terminado ya el primer acto y alguna escena del tercero; el carácter métrico de la obra le permitía examinarla continuamente, rectificando los hexámetros, sin el manuscrito a la vista. Pensó que aun le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Habló con Dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo.*" (O.C, 511). Era a noite anterior à execução, quando Hladík formula este pedido a Deus. Até ao alvorecer, sonha que se escondeu em "una de las naves de la biblioteca del Clementinum" (O.C, 511). Um bibliotecário, de óculos negros, pergunta-lhe o que procura. "Hladík le replicó: *Busco a Dios.* El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de*

los cuatrocientos mil tomos del *Clementinum*. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola. [...] Un lector entró a devolver un atlas. Este atlas es inútil, dijo, y se lo dio a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: *El tiempo de tu labor ha sido otorgado*. Aquí Hladík despertó." (O.C, 511).

Esta passagem textual, como aliás, a concepção temática de todo o conto, fornece, a nosso ver, uma preciosa chave para o cabal entendimento da raiz teórica do insolúvel cepticismo de Borges. É que, na formalização literária do sonho de Hladík convergem nítidas influências da concepção teísta do judaísmo, mais especificamente, da sua doutrina mística da Cabala, que postula ser o Livro sagrado uma hipóstase do único Deus criador, e cujo teor doutrinal empresta o seu significado à definição dada pelo bibliotecário a Hladík sobre a essência de Deus. No entanto, a resposta divina ao pedido do escritor judeu é obtida, depois de ele observar um "vertiginoso" mapa da Índia; ou seja, a graça divina é alcançada pela observação daquela área do globo donde provém, segundo informa Schopenhauer logo no início da sua obra capital, a original formalização teórica da concepção idealista do mundo, e cujas religiões dominantes, o hinduísmo e a sua derivação, o buduísmo, ignoram a ideia da origem do universo como o resultado de um acto de vontade exercido pela onipotência de um demiúrgico e único Deus criador. A voz religiosa que concede a satisfação ao pedido de Hladík é, portanto, uma voz "ubicua", panteísta, de origem ariana, e não uma voz monoteísta de proveniência teológica judaica. Este pormenor é de crucial importância para a compreensão do desfecho da narrativa. Pela insinuação de que é da Índia que provém a outorga ao pedido de Hladík, ficamos a saber que é daí que provém a chave doutrinal para a compreensão do milagre secreto que ocorrerá no momento da sua execução. Essa resposta, pressupõe a tese da idealidade do tempo.

Hladík: "Se vistió; dos soldados entraron en la celda y le ordenaron que los seguiera. [...]"

El piquete se formó, se cuadró. Hladík, de pie contra la pared del cuartel, esperó la descarga. [...] Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienas de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. *Pensó estoy en el infierno, estoy muerto. Pensó estoy loco. Pensó el tiempo se ha detenido. [..]*

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagre secreto: Lo mataría el plomo aleman, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud.

No disponía de otro documento que la memoria; el aprendizaje de cada hexámetro que agregaba le impuso un afortunado rigor que no sospechan quienes aventuran y olvidan párrafos interinos y vagos. No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehizo el tercer acto dos veces. [..] Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. [..] Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladík murió el vintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana." (O.C, 511-513).

Como se pode verificar, a fantasia narrativa de Borges revela-se sempre como possuindo um coerente suporte teórico, mesmo que essa fantasia seja extensível à narração da ocorrência de um milagre. Neste caso, torna-se iniludível o recurso do escritor argentino à teoria do conhecimento de Kant-Schopenhauer - originalmente pressuposta nos fundamentos teóricos da antiga filosofia indiana - que considera o tempo como tendo uma origem ideal na consciência do sujeito. No fundo, o milagre ocorrido a Hladík é literariamente concebido pela atribuição de uma descontinuidade entre o tempo considerado, a priori, como uma forma do conhecimento inerente à estrutura cognitiva do su-

jeito, como uma função do nosso cérebro, como diria Schopenhauer, e o tempo, a posteriori, ou aquele que objectiva e sucessivamente ocorre na realidade empírica. Nesta narrativa, o tempo puro da consciência do personagem Hladík não se limita a condicionar o aparecimento do tempo real do mundo empírico, mas, miraculosamente, separa-se deste, suspende-o, e aquilo que subjectivamente decorre no período de um ano, corresponde objectivamente ao transcurso de dois minutos: "lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden." (O.C., 512).

E é também no seguimento desta linha de leitura, que se poderá detectar uma influência teórica de pormenor, caracteristicamente schopenhaueriana, na frase em que se afirma que a quádrupla descarga derrubou Hladík. O recurso a este numeral não é fortuito; ele alude à quádrupla configuração que, para Schopenhauer, assume o princípio teórico que justifica e fundamenta racionalmente o porquê da existência de tudo o que é cognoscível para o homem: o princípio da razão suficiente. A quádrupla descarga corresponde, portanto, à quádrupla anulação destas formas do princípio da razão suficiente; significa a supressão do porquê da existência de todos os objectos cognoscíveis para o homem; significa a liquidação dos objectos e, com eles, a liquidação do sujeito que os representa, o que é dizer, da superveniência da morte para o indivíduo. (151)

#### 9. A refutação do tempo.

No seu afã de negar o sucessivo fluxo cronológico e de fazer despontar a ideia da identidade do presente como a forma da manifestação da vida em todos os momentos do tempo, Borges insinua, em toda a sua obra, uma contínua refutação do tempo sucessivo: "Esa refutación está de algún modo en todos mis libros." (O.C., 759) Por isso, não surpreende que tenha dedicado a sua reflexão ensaística à exposição dessa ideia; "de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma." (O.C., 759) No espaço de dois anos, consagrou-lhe dois distintos artigos, o primeiro composto em 1944 e o segundo em 1946, que viriam a ser reunidos como partes distintas do ensaio "Nueva Refutación del Tiempo", recolhido em Otras Inquisiciones. Em nota preliminar, dá o seguinte esclarecimento acerca do sentido paradoxal desse título: "No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o an-

tigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaure la noción que el sujeto quiere destruir" (O.C, 757),

O seu cepticismo, extensivamente assumido até ao domínio do absurdo lógico, não lhe impedem, porém, de encadear raciocínios de inegável consistência racional, directamente inspirados em pensamentos filosóficos de índole idealista. Não iremos desmontar analiticamente o que se nos apresenta como uma inconsútil peça de dedução argumentativa, caracteristicamente borgeana. Convém, no entanto, realçar que é partindo da doutrina idealista de Berkeley - que neste contexto ensaístico o escritor argentino chega mesmo a considerar como sendo detentora de uma mais firme coerência teórica relativamente à doutrina idealista de Schopenhauer - e do cepticismo de David Hume, que Borges reitera, em ambos os <sup>ensaios</sup>, a sua tese de negação do tempo. "Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; David Hume, que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios. Aquél había negado la materia, éste negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, éste no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo." (O.C, 767-768) E é na sequência destes argumentos que negam a matéria, o espaço absoluto e o eu, que Borges deduzirá o seguinte juízo: "Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu: tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente." (O.C, 768).

Mas em que medida é que argumentos subministrados por pensamentos idealistas, permitem a Borges refutar o tempo? Em que é que, precisamente, essa negação consiste?

O teor da resposta é imbrincado, e temo-la de considerar por partes, com argumentos do próprio Borges. Como atrás dissemos, o que primacialmente ele refuta é aquela nossa intuição fundamental do tempo sucessivo; é a ininterrupta sucessão de momentos de que o tempo subjectivo e objectivo são feitos, e isto, com o fim de realçar a identidade do presente em todas as direcções do tempo. Neste sentido, ao considerar que nem o passado nem o futuro são, Borges conclui pela patética vanidade de todos os actos que os pressupõem. "Ni la vengañ

za ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente." (O.C, 762). Para mais, basta que suceda que um só termo do sucessivo fluxo temporal da vida do indivíduo seja objecto de repetição, para que logo seja liquidada não só a série de instantes que mediarão entre um dado momento prévio e a sua repetição, como a própria história veiculada pelo transcurso desses instantes. "No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?" (O.C, 769) Mas não é somente a sucessão temporal, e, com ela, o passado e o futuro que são refutados por Borges; também a própria contemporaneidade do tempo é objecto de negação. Nega o escritor argentino que o instante indeterminado do presente, a que se subsume a manifestação real do tempo, possa ser sincronicamente compartilhado por todos os seres vivos em todas as partes do espaço, e, isto, porque cada qual vive esse instante à sua maneira, limitando-o, portanto, à percepção da sua própria consciência subjectiva. "El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando em la fidelidad de mi amor, ella mi engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fue contemporánea de esa traición, el descubrimiento de esa traición es un estado más, inapto para modificar a los "anteriores", aunque no a su recuerdo. La desventura de hoy no es más real que la dicha preterita." (O.C, 762) Assim, o que Borges procura realçar é que o absoluto com que cada instante presente é individualmente percebido, impede que esse instante - que é, aliás, a única substância real do tempo - possa ser sincronicamente compartilhado. Ora, se com o intuito de negar o espaço, Borges havia recusado - como vimos no ponto 4 deste capítulo - a tese de Kant, subscrita por Schopenhauer, de que o espaço é uma forma universal da intuição, agora, para negar a contemporaneidade do tempo, Borges recusa liminarmente o juízo apodíctico sobre o tempo, que Schopenhauer inscreve no ponto 19 do seu quadro de verdades insofismáveis: "Contrariamente a lo declarado por Schopenhauer<sup>1</sup> en su tabla de verdades fundamentales [...] cada fracción de tiempo no llena simultáneamente el espacio entero, el tiempo no es ubicuo. (Claro está que, a esta altura del argumento, ya no existe el espacio). (O.C, 769) (152)

Concluindo: no raciocínio de Borges, a refutação do tempo consiste em negar duplamente: "negar la sucesión de los términos de una se

rie, negar el sincronismo de los términos de dos series." (O.C., 769)

Suprimidas a sucessão e a contemporaneidade temporal, apenas permanece o absoluto presente pelo qual se manifesta a consciência da vida individual. E quando todo o raciocínio de Borges, baseado sempre em argumentos idealistas, parecia inclinar-se para uma fantástica apologia do solipsismo, eis que no final do seu ensaio, e para manter a coerência dos seus juízos, recorre à tese de Schopenhauer que postula o eterno presente, tão exaltado pelo escritor argentino para refutar a continuidade e a sincronicidade do tempo - como sendo a forma da manifestação real da vontade geral de viver em todas as direcções do tempo, vontade essencial essa, de que o indivíduo é apenas uma precária e limitada manifestação temporal. "Por la dialéctica de Berkeley y de Hume he arribado al dictamen de Schopenhauer: "La forma de la aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse ... El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es la ahora. Inmóvil como la tangente, ese inextenso punto marca el contacto del objeto, cuya forma es el tiempo, con el sujeto, que carece de forma, porque no pertenece a lo conocible y es previa condición del conocimiento" (O.C., 770) (153). A precisa referência bibliográfica desta montagem de paráfrases de Schopenhauer, citada aliás por Borges, é relativa ao capítulo 54 do primeiro volume de O Mundo como Vontade e Representação, no qual o filósofo expõe a sua tese sobre a indestrutibilidade metafísica da vontade de viver e suas relações com a morte individual.

A primeira dessas transcrições, separada da segunda por reticências, fora previamente evocada por Borges no ensaio "El Tiempo Circular", recolhido em Historia de la Eternidad. Neste seu exercício ensaístico, o escritor argentino faz um inventário sistemático - com o seu peculiar estilo de transformar o seu imenso saber em informação crítica e objectiva - dos três modelos teóricos fundamentais, da doutrina que postula uma cíclica repetição do tempo e dos acontecimentos nele ocorridos. O primeiro desses modelos, vincula-o Borges, indirectamente, à autoria de Platão (427 a.C - 347 a.C), no segundo

destaca o nome de Nietzsche (1844-1900), e o terceiro, "el menos pa voroso y melodramático" (O.C, 394) - ou seja, aquele modelo inter pretativo que se cinge ao reconhecimento de uma cíclica reposição de acontecimentos de natureza similar, mas que não os considera como sendo formalmente idênticos - vincula-o Borges, com a advertência que lhe é impossível "formar el catálogo infinito de autoridades" (O. C, 394), a um censo de nomes de autores, entre os quais figura o de Schopenhauer. Se bem que este filósofo não tenha isolado as teses da circular repetição do tempo e da periódica reposição da his tória universal, como filosofemas específicos do seu pensamento, co mo o seu discípulo Nietzsche haveria de preconizar sob a famosa fôr mula teórica do eterno retorno, é indubitável que Schopenhauer não deixa de subscrever a versão interpretativa mais moderada desta dou trina, ou seja, daquela que postula a periódica manifestação de si tuações estruturalmente semelhantes. A concepção de Schopenhauer, aci ma transcrita, de que o tempo se move circularmente, é, disso, um evi dente testemunho, a que podemos adicionar a sua reflexão sobre a his tória - mencionada na nota 87 deste trabalho - em que compara os di ferentes eventos históricos às múltiplas imagens produzidas pelos inalteráveis materiais brilhantes de um caleidoscópio.

Assim, como preconizador da tese do tempo circular, Schopenhauer é apenas um, dos vários autores nomeados por Borges no ensaio que re ferimos. Por isso, não nos parece legítimo apontar as concreções li terárias do escritor argentino que revelam terem sido contaminadas pe lo teor dessa tese, como o resultado de uma determinante e específi ca influência do pensamento de Schopenhauer. Para mais, como assina lamos anteriormente, esse trabalho de análise temática foi já profu samente demonstrado. (154) Regressemos, então, e para concluir este ponto, ao epílogo de "Nueva Refutación del Tiempo". Apenas pretende mos sublinhar, que a ideia aí exposta revela emblematicamente o que a nossa linha de leitura pretendeu demonstrar: a influência que a dou trina da idealidade do tempo de Kant-Schopenhauer exerceu na obra de Borges. É que, num exercício de acrobacia teórica, mas sem se desviar da sua argumentação de índole idealista, Borges conclui o ensaio, re futando a sua refutação do tempo. E de que modo? Precisamente por em préstimo doutrinal, e subsequente recriação metafórica, da tese idea lista que atribui uma origem transcendental ao tempo, isto é, por via daquela tese que considera o tempo como uma forma inata do conheci mento do homem, forma essa que lhe configura a possibilidade de per cepcionar a realidade objectiva e irreversível do fluxo cronológico,



e pela qual acede à sucessiva experiência de si mesmo e do mundo.

"And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la metología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arre<sup>ba</sup>tata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges" (O.C., 771).

## NOTAS RELATIVAS AO CAPÍTULO IV

(91) Neste sentido, consulte-se o referido estudo de Ana Maria BARRENECHEA, La Expresion de la Irrealidad en la Obra de Borges. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1967, p.p. 23-61.

(92) Immanuel KANT, Crítica da Razão Pura. Op. cit., p. 36

(93) Ibid.

(94) De acordo com a doutrina gnoseológica de Kant, a sensibilidade a priori intervém a um nível inferior do processo do conhecimento, com as suas formas puras de espaço e tempo pelas quais é possibilitada a ordenação espaço-temporal das representações da realidade. A um nível superior, porém, intervém o entendimento que, pela aplicação dos conceitos puros que possui a priori, sintetiza, de diferentes maneiras, os múltiplos dados da representação ordenada espaço-temporalmente, unificando-os e fazendo assim aparecer o objecto.

(95) Neste mesmo capítulo, em que expõe a terceira das quatro configurações que assume o princípio da razão suficiente - o princípio que procura fundamentar a razão de tudo o que é cognoscível para o homem - Schopenhauer, tal como Kant já havia deduzido na Crítica da Razão Pura, considera que são essas duas intuições puras da sensibilidade a priori, do espaço e do tempo, que fundamentam as construções conceptuais da geometria e da aritmética, constituindo esse fundamento o garante da necessidade e da universalidade destas disciplinas. O espaço e o tempo são o suporte intuitivo da geometria e da aritmética, dado que, e aqui seguimos de perto o raciocínio de Schopenhauer: "todas as suas partes (do espaço e do tempo) estão entre si numa relação recíproca de tal modo que, cada uma delas é determinada e condicionada pela outra. No espaço essa relação chama-se *situação*, e, no tempo, *sucessão*."

"L'espace et le temps sont ainsi constitués, que toutes leurs parties sont entre elles dans un rapport réciproque tel que chacune d'elles est déterminée et conditionnée par une autre. Dans l'espace, ce rapport s'appelle *situation* et, dans le temps, *sucession*." Arthur

SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison Suffisante. Op. cit., p. 200.

Ora, o objecto da geometria e os resultados teóricos que prossegue não é mais do que um estudo realizado através de fórmulas abstractas baseado nesta propriedade que as partes do espaço <sup>nomem</sup> dispõem de se determinarem mutuamente; é, portanto, um estudo baseado na noção de situação ou posição que é a essência do espaço. Por seu turno, a aritmética baseia-se no nexo de sucessão que é a essência do tempo. Cada momento de fluxo temporal sucede a outro que o condiciona, e, por conseguinte, a razão da existência de um dado momento é que outro lhe tenha imediatamente precedido. A numeração assenta neste encadeamento das partes do tempo, e; "as palavras que utiliza só servem para marcar as diferentes etapas da sucessão." "[...] et les mots qu'elle emploie ne servent qu'à marquer les différents pas de la sucession." Ibid., p. 204.

Tal como todo o momento tem por condição o momento que o precede, todo o número para que seja - "e a aritmética não ensina outra coisa que abreviaturas metódicas da numeração" - (la base de toute l'arithmétique, qui n'enseigne absolument pas autre chose que des méthodes abrégées de numération. Ibid.) - tem por condição ou razão de ser os números que o precedem. Daí que, "eu não possa chegar ao dez sem passar antes por todos os números que o precedem, e é em virtude do conhecimento da razão de ser que eu sei que onde há dez, há também oito, seis, quatro." "[...] je ne puis arriver au dix que par tous les nombres qui le précèdent, et ce n'est qu'en vertu de la connaissance de la raison d'être que je sais que, là où il y a dix, il y a aussi huit, six, quatre." Ibid.

(96) Jorge Luis BORGES, Los Conjurados. Op. cit., p.p. 43-45.

(97) La Recoleta, na edição das Obras Completas de Borges, figura como o segundo texto na compilação do seu primeiro livro de poemas, Fervor de Buenos Aires. Na edição que dispomos do seu livro de poemas que inclui a sua produção lírica entre os anos de 1923 e 1977, La Recoleta figura na ordem da publicação como o seu primeiro texto poético. Tal facto, constitui um evidente testemunho sobre a adesão teórica que desde os tempos da sua juventude o escritor argentino manifestou relativamente ao conteúdo da doutrina idealista do conhecimento.

(98) Em boa verdade, o mais directo iniciador de Borges nesta noção terá sido o seu pai, Jorge Borges, que o introduziu no conhecimento do mais famoso paradoxo de Zenão. Disso nos informa o escritor, no prólogo ao livro de poemas El Oro de los Tigres, quando, a propósito do seu interesse pela filosofia, diz: "Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero del ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga. (O.C, 1081).

(99) "[...] de même que, pour l'espace et le temps, leur infinie extension et leur infinie divisibilité, prises isolément, peuvent être des objets pour l'intuition pure, tout en étant complètement étrangers à la perception empirique." Arthur SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison Suffisante. Op. cit., p.p. 199-200.

(100) Claro está que nos referimos à experiência empírica imediata, aquela que nos é dada pela nossa percepção sensível da realidade. Com isto não se nega, obviamente, que espaço e tempo não possam ser percebidos na sua infinita extensão e divisibilidade num segundo nível da experiência empírica, isto é, em abstracto, pela intervenção da faculdade da razão, que, segundo Schopenhauer, é a capacidade de conhecimento exclusiva do homem que lhe permite formar conceitos. Mas essa conceptualização, seja qual for a disciplina ou método científico que a postule, não faz mais - em consonância com a explicação da da pela doutrina idealista do conhecimento de Kant-Schopenhauer sobre os fundamentos da geometria e da aritmética, assinalada na nota 95 - do que explicitar em abstracto o que implicitamente já sabemos ao nível da nossa intuição pura.

(101) Jorge Luis BORGES, El Libro de Arena. Op. cit., p. 97.

(102) Ibid.

(103) "Malgré son idéalité transcendente, le monde objectif a une réalité empirique; sans doute l'objet n'est pas la chose en soi, mais c'est le réel, en tant qu'objet empirique." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde como Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 690.

(104) L'espace n'existe que dans ma tête; mais empiriquement ma tête est dans l'espace." Ibid.

(105) "C'est pourquoi l'extérieur, où nous situons les objets, à la suite des sensations visuelles, gît à l'intérieur de notre tête; c'est là toute la scène où il se développe, à peu près comme au théâtre nous voyons des montagnes, des bois, la mer, et cependant tout cela n'est qu'en décors à l'intérieur du théâtre." Ibid., p. 694.

(106) Cf. supra, nota 63

(107) O título deste conto é fundamentado pela seguinte epígrafe extraída da obra de Quevedo: "Llamóla Utopía, voz griega cuyo significado es no hay tal lugar." Jorge Luis BORGES, El Libro de Arena. Op. cit., p. 69.

(108) O tema do soneto "Laberinto", do livro Elogio de la Sombra (O. C, 986), constitui o exemplo paradigmático desta ideia de um espaço infinitamente constringedor:

"No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
 Y el alcázar abarca el universo  
 Y no tiene ni anverso ni reverso  
 Ni externo muro ni secreto centro.  
 No esperes que el rigor de tu camino  
 Que tercamente se bifurca en otro,  
 Que tercamente se bifurca en otro,  
 Tendrá fin. Es de hierro tu destino  
 Como tu juez. No aguardes la embestida.  
 Del toro que es un hombre y cuya extraña  
 Forma plural da horror a la maraña  
 De interminable piedra entertejada.  
 No existe. Nada esperes. Ni siquiera  
 En el negro crepúsculo la fiera."

(109) Cf. supra, nota 95

(110) A este propósito veja-se, o quadro dos elementos químicos no unverso, inserido em apêndice, no capítulo intitulado "Inventário dos Elementos da Complexidade", do livro do astrofísico Hubert REEVES, Um Pouco Mais de Azul - A Evolução Cômica. Lisboa: Gradiva, 1984, p. 213.

(111) Veja-se o último verso do poema TÚ, citado no ponto 4 do capítu

lo preliminar deste trabalho.

(112) A história a que se refere o narrador é o conto que narra, embora seja legítimo interpretar o significado desse substantivo num sentido mais amplo, alusivo à ideia da história universal.

(113) "De l'espace. 7 - L'espace n'a ni commencement ni fin: tout commencement et toute fin sont en lui.

"De la matière. 7 - La matière ne naît ni ne meurt: toute naissance et toute mort sont en elle." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 724.

(114) Cf. supra, nota 80.

(115) A letra inicial dos nomes Zunino e Zungri - os senhorios que, em nome do seu "progressismo" e a pretexto de aumentarem a sua confeitaria situada adjacientemente à casa de Daneri, queriam vê-la demolida - é a última do alfabeto latino por oposição à letra inicial que ocorre na palavra Aleph. A escolha destes dois nomes, Zunino e Zungri, não é, portanto, fortuita, dada a oposição extrema que as duas letras ocupam nos dois alfabetos. Também o nome do advogado a cujos préstimos Daneri pretende recorrer para defender a sua causa, inicia-se pela consoante Z: Zunni. O realce desta oposição extrema das letras de dois alfabetos, e a consoante pressuposição de todos os símbolos ortográficos limitados por A e Z, é um artifício formal, de inspiração cabalística, que se adequa ao conteúdo do tema do conto sobre a percepção do espaço total.

(116) Numa análise orientada numa perspectiva psicanalítica, compreendendo o dinamismo simbólico das imagens poéticas, escreve Bachelard, a propósito da sugestão imaginária exercida pelo espaço da grande casa, limitada, na sua polaridade vertical, pelo sótão e pela cave:

"Na enumeração das suas comodidades, sem dúvida que ela (a cave) poderá ser racionalizada. Mas, antes de mais, ela é o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Quem aí sonha entrega-se à irracionalidade das profundezas."

"On la rationalisera en énumérant ses commodités. Mais elle est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des pro

fondeurs." Gaston BACHELARD, La Poétique de l'Espace. Paris: Quadrigue/ PUF, 1984, p. 35.

(117) "De l'espace. 2 - Les espaces différents ne sont point successifs; ils sont simultanés." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 724.

(118) "De l'espace. 1 - Il n'y a qu'un espace et tous les espaces particuliers ne sont que des parties de celui-là." Ibid.

(119) "Aussi ces trois autres sens peuvent bien servir à nous annoncer la présence d'objets qui nous sont déjà autrement connus; mais aucune construction dans l'espace, donc aucune perception objective ne peut s'effectuer sur la base de leurs données. Nous ne pourrons jamais construire la rose au moyen de son parfum; et un aveugle pourra toute sa vie durant entendre de la musique, sans obtenir par là la moindre représentation objective à l'égard des musiciens, ou des instruments, ou des vibrations de l'air. Arthur SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison Suffisante. Op. cit., p. 79.

(120) Jorge Luis BORGES, Los Conjurados. Op. cit., p. 43

(121) "c'est la *chambre noire* qui montre les objets plus distinctement, qui les fait plus facilement saisir d'un coup d'oeil, c'est le spectacle dans un spectacle, la scène, comme dans *Hamlet*." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 341.

(122) "Les arts n'objectivent donc pas la volonté directement, mais par l'intermédiaire des Idées. [...]"

Mais la musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas; on ne peut en dire autant des autres arts. La musique, en effet, est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes. C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus

pénétrante que celle des autres arts; ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être." Arthur SCHOPENHAUER, *Ibid.*, p. 329.

Para complementar esta exposição da reflexão do filósofo sobre a música, não podemos deixar de reproduzir, em nota, algumas das considerações que tece sobre a harmonia e a melodia, advertindo, no entanto, que a nossa completa ignorância sobre teoria musical, não nos coíbe, de modo algum, de apreendermos a inteligibilidade das suas explicações.

Embora a música, como arte específica, prescindida das Ideias para se manifestar, deve, no entanto, segundo Schopenhauer, existir uma analogia entre ambas, visto que elas são duas distintas objectivações - a primeira imediata, a segunda mediata - da mesma vontade essencial. E é com base nessa advertência que Schopenhauer estabelece as seguintes analogias: "no conjunto das vozes que formam a harmonia, desde o baixo até à voz que dirige o conjunto e canta a melodia, detectamos uma analogia com as Ideias dispostas numa série gradual, as Ideias que são a objectividade da vontade. As partes mais graves correspondem aos graus inferiores, isto é aos corpos inorgânicos mas já dotados de determinadas propriedades; as notas superiores representam-nos os vegetais e os animais. - os intervalos fixos da escala correspondem aos graus determinados da vontade objectivada, às espécies determinadas da natureza. As diferenças nas proporções matemáticas dos intervalos, produzidas pela medida ou modo, são análogas às variações da espécie no indivíduo; e as dissonâncias absolutas que não obedecem a nenhum intervalo regular, devem ser relacionadas a monstros naturais que participam de duas espécies ou que participam do homem e do animal. [...]

Por fim vem a melodia executada pela voz principal, pela voz aguda, a voz cantante, a voz que dirige o conjunto; ela evolui livre e caprichosamente, conservando desde o princípio até ao fim da peça um movimento contínuo, imagem de um pensamento único; aí reconhecemos a vontade no mais alto grau da sua objectivação, a vida e os desejos plenamente conscientes do homem. [...]. Deste modo, ela representa o jogo da vontade racional, cujas manifestações constituem, na vida real, o conjunto dos nossos actos; mostra-nos ainda mais: fala-nos da sua história secreta, figura-nos cada movimento, cada impulso, cada acção da vontade, tudo aquilo que a razão envolve sob o conceito negativo e amplo que se nomeia o sentimento, tudo aquilo que recusa



ser integrado sob as abstracções da razão. [...]

Tal como a felicidade do homem consiste em passar imediatamente de um desejo à sua satisfação e novamente a outro desejo, assim uma melodia de movimentos rápidos e sem grandes digressões exprime a alegria. Pelo contrário, uma melodia lenta, entremeada de dissonâncias dolorosas e que apenas retorna ao tom fundamental, senão depois de muitos compassos, será triste e exprimirá o retardamento ou a impossibilidade do prazer que se visa atingir. ... Os motivos curtos e fáceis como os da dança rápida, parecem falar-nos de uma felicidade vulgar e fácil. O *allegro maestoso* com os seus largos motivos, os seus largos períodos e as suas amplas digressões, descrevem-nos as grandes e nobres aspirações em direcção a um objectivo distante, assim como a sua satisfação final. O *adagio* fala-nos dos sofrimentos de um coração generoso e nobre que despreza toda a felicidade mesquinha."

E a concluir a exposição destas analogias adverte o filósofo : "[...] Ao expôr estas analogias não devo, no entanto, deixar de recordar que a música apenas possui uma relação indirecta com os fenómenos, pois ela nunca exprime o fenómeno, mas a sua essência íntima, a sua natureza intrínseca, a própria vontade. Ela não exprime esta ou aquela felicidade, este ou aquele sofrimento, esta ou aquela dor, ou terror ou júbilo, ou contentamento, ou calma de espírito. Ela figura a própria alegria, o próprio sofrimento e todos estes outros sentimentos, por assim dizer, em abstracto. Ela comunica-nos a sua essência sem nenhum outro acessório e assim também sem os seus motivos. E, no entanto, compreendemo-la perfeitamente, apesar de ser uma quinta-essência subtil."

"dans l'ensemble des parties qui forment l'harmonie, depuis la basse jusqu'à la voix qui dirige l'ensemble et chante la mélodie, nous retrouvons l'analogie des Idées, disposées en série graduée, des Idées qui sont l'objectivation de la volonté. Les parties les plus graves répondent aux degrés inférieurs, c'est-à-dire aux corps inorganiques, mais doués déjà de certaines propriétés; les notes supérieures nous représentent les végétaux et les animaux. - Les intervalles fixes de la gamme répondent aux degrés déterminés de la volonté objective, aux espèces déterminées de la nature. Les différences dans les proportions mathématiques des intervalles, venant du tempérament ou du mode, sont analogues aux variations de l'espèce dans l'individu; et les dissonances radicales, qui n'obéissent à aucun intervalle ré

gulier, doivent être rapprochées des monstres naturels qui tiennent de deux espèces, ou encore de l'homme et de l'animal. [...]

Vient enfin la mélodie, exécutée par la voix principale, par la voix haute, la voix chantante, la voix qui dirige l'ensemble; elle s'avance librement et capricieusement; elle conserve d'un bout à l'autre du morceau un mouvement continu, image d'une pensée unique; et nous y reconnaissons la volonté à son plus haut degré d'objectivation, la vie et les désirs pleinement conscients de l'homme. [...]

De même que passer immédiatement d'un souhait à l'accomplissement de ce souhait, puis à un autre souhait, rend l'homme heureux et content, de même une mélodie aux mouvements rapides et sans grands écarts exprime la gaieté. Au contraire une mélodie lente, entremêlée de dissonances douloureuses, et ne revenant au ton fondamental qu'après plusieurs mesures, sera triste et rappellera le retard ou l'impossibilité du plaisir attendu. Voulons-nous avoir dans la mélodie, quelque chose d'analogue à la paresse de la volonté, lente à produire un nouveau mouvement? Voulons-nous, en un mot, exprimer l'accablement? Pour cela il suffit de prolonger la note fondamentale (ce prolongement devient bientôt d'un effet insupportable); et à un degré plus faible, mais assez semblable encore, il suffit, pour exprimer la même chose, d'un chant monotone et insignifiant. Les motifs, courts et faciles, d'un air de danse rapide semblent nous parler d'un bonheur vulgaire et facile. L'*allegro maestoso*, avec ses longs motifs, ses longues périodes et ses écarts lointains, nous décrit les grandes et nobles aspirations vers un but éloigné, ainsi que leur satisfaction finale. L'*adagio* raconte les souffrances d'un cœur bien né et haut placé, dédaigneux de tout bonheur mesquin. [...]

Tout en exposant ces analogies, je ne dois pas cependant négliger de rappeler que la musique n'a avec ces phénomènes qu'un rapport indirect, car elle n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime, le dedans du phénomène, la volonté même. Elle n'exprime pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, telle ou telle douleur, effroi, allégresse, gaieté ou calme d'esprit. Elle peint la joie même, l'affliction même et tous ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et, par conséquent aussi, sans leurs motifs. Et pourtant, nous la comprenons très bien, quoiqu'elle ne soit qu'une subtile quintessence." Arthur SCHOPENHAUER, *Ibid.*, p.p. 330-331-333-334.

Ainda antes de regressarmos ao ensaio de Borges, e porque vem a

propósito da música, convém recordar que os testemunhos literários do escritor argentino reveladores do seu interesse pela arte dos sons são, na sua maioria, alusivos à música popular argentina e, muito concretamente, ao tango. Além do ensaio que lhe consagrou, e que já foi referido, intitulado "Historia del Tango" bem como o poema "El Tango", incluído no livro El Otro, El Mismo (O.C, 888), Borges teve ainda a ocasião de compôr textos poéticos, ou milongas, para serem interpretadas por essa forma musical, e que foram recolhidos no volume Para las Seis Cuerdas, incluído nas suas Obras Completas (O.C, 951-972). O poema "A Johannes Brahms", do livro La Moneda de Hierro, é a única referência poética explícita que conhecemos de Borges, alusiva à sua relação com a música erudita. Veja-se, Obra Poética 1923-1977. Op. cit., p. 488.

(123) Jorge Luis BORGES, Los Conjurados. Op. cit., p. 39.

(124) A este propósito podem consultar-se as seguintes análises dos seguintes autores sobre o tema do tempo na obra literária de Borges: "El Tiempo y la Eternidad", de Ana Maria BARRENECHEA in La Expresión de la Irrealidad en la Obra de Borges. Op. cit., p.p. 135-167.

"Negación del Tiempo", de Emir Rodriguez MONEGAL, in Borges: Hacia una Interpretacion. Op. cit., p.p. 50-56, e ainda do mesmo autor, "Le Temps et le Moi" in Borges. s.l: seuil/ écrivains de toujours, 1981, p.p. 75-85.

"El Tiempo" de Jaime ALAZRAKI, in La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges. Op. cit., p.p. 101-112.

E ainda "El Language y el Tiempo: la Natureza Temporal y Atemporal del Language", de Artura ECHAVARRIA in Lengua y Literatura de Borges. Op. cit., p.p. 71-80.

(125) "Malgré cette union des formes du sens intime et du sens externe, opérée par l'entendement à l'effet de la représentation de la matière et, par là, d'un monde extérieur consistant, le sujet ne connaît *immédiatement* que par le *sens intime* vu que le sens externe est à son tour objet pour l'intime qui perçoit de nouveau les perceptions du premier: le sujet reste donc soumis, à l'égard de la *présence immédiate* des représentations dans sa conscience, aux seules conditions du *temps* en sa qualité de forme du *sens intime*<sup>1</sup>: [...] L'expression: les représentations sont *immédiatement présentes*, signifie que nous ne les connaissons pas seulement dans cette union du

temps et de l'espace, accomplie par l'entendement (qui est une faculté intuitive, ainsi que nous le verrons tout à l'heure) à l'effet de produire la représentation collective de la réalité empirique, mais que nous les connaissons comme représentations du sens intime, dans le temps pur, et cela au point mort situé entre les deux directions divergentes du temps, point que l'on appelle le *présent*." Arthur SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison Suffisante. Op. cit., p. 43.

(126) Jorge Luis BORGES, Los Conjurados. Op. cit., p. 43.

(127) Jorge Luis BORGES, Obra Poética 1923-1977. Op. cit., p. 505 e La Cifra. Op. cit., p. 63.

(128) Jorge Luis BORGES, La Cifra. Op. cit., p.49.

(129) Jorge Luis BORGES, Obra Poética 1923-1977. Op. cit., p. 434.

(130) Esta expressão utilizada por Borges, que nitidamente alude à noção schopenhaueriana de sujeito puro do conhecimento, é também utilizada pelo escritor no conto "El Jardín de Senderos que se Bifurcan" quando o narrador personagem Yu-Tsun, após conjecturar sobre a natureza do infinito labirinto que seu bisavô Ts'Ui Pên urdiu, declara: "Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo." (O.C, 475).

(131) "Du temps. 1 - Il n'y a qu'un temps et tous les temps particuliers ne sont que des parties de celui-là. 2 - Les temps différents ne sont point simultanés; ils sont successifs." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 724.

(132) "Du temps. 4 - Le temps se divise en trois, le passé, le présent et le futur: ce sont comme deux directions contraires séparées par un point zéro. Ibid.

(133) "Du temps. 24 - Le présent est sans durée." Ibid., p. 726.

(134) "L'impossibilité d'une connaissance immédiate de cette identité est précisément constituée par le temps, à la fois forme et borne de

notre intellect. Qu'en vertu du temps, l'avenir, par exemple, ne soit pas encore, c'est la conséquence d'une illusion dont nous pénétrons le sens quand l'avenir aura été réalisé. Et qu'une forme essentielle de notre intellect provoque une pareille illusion, c'est ce qui s'explique et se légitime par ce fait que l'intellect n'est nullement sorti des mains de la nature pour saisir l'essence des choses, mais seulement pour concevoir les motifs, et pour servir ainsi à une manifestation individuelle et temporelle de la volonté (2)." Ibid., p. 1224.

(135) "(2) Il n'y a qu'un présent, et il est toujours: car il est la forme unique de l'existence réelle. Il faut arriver à comprendre que le passé diffère du présent non pas en soi, mais seulement dans notre appréhension, dont la forme, le temps, nous les présente comme distincts." Ibid.

(136) "Aussi, à tout moment donné du temps, toutes les races d'animaux, depuis la mouche jusqu'à l'éléphant, coexistent-elles toutes au complet. Renouvelées déjà plusieurs milliers de fois, elles sont cependant demeurées les mêmes. Elles ne savent rien de leurs semblables qui ont vécu avant elles ou vivront après elles: l'espèce, voilà ce qui vit toujours, et, dans la conscience de l'immutabilité de l'espèce et de leur identité avec elle, les individus existent confiants et joyeux. La volonté de vivre se manifeste dans un présent sans fin, parce que le présent est la forme de la vie de l'espèce." Ibid., p. 1223.

(137) Jorge Luis BORGES, Obra Poética 1923-1977. Op. cit., p. 429.

(138) Jorge Luis BORGES, Los Conjurados. Op. cit., p.p. 35-36.

(139) Jorge Luis BORGES, El Libro de Arena. Op. cit., p. 69

(140) Ibid., p. 70

(141) Ibid., p. 71

(142) Ibid.

(143) Ibid., p. 72

(144) Ibid., p. 74

No prólogo ao livro de contos El Informe de Bordie, escreve Borges: "Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos." (O.C, 1021).

E porque vem a propósito de política, nunca é demais denunciar o escandaloso e indigente critério, baseado em razões meramente políticas, para a recusa da atribuição do prêmio Nobel a Borges.

Não queremos discutir aqui a específica validade dessa simbólica consagração literária. Todavia, julgamos que a essência da literatura (bem como das outras artes) não se compraz na satisfação de critérios de expectativa mundana, muitas vezes determinados por preceitos de ordem ideológica, ou orientados por requisitos de avaliação extra literários. Nada de mais incompatível deve existir, no domínio dos valores espirituais, do que o sentido revelador que a arte prossegue, e a tentativa, geralmente malograda, de o submeter a um olímpico e escalonado podium de avaliação conjuntural. Esta insólita incompatibilidade não anula, em nossa opinião, pelo contrário, justifica, a existência de prêmios. Pelo que possuem de simbólico, pela sua inepta adaptação à natureza do fenômeno estético, pela sua urgência em atribuir louros à arte, os prêmios são, talvez, um incipiente, mas justificável modo de fazerem insinuar, no sucessivo quotidiano, a experiência comum e partilhável da eternidade; neste sentido, são também um modelo da vivência da eternidade.

Ignoramos se Borges aprovaria esta para-borgeana conclusão das suas premissas sobre a eternidade. Imaginamo-lo, porém, a ele, escritor tão sinceramente devotado à ideia de universalidade, sorrindo em acto de comiseração, de cada vez que lhe chegavam cíclicas notícias, com suas pontuadas e implacáveis razões, justificando-lhe a recusa da atribuição do Nobel.

(145) Ibid., p. 73.

(146) Ibid., p.p. 73-74.

(147) Ibid., p. 71

(148) Ibid., p. 74

(149) Ibid., p. 73

(150) Ibid., p. 75

(151) Na Quádrupla Raiz do Princípio da Razão Suficiente, Schopenhauer considera que existem quatro únicas classes de objectos passíveis de serem conhecidos pelo sujeito, e procura definir as formas correspondentes que o princípio da razão assume para a justificação teórica do porquê de cada uma delas. A primeira classe de objectos que aí expõe para a faculdade do conhecimento do sujeito, é constituída por todas as representações intuitivas e empíricas da realidade representável, sendo fundamentada pelo princípio da razão suficiente do devir, ou seja, pela lei que governa todas as mudanças; a lei da causalidade. A segunda classe de objectos é constituída pelas construções ou representações abstractas do homem, isto é, pelas configurações lógicas possíveis do seu pensamento, e é fundamentada pelo princípio da razão suficiente do conhecer. A terceira classe, é constituída pela parte formal das representações empíricas, ou seja, pelas representações puras do espaço e do tempo que estão na origem das verdades matemáticas, e é fundamentada pelo princípio da razão suficiente do ser. Por fim, o princípio da razão suficiente do agir, ou lei da motivação, justifica a razão geral das acções do indivíduo.

No poema "La Moneda de Hierro", do livro com esse título, Borges recorre no verso 6 ao mesmo numeral-quádruplo - para definir a representabilidade do universo, aludindo desse modo à quádrupla configuração do princípio geral que, segundo Schopenhauer, justifica o porquê de tudo o que é passível de ser conhecido. Eis o verso da autoria de Borges: "El firmamento cuádruple que sostiene el diluvio." Jorge Luis BORGES, Obra Poética 1923-1977. Op. cit., p. 507.

(152) No ponto 19 do seu quadro de verdades insofismáveis escreve Schopenhauer, relativamente ao tempo: "O tempo está presente em todos os lugares: cada parte do tempo está em toda a parte, isto é simultaneamente na totalidade do espaço."

"Du temps. 19 - Le temps est présent en tout lieu: chaque partie du temps est partout, c'est-à-dire simultanément dans la totalité de l'espace." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 725.

(153) Na tradução que vimos consultando da obra capital de Schopenhauer, estas citações correspondem, respectivamente, às páginas 354 e 356.

(154) Cf. supra, nota 124.