

JOSÉ EDUARDO PACHECO BARREIROS DOS REIS

**BORGES E SCHOPENHAUER
OU O DIÁLOGO DA
LITERATURA COM A FILOSOFIA**

LISBOA
1987

José Eduardo Pacheco Barreiros dos Reis

BORGES E SCHOPENHAUER

ou o diálogo

da literatura com a filosofia

Marta Margarida Trelho de Carvalho

88.02.11

Lisboa

1987

Dissertação de Mestrado em Estudos
Literários Comparados apresentada à
Faculdade de Ciências Sociais e Hu-
manas da Universidade Nova de Lisboa.

Agradecimentos

Agradecer publicamente, é talvez um indelével modo de praticar a injustiça. Com o risco de a exercer, não posso, porém, deixar de invocar, de entre outros nomes, aqueles que, de modo mais próximo, possibilitaram a existência deste trabalho.

A minha gratidão vai para a Maria da Graça e para o Júlio Eduardo, meus pais, que ao longo de muitos anos se empenharam na minha formação; para a Margarida, minha esposa, minha amiga, e a quem, sem inúteis palavras, dedico este trabalho; para o genuíno riso do Duarte, meu filho, e para o silêncio que logrou conter; para as anônimas mãos que ergueram a casa do campo onde encontrei o requerido sossego para a redacção desta tese; para a família Pereira Dias que, com denodo, ali trabalha desde os tempos em que me lembro de mim; para a professora Ivette Centeno—que não ignora ser o ensino da literatura um modo de praticar a literatura—por todo o seu estímulo e pelos úteis conselhos que me legou; para a Dra. Amélia Carvalho, pela sua prestiosa colaboração no arranjo gráfico do esquema circular; para o adido cultural da embaixada da Argentina, Juan Carlos Vásquez, pela simpatia com que sempre me recebeu e pela bibliografia que pôs à minha disposição; para a Dra. Esmeralda Cunha, pelo seu generoso auxílio na tradução de algumas expressões borgeanas; para a Sra. Manuela Justino, cujo empenho profissional permitiu-me cumprir com os prazos legais da entrega da tese.

À *Margarida*

ÍNDICE GERAL

I - INTRODUÇÃO

1. O objectivo	1
2. Questões de método. O critério das citações	2
3. O cânone literário borgeano	3
4. A motivação	4
NOTAS	5

II - PRELIMINARES

1. O dogmatismo de Schopenhauer e o cepticismo de Borges	10
2. A tremenda conjectura	11
3. O sujeito do conhecimento ou a magia das almas	18
3.1. O solipsismo	21
3.2. Todo o homem deve ser capaz de todas as ideias. A vontade. A teoria estética de Schopenhauer e o sujeito puro do co- nhecimento	24
3.2.1. A identidade escritor/ leitor	33
3.2.2. O escritor único e impessoal	34
4. As ideias	39
5. A autêntica felicidade ou a contemplação da lua	42
NOTAS	48

III - O SONHO

1. A vigília e o sonho, folhas de um mesmo livro	59
2. Comparações	63
2.1. A comparação da realidade com a actividade onírica	63
2.2. A comparação da realidade evanescente com a diáfama substância das imagens oníricas	64

2.3. A comparação negativa da realidade com a actividade onírica	65
2.4. A comparação sono/ morte	65
3. A natureza onírica da realidade e da história	68
4. O influxo do sonho sobre o real	71
5. A interpolação do relato de sonhos na construção fabular. A dúvida sobre a natureza aparential da realidade. A inefável e verdadeira realidade	73
6. O sonhador	76
6.1. O escritor como sonhador	78
6.2. A indivisa divindade que opera em nós	78
NOTAS	85

IV - O ESPAÇO E O TEMPO

1. O espaço e o tempo, instrumentos mágicos da alma. O infinito	92
2. O espaço puro e o espaço empírico: o espaço na cabeça e a cabeça no espaço	101
3. Esboço de uma análise simbólica da idealidade do espaço na obra poética de Borges	103
3.1. O labirinto e o Aleph. Conclusões provisórias da análise simbólica	109
4. A refutação do espaço e a música	118
5. O tempo e Borges: já somos o passado que seremos	122
6. A intuição fundamental do tempo: o presente	124
7. A eternidade e a imortalidade	128
8. O milagre secreto	139
9. A refutação do tempo	143
NOTAS	149

V - A CAUSALIDADE

1. As causas: todas essas coisas para que as nossas mãos se encontrassem	164
2. O conceito de causalidade no pensamento de Schopenhauer. A matéria	166
3. Graças ao divino labirinto dos efeitos e das causas	173
3.1. A infinita regressão causal na obra literária de Borges	175
3.2. A imprevisibilidade dos efeitos	186
3.3. O determinismo ético de Schopenhauer e o fatalismo	187
3.4. O determinismo e o fatalismo na obra literária de Borges	193
4. As causas ocasionais, a casualidade e a lotaria em Babilônia	200
5. A dúvida sobre a indagação causal	207
NOTAS	208

VI - A VONTADE

1. A vontade: essa rara coisa que somos numerosa e una, ou a essência do mundo para Schopenhauer	218
2. A luta da vontade consigo mesma e os duelos borgeanos	227
3. A dor universal e a dor do poeta	241
4. O egoísmo e a injustiça, protagonista maiores da história universal da infâmia	249
5. A injustiça eterna e a identidade essencial dos contrários na obra narrativa de Borges. A mortal punição	257
6. A afirmação da vontade de viver e a seita de Fênix	276
7. O fundamento da ética de Schopenhauer e o Evangelho apócrifo de Borges	279
8. A negação da vontade de viver de Schopenhauer e a esperança de não ser de Borges. O Congresso	290
NOTAS	312
CONCLUSÃO	326
BIBLIOGRAFIA	330

I - INTRODUÇÃO

1. O Objectivo

O propósito de reunir os proeminentes nomes de Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Jorge Luis Borges (1899-1986) numa dissertação de mestrado em Estudos Literários Comparados envolve, desde logo, o risco de poder ser avaliado como uma invertida operação de alquimia, tendente a converter, o que em si e isoladamente já é o ouro, numa substância informe, repleta de qualidades menores e com resíduos do chumbo.

Contornar o risco de transmutar duas matérias preciosas e bem definidas numa substância inferior implica ao autor deste trabalho, e aquém do símile alquímico, a prévia assunção das distâncias que o separam relativamente ao que aqueles nomes representam no contexto da cultura universal, distâncias essas que lhe negam qualquer deslize de pretensão em ajuizar, fora dos limites expositivos decorrentes do exercício comparativo, o que manifesta e naturalmente transcende as suas capacidades: referimo-nos - sem o temor de empregarmos inusitadamente a palavra - ao génio específico que assiste à criação do sistema filosófico do pensador alemão, bem como à sua inerência na produção literária do escritor argentino. Só por este imediato reconhecimento, que o mais incauto dos bom-sensos acolhe e a inexorável consciência das proporções obriga, se poderá justificar, de antemão, a ousadia que consiste em se reduzir o vasto e complexo labor intelectual dos autores evocados - labor que, em última análise, se identifica com o sentido íntimo das suas respectivas vidas - a uma tese, cujo objecto visa demonstrar a amplitude da influência exercida pelo sistema metafísico de Schopenhauer na obra poética, narrativa e ensaística de Jorge Luis Borges.(1) Neste sentido, este trabalho define-se, também, pelo ensejo de aproximar - de modo a realçar as virtualidades do método comparativo no domínio dos estudos literários - o discurso que investiga primacialmente a problemática do ser e do conhecer, o filosófico, com o discurso revelador de uma intencionalidade estética, que caracteriza o literário. Julgamos assim, contribuir para dar sentido às teses postuladas pela moderna investigação antropológica, que reconhece na noção de Imaginário o termo radical a partir do qual se gera toda a actividade espiritual e simbo-

lizante do homem, ou seja, que reconhece na totalidade dessa noção, a proveniência do uso consciente da razão e da actividade subconsciente, com que se relaciona, em grande parte, o uso vital e profícuo da imaginação. (2)

Colocar em situação de diálogo a filosofia de Schopenhauer e a criação literária de Borges, responde ao sentido desse postulado, uma vez que se tem em vista demonstrar o alcance das possibilidades estéticas que resultam da transferência de uma doutrina orientada segundo o eixo do discorrer racional para o espaço transfigurador em que se manifesta a imaginação literária. E só uma razão tão lúcida e penetrante como a do pensador alemão podia amparar, de modo tão persistente e vitalizador, a imaginação exuberante e prodigiosa do escritor argentino.

2. Questões de método. O critério das citações.

Utilizar como fonte de investigação, numa tese eminentemente literária, o estudo do pensamento de um filósofo, com o intuito de demonstrar a influência teórica que exerceu na obra de um escritor, obriga a que se faça um comentário daquele pensamento, com a apropriação da linguagem técnica que lhe é inerente. No presente caso, esse comentário deverá circunscrever-se aos limites que definem o tema proposto, e que exclui do seu horizonte a reflexão sistemática e minuciosa dos filosofemas de Schopenhauer, tarefa que pertence, antes, ao domínio específico da hermenêutica do texto filosófico. Neste sentido, não se pode exigir à componente interpretativa das ideias do pensador que interessam ao objecto deste trabalho, que recorra aos preceitos formais que orientam uma exegese situada no estrito âmbito dos estudos filosóficos. Entre esses preceitos, assume a maior importância científica fazer-se o uso das citações no idioma original em que razoou o pensador, resultando tal imperativo da necessidade de ser preservada a pureza do sentido, muitas vezes intraduzível ou só aproximadamente traduzível, dos conceitos que enformam a sua reflexão, bem como de ser respeitada a indissociável unidade entre o conteúdo do seu pensamento e a forma linguística em que o exprimiu. Todavia, atendendo a que a motivação central da presente dissertação é a obra literária de Borges e não a filosofia de Schopenhauer, cremos que é prescindível o cumprimento desse preceito - cuja inobservância não obstou a que tivéssemos apreendido o sentido global da doutrina em causa, bem como o sentido dos resumos e selectivos tópicos que dela utilizámos para o exercício comparativo

em vista.

Assim, enquanto que as paráfrases que utilizaremos do escritor argentino serão feitas na sua língua nativa, as citações que incluíremos de Schopenhauer serão traduzidas, na sua quase totalidade, a partir das versões francesas das suas obras principais. Não devemos esta opção, ao reconhecimento de uma eventual supremacia de qualidade dessas traduções relativamente às de proveniência anglo-saxónica ou castelhana, por nós também consultadas, mas, porque pensamos que só desse modo podemos respeitar o princípio da homogeneidade que deve assistir à tarefa da tradução. O cumprimento deste princípio permitirá, conseqüentemente, assegurar a coerência expressiva do discurso vertido para português, cuja modulação derivará, com a necessária recriação sintáctica que toda a tradução pressupõe, da estrutura morfosintáctica da língua românica que, desde o século XVIII, e no que concerne à divulgação de ideias e correntes literárias estrangeiras, maior influência exerceu na cultura portuguesa. (3)

3. O cânone literário borgeano.

Em relação às fontes de investigação textual que delimitam o cânone literário borgeano que serviu de base de consulta a este trabalho, circunscrevemo-nos à exclusividade da sua obra ortónima, reunida, em grande parte, no volume publicado em 1974, com o título de Obras Completas de Jorge Luis Borges e que inclui, segundo o critério de selecção e organização do próprio autor, a sua produção literária compreendida entre os anos de 1923 e 1972. (4) Consultámos, também, os livros publicados posteriormente a 1974, a saber: o livro de contos, El Libro de Arena (1977), e os livros de poesia; La Rosa Profunda (1975), La Moneda de Hierro (1976), Historia de la Noche (1977), La Cifra (1981) e Los Conjurados (1985). (5)

À excepção de um ensaio sobre o budismo, que directamente se relaciona com o tema desta tese, não considerámos, na delimitação do referido cânone, o vasto conjunto da produção literária que Borges realizou em colaboração com outros autores, e, isto, por duas razões: devido à necessidade de preservarmos uma orientação metodológica coerente que não fosse afectada pelo problema da autoria, muitas vezes inextricável, como é o caso, por exemplo, da que decorre da associação literária de Borges com Bioy Casares, e, não menos importante, dada a pouca relevância que este sector da bibliografia borgeana constitui para o objecto específico que se tem em vista demonstrar.

(6)

4. A motivação.

A obra que Jorge Luis Borges minuciosamente foi tecendo, ao longo de mais meio século, com o seu diversificado, vigoroso e erudito talento criador, constituiu-se, por assim dizer, numa espécie de grande delta literário onde se depositaram os mais diversos materiais, provenientes de diferentes tradições e áreas do conhecimento universal, e, para cuja sedimentação residual, não terá deixado de contribuir a sua ferverosa leitura do pensamento de Schopenhauer. No ensaio "Avatares de la Tortuga", incluído no volume Discusión, publicado em 1932, afirma o autor a propósito do estudo que empreendeu de diversas doutrinas filosóficas: "He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo". (7) Mas, ainda mais reveladora da fidelidade que conferiu à leitura da filosofia de Schopenhauer, é esta sua declaração, quase patética, feita no epílogo de El Hacedor, publicado em 1960, cerca de 30 anos decorridos após Discusión, e cuja veracidade não duvidamos por confundi-la com a subtil facécia de que, por vezes, o escritor se arma para desconjuntar as superficiais leituras da sua obra, visto que a inclui na mesma página em que confessa a natureza invulgarmente pessoal dos textos que integram esse livro representativo da sua arte de fazedor literário; ei-la: "Pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra". (8)

A motivação deste trabalho fica-se a dever ao tom confessional desta afirmação. Resta-nos, ao menos, esperar que seja digno da generosidade implícita que ela contém. (9)

NOTAS RELATIVAS AO CAPÍTULO I

(1) Relativamente à identificação do sentido da vida de Schopenhauer com a criação da sua obra filosófica, convirá citar esta sua confissão, feita pouco tempo antes de morrer, e que Borges reproduziu no ensaio que leva o título "Historia de Los Ecos de un Nombre", incluído no volume Otras Inquisiciones. Traduzimos a versão do escritor argentino: "Se às vezes me julguei infeliz, isso deveu-se a uma confusão, a um erro. Tomei-me por outro, por exemplo, por um suplente que não pode chegar a titular, ou pelo acusado num processo de difamação, ou pelo enamorado a quem essa rapariga desdenha, ou pelo enfermo que não pode sair de casa, ou por outras pessoas que padecem de análogas misérias. Não fui essas pessoas; isso, em suma, foi o conjunto de trajes que vesti e desprezei. Quem sou realmente? Sou o autor de *O Mundo como Vontade e Representação*, sou o que deu uma resposta ao enigma do Ser, que ocupará os pensadores dos séculos futuros. Esse sou eu, e quem poderá discuti-lo nos anos que ainda me restam de vida?"- In Obras Completas, 1923-1972, de Jorge Luis BORGES, Buenos Aires: Emecé Editores, 1984 p.p. 752-753.

Por seu turno, acerca de si mesmo escreveu Borges o seguinte texto, impresso na contracapa do volume publicado em 1974 e onde reuniu o que, então, considerou ser a sua obra completa: "Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario. Mi primer libro data de 1923; mis Obras Completas, ahora, reúnen la labor de medio siglo. No sé qué mérito tendrán, pero mi place comprobar la variedad de temas que abarcan. La patria, los azares de los mayores, las literaturas que honran las lenguas de los hombres, las filosofías que he tratado de penetrar, los atardeceres, los ocios, las desgarradas orillas de mi ciudad, mi ciudad, mi extraña vida cuya posible justificación está en estas páginas," In Jorge Luis BORGES, Obras Completas 1923-1972, Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

(2) Gilbert Durand, um dos mais destacados representantes da investigação antropológica que reconhece na noção de Imaginário uma função determinante para a compreensão da actividade espiritual e simbolizante do homem, escreveu o seguinte: "Esta integração de toda a

psique no seio de uma única actividade pode ainda exprimir-se de dois modos. Antes de mais, pelo facto de que o sentido próprio (que conduz ao conceito e ao signo adequado) não ser senão um símbolo restrito. As sintaxes da razão não são senão formalizações extremas de uma retórica que mergulha, também ela, no consenso imaginário geral. Em seguida, e de um modo mais preciso, não existe um corte entre o racional e o imaginário, já que, entre muitas outras, o racionalismo não é mais do que uma estrutura polarizante e particular do campo das imagens".

"Cette intégration de toute la psyché au sein d'une unique activité peut encore s'exprimer de deux façons. D'abord par le fait que le sens propre (qui conduit au concept et au signe adéquat) n'est qu'un cas particulier du sens figuré, c'est-à-dire n'est qu'un symbole restreint. Les syntaxes de la raison ne sont que des formalisations extrêmes d'une rhétorique baignant elle-même dans le consensus imaginaire général. Ensuite, d'une façon plus précise, il n'y a pas de coupure entre le rationnel et l'imaginaire, le rationalisme n'étant plus, parmi bien d'autres, qu'une structure polarisante particulière du champ des images". - Gilbert DURAND, L'Imagination Symbolique. Paris: P.U.F., 1984, p. 88.

Num contexto diferente, e com o propósito de acentuar a dependência e a derivação do conhecimento abstracto relativamente ao conhecimento intuitivo, já Schopenhauer havia também destacado a importância capital da imaginação como factor do conhecimento. Na segunda edição de O Mundo como Vontade e Representação, publicada em 1844, escreve o filósofo na parte suplementar aos quatro livros que constituem o primeiro volume dessa obra: "Todo o pensamento é, na sua origem, uma imagem, e essa é a razão pela qual a imaginação é um instrumento tão necessário ao pensamento; as inteligências que dela são desprovidas jamais realizam algo de superior, a não ser nas matemáticas.

"Toute pensée, à l'origine, est une image; c'est pourquoi l'imagination est un outil si nécessaire de la pensée; les têtes qui en sont dépourvues ne font jamais rien de grand, sinon en mathématiques". - Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation, traduit por A. Burdeau, édition revue et corrigée por Richard Roos. Paris: P.U.F., 1984, p. 748.

(3) Relativamente à bibliografia de Schopenhauer, consultámos as tra

duções francesa, inglesa e castelhana (esta última, só do primeiro volume) da sua obra principal, O Mundo como Vontade e Representação, e alargámos esse critério de leitura cotejada nos três idiomas para o livro que encerra a sua teoria epistemológica, Da Quádrupla Raiz do Princípio da Razão Suficiente, bem como aos dois livros que integram a sua doutrina ética; Ensaio sobre o Livre Arbítrio e o Fundamento da Moral. Consultámos, também, a versão em língua inglesa, em dois volumes, e a tradução francesa, fragmentada em vários livros, dos Parerga e Paralipomena. Finalmente, tivemos acesso, nas versões inglesa e espanhola, ao livro em que Schopenhauer ensaia provar o alcance científico da sua doutrina metafísica, intitulado A Vontade na Natureza.

O desinteresse a que têm estado votados a leitura e estudo do pensamento de Schopenhauer em Portugal, atesta-se pelo reduzidíssimo número de traduções que da sua obra se têm feito no nosso país. Tais traduções, entre as quais não podia deixar de figurar, por calculado efeito de sucesso editorial, a que inclui as polémicas opiniões misógenas do filósofo, são, em geral, extraídas do volume de ensaios Parerga e Paralipomena, cuja perfeita compreensão pressupõe, por indicação reiterada do próprio Schopenhauer, o conhecimento integral da sua doutrina metafísica, exposta em O Mundo como Vontade e Representação.

Em versão portuguesa, apenas tivemos acesso ao ensaio incluído na referida colectânea, intitulado Esboço da Teoria do Ideal e do Real.

(4) Relativamente à informação bibliográfica do referido volume, consulte-se a bibliografia final.

O apurado e exigente sentido crítico de Borges em relação à sua própria obra, levou-o a excluir, na compilação das suas Obras Completas, a produção literária juvenil, fortemente marcada pela influência do espírito de renovação estética que caracterizou, no princípio deste século, o que se convencionou designar, sintetizando as suas múltiplas formulações, por modernismo. Não só não considerou a sua actividade como poeta e teorizador do movimento de vanguarda ultraísta como também anatematizou a inclusão dos seguintes livros de ensaios posteriores a 1923 - data da publicação do livro de poemas Fervor de Buenos Aires, com que dá início à estruturação do referido volume das Obras Completas: Inquisiciones (1925), El Tamaño de Mi Espe

ranza (1926), El Idioma de los Argentinos (1928).

Para uma informação mais detalhada sobre a relação literária de Borges com o ultraísmo, leia-se o ensaio de Guillermo de Torre: "Para la Prehistoria Ultraísta de Borges", in Expliquémonos a Borges como Poeta, compilación y prólogo de Angel FLORES. México: siglo veintiuno editores, 1984, p.p. 27-42.

- (5) Ver bibliografía final
- (6) As obras completas de Jorge Luis Borges em colaboração com outros autores encontram-se publicadas em dois volumes pela Alianza Tres Emecé, Madrid, 1981, 1983. O primeiro, reúne a sua produção narrativa, sob os pseudónimos comuns de H. Bustos Domecq e B. Suárez Lynch, feita em associação com o escritor argentino Adolfo Bioy Casares, e, o segundo inclui o trabalho ensaístico de Borges feito de parceria com diversos autores femininos.
- (7) Jorge Luis BORGES, Obras Completas, 1923-1972. Ibid., p. 258.
- (8) Ibid., p. 854.
- (9) Ao longo da obra de Jorge Luis Borges pudemos verificar a ocorrência de várias declarações, feitas em contextos diferentes, que testemunham a sua fidelidade ao pensamento de Schopenhauer. Destacamos quatro. Em 1956, no prólogo ao volume de contos Artificios, incluído em Ficciones, o nome de Schopenhauer é citado entre os seus autores preferidos: "Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, León Bloy, forman el censo heterogéneo de los autores que continuamente releo.", J. L. Borges, Obras Completas, p. 483. No ensaio "Sobre los Clasicos", recolhido em Otras Inquisiciones, escreve: "Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley." - Ibid., p.773 - No prólogo à reedição de 1969 do livro de poemas Fervor de Buenos Aires, Borges compara-se com o jovem que era à data da primeira edição desse seu livro, e destaca, entre outros, o nome de Schopenhauer como prova de uma afinidade comum, e testemunho da essência imutável da sua identidade pessoal: "Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los

dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson e de Whitman." Ibid., p. 13. Por fim, em "Otro Poema de los Dones", do livro publicado em 1964, El Otro, El Mismo, lemos: "Gracias quiero dar [...] / Por Schopenhauer / Qué acasó descifró el universo / ." (v.v. 1/13/14). Ibid., p. 936.

II - PRELIMINARES

1. O dogmatismo de Schopenhauer e o cepticismo de Borges.

Quem alguma vez tenha lido poesia de Jorge Luis Borges, ou tenha percorrido os intrincados enredos da sua ficção narrativa, ou se tenha detido perante as rarefeitas associações de inteligência crítica que testemunham os seus ensaios, não terá certamente deixado de verificar - com o mínimo de observação requerida - que, em qualquer uma destas formas literárias, o escritor recorre, com invulgar persistência, ao tema do sonho. Verdadeiro leit motiv que atravessa o conjunto da sua obra, o tópico do sonho não se constitui, a nosso ver, como uma pitoresca ou idílica forma de evasão ao mundo opaco da realidade, nem num inconsistente modo de subverter as leis que regem a apreensão do mundo material, logo substituído pela avassaladora lógica do acontecer onírico. Assim, por exemplo, o adjectivo fantástico, a que se associa normalmente a temática narrativa borgeana, induz em erro, quando exclusivamente conotado com valores semânticos afins dos da inverosimilhança, da transcendência ou mesmo da sobrenaturalidade. De facto, o halo de fantasmagoria que irradia com maior ou menor intensidade nos relatos que integram os livros de contos de Borges, não revela uma intenção estética que deliberadamente se distancia do plano da realidade, para fazer vingar uma calculada mistificação dos dados da percepção sensível, com o que se lograria criar um alternativo orbe de figuras e acontecimentos fantásticos. A nossa profunda convicção acerca da ideia que a literatura de Borges no seu todo pretende comunicar, é a de que a própria realidade possui já essa dimensão onírica de mistério e assombro que incita à ficção e que, inclusivamente, está na origem das mais elaboradas construções do pensamento filosófico. É o próprio escritor que o afirma: "Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte." (10)

Mas a fantasia, a ilusão, o maravilhoso, o sonho são, na aparência, fórmulas teoricamente pouco convincentes que permitam postular uma coerente via de acesso ao entendimento do mundo, sem o que toda a criação literária resulta estéril. Por outro lado, o recurso sistématico a tais fórmulas parece corroborar o pendor céptico de Borges relativamente à possibilidade de se afirmarem certezas, ou de se preconizarem verdades no domínio do conhecimento. Ao combinar nos seus

ensaios diferentes ideias religiosas e filosóficas, com o intuito de fazer realçar as virtualidades estéticas que possuem, Borges reconhece que esse seu projecto é "quizá, indicio de un escepticismo esencial". (O.C., 775)

Como conciliar, então, esta sua atitude de radical incredulidade, com o fervoroso acolhimento que devotou à filosofia de Schopenhauer que, segundo os juízos que o próprio pensador teceu acerca do seu sistema, este "pode ser descrito como um *dogmatismo imanente*, já que as suas doutrinas são, na verdade, dogmáticas, não se alargando, contudo, para além do mundo que é dado na experiência."?(11)

Como conciliar a permanente dúvida que assiste à atitude estética de representar literariamente o mundo, com a atitude contrária de considerá-lo à luz de uma profunda convicção de verdade filosófica?

Em que medida é que um "escepticismo esencial" pode ser permeável a um "dogmatismo imanente"?

Julgamos que o devir deste trabalho dará resposta a estas questões. De imediato, o que nos importa salientar é que Borges não trata certamente de fundir o que se apresenta, de um ponto de vista estritamente filosófico, como objectivamente inconciliável, mas de vitalizar, com a sua arte de escritor, as potencialidades abstractas de um pensamento que se propôs revelar o enigma da vida. E, é, então, que o tópicus do sonho adquire um valor de conhecimento, um fundamento gnoseológico credível que admite as mais diversas variações temáticas e as mais insuspeitas ampliações fantásticas.

2. A tremenda conjectura.

Para a filosofia idealista de Schopenhauer, o mundo que nos é dado a conhecer é tal como é devido ao condicionamento formal com que é apreendido pela actividade perceptiva, governada pelo intelecto do sujeito; ou seja, é um mundo de representações mentais comparáveis às imagens geradas durante o sonho. Isto significa que a existência deste mundo e a sua possibilidade de conhecimento se esgota na percepção que dele possui um sujeito, ou, por outras palavras, de que não haveria mundo se não houvesse ninguém que o percepcionasse. Ora, se a existência do mundo pressupõe um sujeito que o represente à maneira de um sonho, então, a função de conhecimento desempenhada por tal sujeito pode ser comparável à de um ente onírico que assegura o contínuo fluir da matéria sonhada.

Vejamos como esta tese foi literalmente acolhida por Borges. Tomemos como exemplo paradigmático o poema "Amanecer", incluído em Fervor de Buenos Aires (1923), e que é considerado - segundo o critério adoptado pelo escritor argentino na compilação das suas obras completas - como tendo sido o livro inaugural de toda a sua produção literária. (12)

Transcrevemos, na íntegra, a primeira longa estrofe:

"En la honda noche universal
 que apenas contradicen los faroles
 una racha perdida
 ha ofendido las calles taciturnas
 como presentimiento tembloroso
 del amanecer horrible que ronda
 los arrabales desmantelados del mundo.
 Curioso de la sombra
 y acobardado por la amenaza del alba
 reviví la tremenda conjetura
 de Schopenhauer y de Berkeley
 que declara que el mundo
 es una actividad de la mente,
 un sueño de las almas,
 sin base ni propósito ni volumen.
 Y ya que las ideas
 no son eternas como el mármol
 sino inmortales como un bosque o un río,
 la doctrina anterior
 asumió otra forma en el alba
 y la superstición de esa hora
 cuando la luz como una enredadera
 va a implicar las paredes de la sombra,
 doblégó mi razón
 y trazó el capricho siguiente:
 Si están ajenas de sustancia las cosas
 y si esta numerosa Buenos Aires
 no es más que un sueño
 que erigen en compartida magia las almas,
 hay un instante
 en que pelagra desafortadamente su ser
 y es el instante estremecido del alba,

cuando son pocos los que sueñan el mundo
 y sólo algunos trasnochadores conservan,
 cenicienta y apenas bosquejada,
 la imagen de las calles
 que definirán después con los otros.
 Hora en que el sueño pertinaz de la vida
 corre peligro de quebranto,
 hora en que le sería fácil a Dios
 matar del todo Su obra! "

(O.C, 38-39)

Elevada a cidade de Buenos Aires à condição de símbolo cósmico, por ela se cifrando a ideia da representação possível do universo, tal como se pode verificar pelas expressões, "honda noche universal" (v. 1), "arrabales desmantelados del mundo" (v. 7), "pocos los que sueñan el mundo" (v.33), o sujeito do enunciado poético, após invocar explicitamente as doutrinas de Schopenhauer e de Berkeley que declaram "que el mundo es una actividad de la mente, / un sueño de las almas" (v.v 12-14), com o fim de acentuar a dependência da realidade relativamente à actividade ordenadora do sujeito que a percepção, eleva essa hipótese filosófica ao paroxismo, e faz dela o pretexto de chamar a si e aos raros que o acompanham naquela hora de mistério, a tarefa, quase divina, de darem continuidade à existência do mundo.

Delírio incontido da imaginação, ociosa fantasmagoria da razão, subtil ironia solipsista, ou, pelo contrário, "ja que las ideas/ no son eternas como el mármol/ sino inmortales como un bosque o un río" (v.v 16-18), legítima recriação poética de uma complexa teoria do conhecimento?

Em Schopenhauer, essa teoria está compreendida e desenvolve-se em torno da proposição com que abre a exposição da sua obra capital: "O mundo é a minha representação." (13) Tal afirmação, ainda segundo o filósofo, sintetiza o tema fulcral que animou a investigação da filosofia moderna desde que Descartes "pela primeira vez, despertou a necessária meditação, e o impressionou a verdade de que nós estamos antes de mais nada limitados à nossa própria consciência e o mundo só nos é dado como representação; pelo seu bem conhecido *dubito, cogito, ergo sum*, quis ele acentuar como única certeza a da consciên

cia subjectiva, contraposta ao problemático de tudo o mais, e exprimir a grande verdade de que o único *dado* real e incondicionado é a auto-consciência." (14)

Significa isto, que o método da dúvida sistemática utilizado por Descartes (1596-1650) para inquirir a realidade do mundo exterior, ou o que objectivamente existe em si, levou-o à descoberta do "abismo entre o subjectivo ou ideal e o objecto (sic) ou real" (15), e a determinar as relações do que é dado a conhecer pela intervenção da consciência subjectiva (o ideal) e do que existe independentemente dela (o real). Para Schopenhauer, esse é o eixo teórico fundamental em torno do qual se estruturam os vários sistemas da filosofia moderna e que preparam o caminho para a doutrina do idealismo transcendental de Kant (1724-1804), de que ele próprio se reclama o legítimo sucessor. (16) Entre essas formulações teóricas relativas ao problema da origem e natureza do conhecimento, destaca a de Berkeley (1685-1753), por ter fundado; "o verdadeiro idealismo, i.é, o conhecimento de que o que é extenso e preenche o espaço, o mundo visível em geral existe absolutamente e só na nossa representação, e que é absurdo e até contraditório atribuir-lhe existência fora de toda representação, independente do sujeito cognoscente e portanto aceitar uma matéria existente em si." (17)

Ora, é precisamente esta concepção gnoseológica que se plasma no referido poema de Borges e que se revela esteticamente produtiva no devir da sua obra literária. A "tremenda conjetura/ de Schopenhauer y de Berkeley/ que declara que el mundo/ es un actividad de la mente/ un sueño de las almas" (v.v 10-14) encontra o seu fundamento teórico na concepção idealista da origem do conhecimento, que reduz a existência do mundo à actividade sensorial e intelectual do sujeito. É, contudo, importante referir que as consequências teóricas de tal doutrina divergem quanto às soluções encontradas pelas filosofias de Berkeley e de Schopenhauer; o primeiro, sustentará um idealismo absoluto que o conduzirá à negação da existência da própria matéria, e, o segundo, na sequência da investigação kantiana no domínio da teoria do conhecimento, fará coexistir a atitude idealista, de reconhecer que o único conhecimento possível é sempre o de fenómenos formalmente condicionados pela actividade cognoscente do sujeito, com a atitude realista, de reconhecer que algo existe, independentemente do domínio do conhecimento configurado pela intervenção da consciência.

A invocação e a reunião dos nomes de Berkeley e de Schopenhauer

em "Amanecer" não é, pois, reveladora de uma bizarra liberdade retórica ou de uma caprichosa erudição filosófica, com o que se justificaria, pretensiosamente, a "lírica" fantasia de se temer a dissolução das formas reais dos objectos e, com elas, o perecimento do mundo, por ausência de alguém que lhes conferisse realidade.

À parte a devoção específica que Borges tributa ao pensamento de Berkeley - "una de las personas más queribles que en la memoria de los hombres perduran" - (18), não oferece dúvida que a associação do nome do bispo filósofo irlandês com o do pensador alemão se justifica doutrinariamente, sendo o próprio Schopenhauer o primeiro a reconhecer que a origem do sentido da sua proposição, que afirma ser o mundo uma representação subjectiva remonta, na tradição da filosofia ocidental, ao pensamento de Berkeley, embora tenha sido pela primeira vez formulada na Índia pelas especulações da filosofia vedanta. (19)

Em 1710, publicou Berkeley A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge (Tratado do Conhecimento Humano). No 3º parágrafo do capítulo que leva o título em português, "Dos princípios do conhecimento humano", lê-se: "Todos concordarão que nem os pensamentos, nem as paixões, nem as ideias formadas pela imaginação existem sem o espírito; e não parece menos evidente que as várias sensações ou ideias impressas nos sentidos, ligadas ou combinadas de qualquer modo (isto é, sejam quais forem os objectos que compõem) só podem existir em um espírito que as perceba. [...] Digo que existe a mesa onde escrevo - quer dizer, vejo-a e sinto-a; e se estiver fora do meu gabinete digo que ela existe, significando assim que se lá estivesse vê-la-ia, ou que outro espírito actualmente a vê. Houve um odor, isto é, cheirava a alguma coisa; houve um som, isto é, ouviu-se algo; uma cor ou uma forma, isto é, foi percebida pela vista ou pelo tacto. É tudo o que posso entender por esta e outras expressões. O que se tem dito da existência absoluta de coisas impensantes sem alguma relação com o seu ser-percebidas parece perfeitamente ininteligível. O seu *esse é percipi*; nem é possível terem existência fora dos espíritos ou coisas pensantes que os percebem." (20)

Em 1819, publica Schopenhauer a primeira edição de Die Welt als Wille und Vorstellung (O Mundo como Vontade e Representação). Aí se lê, logo no início do primeiro capítulo, que quem compreende o sentido da proposição, o mundo é a minha representação, "possui, então, a inteira certeza de não conhecer nem um sol nem uma terra, mas so-

mente um olho que vê este sol, uma mão que toca esta terra." (21) Quer dizer, reitera o princípio de Berkeley de que o ser das coisas radica na percepção que delas se tem, e de que o mundo só existe e possui realidade na medida em que é percebido por um sujeito.

Em 1844 aparece a segunda edição de O Mundo como Vontade e Representação, e Schopenhauer, com o intuito de precisar o alcance das suas ideias, acrescenta ao conteúdo da primeira edição dessa obra um volume de ensaios relativos a cada um dos capítulos que compõem as quatro secções do primeiro volume. O primeiro desses ensaios visa especificar a sua doutrina idealista com base na noção de representação e aí se lê, a propósito da função condicionante desempenhada pelo cérebro no acesso ao conhecimento dos fenómenos empíricos da realidade: "Pois a função do cérebro, que, durante o sono, nos encanta com a visão de um mundo perfeitamente objectivo, intuitivo e mesmo palpável, deve contribuir com igual medida na representação do mundo objectivo durante a vigília. Estes mundos, conquanto sejam diferentes quanto à matéria, procedem nitidamente de uma mesma forma. Esta forma é o intelecto, a função do cérebro." (22) E mais adiante, ainda no mesmo capítulo, afirma, redutoramente, que: "Este mundo real, intuitivo, é manifestamente um fenómeno do cérebro." (23)

Julgamos, agora, ter contribuído, através desta digressão pelo campo da filosofia, para a explicitação do sentido da "tremenda conjectura/ de Schopenhauer y de Berkeley" (v.v, 10-11) revivida pelo sujeito do enunciado poético de "Amanecer". Cabe-nos, porém, explicitar ainda o seguinte ponto do pensamento de Schopenhauer para a perfeita compreensão do referido poema.

Se todos os objectos do mundo físico, se o próprio mundo só é conhecido enquanto se contém na representação que dele possui o sujeito, então esse sujeito é o suporte e a irredutível condição de tudo o que existe. A noção de sujeito é, contudo, indissociável da noção de objecto; ambos constituem os pólos inseparáveis do processo de conhecimento, limitando-se reciprocamente, e, a cessação de uma das partes implica necessariamente a cessação da outra. Para Schopenhauer é ininteligível supôr a existência de um objecto em si, separado do sujeito e sem ser por este determinado no modo como é apreendido, tal como preconizam os sistemas filosóficos, como o materialismo, que pretendem deduzir o sujeito a partir do objecto ou que tomam este como ponto de partida das suas explicações; por outro lado, é também inadmissível conceber, como em sua opinião pretendeu malogra

damente realizar o pensamento de Fichte (1762-1814), fazer do sujeito um eu absoluto, anterior ao e desligado do objecto, como se esse sujeito fosse em si o gerador do objecto e não o seu termo correlato. Daí que; "ser sujeito significa exactamente a mesma coisa que ter um objecto, e ser objecto a mesma coisa que ser conhecido por um sujeito; de igual modo que, quando um objecto é *determinado de certa maneira*, imediatamente é colocado também o sujeito como *conhecendo precisamente dessa determinada maneira*." (24)

Ora, se a noção de representação contém e pressupõe esses dois termos como a sua forma mais geral e essencial, então o espaço que ocupam os objectos, o tempo em que se manifestam e a relação causal a que estão submetidos, as três formas que Schopenhauer considera serem as mais gerais e essenciais da existência de todo o objecto e que lhe conferem realidade empírica, têm de alguma maneira adequar-se ao sujeito, ou melhor, essas formas podem ser inferidas como pertencendo ao sujeito, visto que não há objecto sem sujeito. E como é isso possível?

A famosa revolução copernicana levada a cabo por Kant no domínio da teoria do conhecimento, mais precisamente na Kritik der Reinen Vernunft (Crítica da Razão Pura), havia demonstrado possuir o sujeito um saber, a priori, anterior a toda a experiência, e que as faculdades cognitivas da sensibilidade e do entendimento, pelas quais os objectos são dados e pensados, constituem: "os dois troncos do conhecimento humano, porventura oriundos de uma raiz comum, mas para nós desconhecida." (25) Ora, tais faculdades devem conter princípios e conceitos, a priori, que constituem as formas puras ou condições necessárias mediante as quais o mundo é intuído e pensado. A investigação sobre a necessidade desse saber, levará Kant a formular conclusões que se apresentam como universalmente válidas para a compreensão científica da realidade, mas que demonstram, simultaneamente, ser impossível o conhecimento da realidade em si, uma vez que, o que é percebido é-o sempre condicionado pela natureza das faculdades cognitivas do homem. Teoria ousada e de grande densidade intelectual, cuja minuciosa e elaborada exposição, não só reitera a concepção onírica da realidade preconizada pela antiga filosofia vedanta, como e leva o seu autor, na opinião de Borges, à condição de mestre do género fantástico. Numa das notas de recensão crítica, incluídas no volume Discusión (1932), afirma o escritor argentino: "Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que

esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley." (O.C., 280)

Contornando o problema, que não cabe obviamente no âmbito deste trabalho, de saber quais as diferenças de fundo entre o pensamento de Kant e o de Schopenhauer, importa reter a ideia de que a investigação do filósofo de Königsberg, no domínio da teoria do conhecimento, constitui, depois do idealismo de Berkeley - e no que se refere à tradição do pensamento ocidental - a fonte doutrinal mais importante que está na origem da concepção do mundo como representação de Schopenhauer. (26) Com efeito, é a esta teoria gnoseológica de Kant que recorre o seu discípulo, reformulando-a segundo o seu ponto de vista filosófico, para considerar que as referidas formas do conhecimento, de espaço e tempo - relativas à sensibilidade - e causalidade - relativa ao entendimento - dizem respeito à estrutura do sujeito, radicando nele na qualidade de conhecimentos puros que preexistem ao conhecimento dado pela experiência, e que configuram a possibilidade de a ela se ter acesso.

Simplificando a exposição desta teoria e transferindo-a para a concepção temática do poema de Borges que vimos analisando, compreender-se-á que o espaço que delimita a situação geográfica e define os contornos físicos da cidade de Buenos Aires, bem como o tempo que determina a hora em que a cidade é representada ao alvorecer, e a causalidade das percepções sensíveis referidas no poema, essas três formas imprescindíveis e configuradoras de todo o objecto conhecido pela experiência, não-de preexistir idealmente no sujeito - neste caso identificado com o sujeito do enunciado poético - como as formas puras das suas faculdades cognitivas que lhe possibilitam perceber e, concomitantemente, conferir realidade a Buenos Aires.

Posteriormente, veremos como cada uma destas três formas está na origem de três recursos temáticos fundamentais, utilizados na produção literária de Borges. Para já, importa esclarecer a noção de sujeito do conhecimento de Schopenhauer e as implicações que tal noção assumiu na obra do escritor argentino.

3. O sujeito do conhecimento ou a magia das almas.

A definição liminar que nos é dada pelo filósofo é aparentemen

te obscura e requer uma breve explicação: "Aquele que tudo conhece, sem ser ele mesmo conhecido, é o sujeito". (27) Claro que este sujeito não é uma entidade supramundana ou divina, nem um ser omnisciente inacessível ao conhecimento humano. Sujeito é, antes, um conceito limite, utilizado para designar a possibilidade do conhecimento; é o correlato necessário do objecto e sem o qual este não existiria. Pergunta-se, então, onde reside tal sujeito, ao que Schopenhauer responde ser cada um de nós um sujeito dessa espécie - acrescentando imediatamente - na medida "em que conhece, e não na medida em que é conhecido." (28) Tal sujeito não é conhecido, porque ele é, precisamente, a condição de todo o conhecimento. Ora, se o conhecimento de nós mesmos se expõe à aplicação da regra geral do conhecimento de todos os objectos da experiência, e, portanto, se cinge em sujeito e objecto, então há-de haver algo em nós que é conhecido como objecto - e que nos surge imediatamente representado como sendo o nosso corpo, submetido, tal como os demais objectos às mesmas "condições formais do pensamento, o tempo, e o espaço" (29) - e algo que o conhece e desempenha essa função na qualidade de sujeito. Se todo o objecto pressupõe um sujeito que o represente, se o nosso próprio corpo e o nosso agir é igualmente objecto de conhecimento do sujeito que se dá em nós, torna-se claro que é impossível saber que sujeito é esse, senão que ele é a condição de todo o conhecimento. Assim como não se pode dissociar o sujeito do objecto, de modo que, quando se coloca o primeiro termo se dá iniludivelmente o segundo e vice-versa, também não se pode separar o conhecer da sua condição imprescindível, que é o de ser efectuado por um sujeito. Conhecer e ser sujeito do conhecimento são, portanto, termos equivalentes e intermutáveis, e daí que, para Schopenhauer, não haja: "então um conhecimento do conhecimento; porque para isso seria necessário que o sujeito se separasse do conhecimento e pudesse, todavia, conhecer o conhecimento, o que é impossível." (30) Por outro lado, se a existência e o conhecimento do mundo se realizam de acordo com as determinações de espaço e de tempo, que, como vimos, são as formas mais gerais do conhecimento sensível que radicam a priori no sujeito, isto significa que essas formas não podem ser aplicáveis ao sujeito, visto que elas o supõem previamente; daí que ele não possa ser conhecido. A função do sujeito do conhecimento é de conhecer, ou melhor dito, é de constituir a condição da possibilidade do modo como conhecemos, o que, na linguagem de Schopenhauer, quer dizer do modo como representamos.

A incognoscibilidade do sujeito do conhecimento é explicitamen

te referida por Borges no ensaio "El Tiempo y J.W. Dunne", incluído em Otras Inquisiciones (1952). Aí, ao comentar a doutrina de Dunne sobre o sujeito e o tempo, concebida pela aplicação do princípio da regressão infinita - e que constitui o modelo do pensamento que está na base da formulação das aporias eleáticas - Borges, com a sua peculiar veia erudita, assinala que o teor daquela argumentação já havia sido utilizado por outras reflexões que precederam a de Dunne sobre a noção de sujeito, nomeadamente por Schopenhauer, e, ainda, antes deste, por um dos sistemas da filosofia indiana. "El séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra¹, niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, "porque si fuera conocida nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda." (O.C, 646) A descoberta da impossibilidade do conhecimento do eu, que Borges interpreta como sendo portadora da ideia da "negación radical de la introspección" (O.C, 646), deve ter sido pensada, segundo ele, pela primeira vez há oito séculos, e acrescenta: "Hacia 1843, Schopenhauer la redescubre." El sujeto conocedor", repite, "no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor". (O.C, 646)

Sendo este sujeito a condição e o suporte da existência do mundo, "resulta que um só sujeito, mais o objecto, bastaria para constituir o mundo considerado como representação, tão integralmente como o constituem os milhões de sujeitos que existem; mas se desaparecesse este único sujeito perceptivo, com ele desapareceria, também, no mesmo instante, o mundo concebido como representação." (31) Isto significa que este sujeito transcendental, na sua função de se constituir como condição do conhecimento do mundo empírico, se dá uno e indivisível em todos os seres capazes de representação, incluindo os próprios animais privados da faculdade da razão, e que tanto vale afirmar que o mundo existiu e existe porque existiram e existem milhões de seres que o perceberam e o percebem, como reconhecer que a sobrevivência de um só ser perceptivo, independentemente da complexidade da sua natureza orgânica, é a condição suficiente para que se garanta a própria sobrevivência do mundo, tal é a dependência ontológica que manifesta relativamente à possibilidade de ser conhecido.

Já se divisa como é que esta noção de sujeito do conhecimento de Schopenhauer, idêntico em todos os seres perceptivos pela quali-

dade que possui de ser a condição da possibilidade da representação do mundo, é literariamente recriada por Borges. É por recurso a ela, que se pode entender que, no poema "Amanecer", a "numerosa Buenos Aires/ no es más que un sueño/ que erigen en compartida magia las almas" (v.v 27-29). Estas almas são, afinal, todos os seres que, na qualidade de sujeitos cognoscentes, permitem representar - e veremos no capítulo seguinte como este verbo possui, na filosofia de Schopenhauer, uma afinidade de sentido com o do verbo *souhar* - a cidade de Buenos Aires, e, com ela, o mundo, conferindo-lhe assim realidade. Este mesmo tópico ressoa noutras passagens da sua obra, com variantes que fazem realçar, ora a ideia da unicidade do sujeito de conhecimento, confinando-o singularmente a um único ser, a uma única personagem capaz de dotar realidade ao mundo, ora a ideia da sua comum identidade nos inúmeros seres dotados de percepção.

3.1. O Solipsismo.

No primeiro caso, Borges recria literariamente, como nas passagens do poema citado, o sentido solipsista a que induz uma interpretação parcial do axioma já referido de Schopenhauer: "O mundo é a minha representação." (32) Assim, por exemplo, no poema "Caminhadas", inserido em Fervor de Buenos Aires (O.C, 43), são-nos comunicadas, sinestesticamente, as impressões causadas no sujeito lírico por uma deambulação nocturna. Nos versos 24 e 25, escreve: "Yo soy el único espectador de esta calle;/ si dejara de verla si moriría." No poema "La Dicha", do livro La Cifra (1981), lê-se: "Los tranquilos animales se acercan para que yo les diga su/ nombre./ Los libros de la biblioteca no tienen letras. Cuando los abro/ surgen." (v.v, 7-10). (33)

A mesma ideia repete-se em "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", conto incluído em Ficciones (1944), e onde se relata a assombrosa descoberta, feita pelo narrador, de um empreendimento secreto levado a cabo por uma seita de adeptos da doutrina idealista, e, entre os quais, se encontraria ligado, como tendo sido um dos seus dignos filiados, o nome de um tal George Barkeley... A secreta conjura dessa seita consistia na invenção de um país (Uqbar), logo convertida num projecto mais vasto de inventar um planeta (Tlön), que obedesse ao programa teórico da referida doutrina. A geografia, a história, a cultura, a ciência, a língua, o modo de vida dos habitan-

tes desse planeta ilusório estariam compilados, por seu turno, nos 40 volumes da primeira enciclopédia de Tlön, intitulada *Orbis Tertius*, e cuja exumação ameaçava transformar a realidade do nosso mundo.

É claro que a riqueza de motivos temáticos que este conto encerra, bem como a sua exímia elaboração formal, permitem-lhe que seja objecto de diversificadas e minuciosas análises literárias. (34) Do nosso ponto de vista, importa realçar que ele extravasa em nítidas alusões à doutrina idealista do conhecimento que, no caso presente, surge conformada ao "cepticismo essencial" de Borges, visto que ela é objecto de uma conversão fabular pontuada por uma viva intenção humorística. Mas vejamos como é literalmente trabalhada a tese idealista de Schopenhauer que afirma a dependência da realidade dos objectos relativamente à acção cognoscente do sujeito. Assim, a natureza das ciências em Tlön estaria condicionada pela natureza psicológica do indivíduo. Essa seria, aliás, uma das razões capitais que, juntamente com outras duas, proclamadas pelo décimo primeiro tomo da enciclopédia *Orbis Tertius*, "determinaron la victoria total de ese panteísmo idealista" (O.C, 438). No essencial, os pressupostos teóricos enunciados nessa enciclopédia coincidem com as directivas fundamentais do pensamento do filósofo alemão: "Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena*." (O.C, 438). Por exemplo; "La geometría de Tlön comprende dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil. La última corresponde a la nuestra y la subordinan a la primera. La base de la geometría visual es la superficie, no el punto. Esta geometría desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan." (O.C, 438) Os parâmetros da ciência matemática, por seu turno, eram tão vastos quanto a necessidade de se adequarem às arbitrarias operações aritméticas individuais, de tal modo que: "El hecho de que varios individuos que cuentan una misma cantidad lo gran un resultado igual, es para los psicólogos un ejemplo de asociación de ideas o de buen ejercicio de la memoria." (O.C, 438-439) Isto quanto à ciência, porque quanto a acontecimentos mais vulgares do domínio da vida prática, sucedia em Tlön que um mesmo objecto tendia a multiplicar-se e a adquirir diferentes formas, consoante a expectativa de quem o representava. Tal fenómeno ficava-se simplesmente a dever ao facto de os objectos não possuírem subsistência e

existência própria, para além das formas que lhe eram conferidas pelos processos mentais do modo de conhecer do sujeito. "Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro." (O.C, 440):

De um modo menos paroxístico, esta ideia é reiterada no conto "El Jardín De Senderos Que Se Bifurcan", também reunido em Ficciones, quando a personagem principal, o espião Yu Tsun, perante a ameaça de ser capturado, é levado a reflectir sobre a iminência da sua própria morte, dando-se então conta da ideia da exclusiva unicidade de com que é experimentada a vida: "innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí..." (O.C, 472-473).

Mas se a existência do mundo depende da actividade intelectual do sujeito de conhecimento em o representar, e se este sujeito indivisível se dá em todos os seres capazes de representação, então a sua perdurabilidade em nada é afectada aquando da morte individual de cada um desses seres, visto que ele permanece activo nos outros seres que lhe sobrevivem. Quando alguém morre, isso significa que deixou de possuir a capacidade de representar o mundo; isto é, que deixou de participar da condição que possibilita a experiência; que espaço, tempo e causalidade, como formas gerais de conhecimento, sobrevivem noutros indivíduos, mas não nele. O indivíduo perece como sujeito de conhecimento; o sujeito de conhecimento sobrevive noutros indivíduos. Assim, se, por um lado, um eu uno e eterno, de que participam inúmeros eus individuais, confere permanente realidade ao mundo, por outro, e de acordo com a proposição síntese de Schopenhauer; "o mundo é a minha representação", basta que um único ser individual pereça para que o mundo deixe inexoravelmente de ser, pelo menos, para esse eu.

Em Borges, deparamos, num texto em prosa poética, intitulado "El Testigo", e recolhido no livro El Hacedor (1960), com a recriação literária desta reflexão de Schopenhauer. Aí, não só se revela a ideia de que o mundo se extingue com a morte daquele que o representou, como, dramaticamente, se acentua a ideia do empobrecimento que advém ao mundo com a morte das derradeiras testemunhas de uma tradição cultural irrecuperável. A testemunha, a que se refere o título do tex-

to, é o último representante saxónico - talvez o último sacerdote - da religião pagã que se desmorona face à cristianização das ilhas britânicas. Ele sabe que vai morrer nesse dia, e, que, com ele, se extinguirá a crença pagã que professou e o conhecimento de seus ritos. A esse relato segue-se a seguinte conclusão que nos importa referir, e que evolui para uma meditação de carácter pessoal, do autor Borges: "Hechos que pueblan el espacio y que tocan a su fin cuando alguien se muere pueden maravillarnos, pero una cosa, o un número infinito de cosas, muere en cada agonía, salvo que exista una memoria del universo, como han conjeturado los teósofos. En el tiempo hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo; la batalla de Junín y el amor de Helena murieron con la muerte de un hombre. ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?" (O.C., 796).

A morte pessoal adquire, neste sentido, uma dimensão cósmica, visto que, como indivíduo singular deixa de participar da qualidade geral de ser sujeito do conhecimento, de poder representar o mundo e de conferir existência aos objectos. Ora, estando o ser dos objectos inextricavelmente dependente do ser sujeito, a extinção singular do último acarreta o perecimento do primeiro, ou, por outras palavras, a cada morte individual corresponde a morte do mundo. Eis esta ideia, em verso traduzida, no poema "El Suicida", do livro La Rosa Profunda (1975):

"No quedará en la noche una estrella.
 No quedará la noche.
 Moriré y conmigo la suma
 Del intolerable universo.
 Borraré las pirámides, las medallas,
 Los continentes y las caras.
 Borraré la acumulación del pasado.
 Haré polvo la historia, polvo el polvo.
 Estoy mirando el último poniente.
 Oigo el último pájaro.
 Lego la nada a nadie." (35)

- 3.2. Todo o homem deve ser capaz de todas as ideias. A vontade. A teoria estética de Schopenhauer e o sujeito puro do conhecimento.

A indivisibilidade ou unicidade com que é definida a noção de sujeito do conhecimento, permite - como assinalámos em 3 - uma outra lucubração borgeana. Na verdade, ao ter considerado Schopenhauer que todos os seres capazes de representação participam da mesma condição imprescindível ao conhecimento, que é a de serem sujeito, destronou, por via dessa reflexão, qualquer veleidade teórica de se dar uma interpretação parcialmente solipsista à proposição axioma da sua doutrina gnoseológica; "O mundo é a minha representação". Por via dessa consideração - ou também nela apoiada - edificará Borges uma teoria da criação literária em que faz subsumir todos os autores a um único Autor, concebido como uma espécie de arquétipo platónico. Assim, no planeta Tlön, em que os hábitos literários se pautavam por uma interpretação ortodoxa da doutrina idealista, predominava naturalmente essa ideia: "Ya sabemos que en Tlön el sujeto del conocimiento es uno y eterno.

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles - el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos - las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres...*" (O.C, 439)

No conto "Pierre Menard, Autor del Quijote", inserido, criteriosamente, no volume das Obras Completas, a seguir ao de "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius", Borges, parecendo assumir, como escritor, a sua plena filiação na confraria planetária de Tlön, demonstrará as implicações de sentido que comporta, em termos literários, a eliminação do conceito de plágio. Nesse conto, a narração processa-se em torno da personagem Pierre Menard, escritor simbolista apócrifo, que empreende a tarefa de compor uma versão rigorosamente literal do Quixote de Cervantes; os resultados são surpreendentes, visto que a distância de três séculos que separa a dupla autoria da mesma obra é reveladora de uma divergente motivação criadora, determinada pelas diferentes idiosincrasias da mentalidade das duas épocas, o que faz alterar substancialmente o conteúdo da leitura do Quixote.

"Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lelo" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales - *ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir* - son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard - extranjero al fin - adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época." (O.C, 449)

A isto, é-nos previamente comunicado que a coincidência formal das duas obras não é reveladora de plágio, visto que Menard não intentou copiar o original de Cervantes, mas de o instituir como seu por via da sua própria arte de escritor.

Como noutros contos de Borges, também neste as possibilidades de interpretação que sugere são múltiplas. (36) Para a análise em curso, e sem pretendermos forçar a nota, afigura-se-nos que, tematicamente, este conto reitera, mesmo que de modo indelével, uma concepção que Borges possui de literatura, que encontra o seu fundamento teórico-filosófico na noção schopenhaueriana de sujeito do conhecimento; referimo-nos, especificamente, à sua concepção - já assinalada por Rodriguez Monegal - da impessoalidade do acto de criação literária. (37)

Se todos os homens, na qualidade de seres cognoscentes, participam, de modo idêntico, das mesmas condições que lhes possibilitam representar o mundo, se, sob o ponto de vista da teoria do conhecimento de Schopenhauer, eles são substancialmente idênticos quanto ao modo como conhecem, isto não significa naturalmente que eles sejam

iguais quanto à natureza do seu saber empírico. Ora, com o empenhamento aparentemente inútil de dedicar secretamente a sua vida e o seu talento de escritor a compôr uma obra já escrita, Menard parece querer provar que não basta reconhecer a identidade da condição que proporciona o conhecimento, mas de afirmar também a igualdade activa do conhecimento. Daí que, numa carta enviada ao narrador, tivesse escrito: "Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será." (O.C, 450)

Como será, então, isso possível? Qual será a transformação que se deve operar no processo do conhecimento para que todo o homem deva "ser capaz de todas las ideas"?

O que parece constituir-se como um perfeito exemplo narrativo a favor das superficiais teses que declaram ser a obra de Borges uma mistificadora construção intelectual da ironia, é, a nosso ver, o original resultado de uma sofisticada transmutação de um pensamento filosófico para o domínio da literatura fabular. E, aqui, impõe-se-nos uma nova digressão pelo pensamento de Schopenhauer.

De acordo com a sua estética, todo o homem que ascende à contemplação de uma obra de arte e intui o seu significado, participa, momentaneamente, da mesma condição do conhecimento que assistiu ao artista na criação da sua obra. Mas, para esse efeito, é necessário que ocorra uma transformação no processo vulgar da representação do mundo. A criação da obra de arte só se efectua, quando o artista deixa de conhecer os objectos particulares nas suas múltiplas relações; isto é, ^{quando} deixa de representá-los como estando submetidos às formas gerais do conhecimento, de tempo, espaço e causalidade, pelas quais o mundo é intuído, para descortinar a natureza essencial das coisas, independentemente das formas contingenciais que assumem. Isto significa que o artista, no acto da criação, deixa de participar da condição pela qual se efectua normalmente o conhecimento do mundo; deixa de apreender o sentido dos objectos na medida em que satisfazem as exigências da sua insaciável vontade; deixa de ser sujeito do conhecimento para se elevar à condição de sujeito puro do conhecimento, ou seja, àquela condição de perfeito conhecimento, não determi-

nada pelos impulsos que os objectos particulares exercem sobre a acção da vontade pessoal.

Vontade! Conceito fundamental do pensamento de Schopenhauer e a que inevitavelmente nos temos de referir, adiantando-nos à sua ulterior explicitação, para melhor elucidarmos o ponto que vimos tratando. Em síntese, e sem atendermos, por agora, ao raciocínio de Schopenhauer que o leva a considerar ter sido essa a sua grande descoberta filosófica, a vontade é por ele identificada com o conceito de coisa em si de Kant, ou seja, com o conceito limite que, nos termos do idealismo transcendental (38), exprime aquilo que verdadeiramente é, independentemente do modo como é percebido o mundo; aquilo que constitui a sua essência incognoscível e que permanece fora do domínio da aplicação das leis que governam a manifestação dos fenómenos empíricos, isto é, dos princípios que governam o mundo como representação. (39) Em si, nada se pode saber em que é que consiste a vontade, visto que está fora do tempo e do espaço. Não lhe convém, pois, o atributo de pluralidade; consequentemente é una: "contudo, não o é nem como um indivíduo, nem como um conceito, mas como algo ao qual o princípio de individuação, isto é a condição que possibilita toda a pluralidade, é alheio." (40) De algum modo, porém, essa vontade em si, indivisível e una, manifesta-se no mundo da representação, subordinando-se às formas do conhecimento sensível do espaço e do tempo, pluralizando-se, consequentemente, nos inúmeros fenómenos que integram os vários níveis de existência do mundo representado; inorgânico, vegetal e animal. Entre a vontade em si, que permanece fora do âmbito do conhecimento possível, e a vontade como fenómeno que se dá a conhecer sob as diferentes formas que cobrem o vasto âmbito de acção do mundo fenomênico - da manifestação das forças naturais até à complexa organização biológica do homem, passando pelos diferentes níveis do comportamento inorgânico, vegetal e animal - entre a vontade, essência única, indivisível e incognoscível, e as múltiplas modalidades da sua existência empírica, interpõem-se diferentes graus que a objectivam, e que Schopenhauer, recorrendo a Platão, designa por Ideias. Ora, "estes diferentes graus de objectivação da vontade, que se exprimem na multiplicidade dos indivíduos, como seus protótipos, ou como formas eternas das coisas, não entram no espaço e no tempo, meio próprio do indivíduo: elas estão fixas e não se submetem à mudança; a sua existência é sempre actual e nunca devêm, enquanto que os indivíduos nascendo e morrendo, devêm sempre e nunca são." (41)

É em torno desta interpretação da noção ontológica das Ideias platônicas, considerando-as como os diferentes graus com que a vontade se objectiva na natureza, na qualidade de protótipos ou formas universais que constituem os modelos eternos e indivisíveis a que se subsumem todos os fenômenos transitivos, que Schopenhauer fundará a sua teoria estética. Segundo ele, toda a criação artística, nas suas diferentes modalidades, requer uma capacidade especial da parte de quem a realiza: de não representar o objecto que é susceptível de uma transfiguração estética como se estivesse submetido a um tempo e a um lugar, condicionando, em última análise, o conhecimento desse objecto à relação que com ele mantém a sua vontade individual, mas de representar, na sua plena objectividade, a ideia desse objecto, indiferente à contingência e a determinações exclusivamente pessoais. Para esse fim, deve operar-se uma transformação no modo habitual do conhecimento humano que, independentemente da forma mais complexa que assume relativamente ao dos animais privados da faculdade da razão, permanece, como neles, ao serviço da vontade. De um modo geral, o conhecimento característico do homem, o seu modo especial de representação, não é mais do que um meio destinado a conservar as necessidades múltiplas do seu ser, e a satisfazer os complexos fins da força vital que nele age como vontade. Assim como a vontade, ao objectivar-se no mundo vegetal e animal, dotou as diferentes espécies dos meios necessários para a sua sobrevivência, assim o homem, como a objectivação superior dessa mesma essência, surge dotado dos órgãos necessários, e, entre eles, o de um cérebro infinitamente mais desenvolvido do que o de qualquer outra espécie animal, para responder às múltiplas exigências que comporta a sua sobrevivência. O próprio conhecimento científico, facultado pela capacidade que o homem tem em formar conceitos, obedece substancialmente aos mesmos procedimentos do conhecimento vulgar, na medida em que considera as coisas por subordinação a relações de tempo e espaço, estudando as suas causas, comparando formas, etc. Daí que: "O que distingue as ciências do conhecimento ordinário, é simplesmente a sua forma; elas são sistemáticas e facilitam o conhecimento, ao realizar, graças à subordinação a conceitos, a síntese de todos os casos particulares, alcançando, desse modo, a generalidade." (42) Deste ponto de vista, segue-se que o próprio saber científico responde somente às infindáveis exigências impostas pela necessidade de satisfazer a vontade, estando, portanto, ao seu serviço.

Só a apreensão estética da realidade e o verdadeiro filosofar-

- que Schopenhauer opõe à tradição sofisticada do pensamento - são representações - a das Ideias - que não são governadas pelo princípio geral de todo o conhecimento vulgar do mundo, o princípio da razão suficiente. Tal saber, que Schopenhauer considera como excepcional, realiza-se mediante uma libertação momentânea do conhecimento habitual do indivíduo, que deixa de servir os fins da sua vontade e transforma-se, em virtude da supremacia da sua inteligência sobre a sua natureza volitiva, em conhecimento puro, aniquilando, nesse processo, a sua individualidade, para se entregar desinteressadamente à contemplação do objecto. O melhor, porém, será ouvirmos o filósofo:

"Quando, elevado pelo poder da inteligência, se renuncia a considerar as coisas da maneira vulgar; quando se cessa de procurar à luz das diferentes expressões do princípio da razão, as relações únicas dos objectos entre si, relações que se reduzem sempre, em última análise, à relação dos objectos com a nossa própria vontade, isto é, quando não se considera nem o lugar, nem o tempo, nem o porquê, nem o para quê das coisas, mas pura e simplesmente a sua natureza; quando, por outro lado, se obsta a que nem o pensamento abstracto, nem os princípios da razão venham dominar a consciência, mas que em lugar de tudo isso, se dirige toda a força do espírito para a intuição; [...] no momento em que se oblitera a sua individualidade, a sua vontade e em que se subsiste apenas como sujeito puro, como nítido espelho do objecto, de tal modo que tudo se passa como se o objecto existisse só, sem ninguém que o percepcionasse, que seja impossível destrinçar o sujeito do próprio objecto da sua intuição e que tanto este como aquele se confundem num só ser, numa única consciência inteiramente ocupada e preenchida por uma única imagem intuitiva; quando, enfim, o objecto se liberta de toda a relação com algo que não seja ele mesmo, e o sujeito de toda a relação com a vontade; então, o que assim é conhecido deixa de ser a coisa na sua condição particular, para passar a ser a Ideia, a forma eterna, a objectividade imediata da vontade; consequentemente, a este nível, aquele que se entregou a esta contemplação deixou de ser um indivíduo (porque o indivíduo aniquilou-se nesta contemplação), para passar a ser o sujeito puro do conhecimento emancipado da vontade, da dor e do tempo."

(43)

Este conhecimento das Ideias é, portanto, a condição imprescindível, subjacente à criação artística que as apreende e as faz plas-

mar nas diversas modalidades que assume - arquitectura, artes plásticas, poesia - consoante as diferentes técnicas e materiais utilizados. Por outro lado, a disposição intuitiva que, com regular frequência, se acerca desse conhecimento, convertendo-o em obras de arte, é apanágio do génio. É de realçar que se a estética de Schopenhauer procura fundamentar o acto de criação artística como uma operação própria da genialidade, é porque confere à arte uma função reveladora, e lhe atribui uma missão pacificadora ou libertadora, relativamente ao contínuo sofrimento que a insaciável vontade - a essência do ser - provoca no indivíduo. Posteriormente, referiremo-nos a este último ponto e à sua consequente influência na obra de Borges.

O sentido revelador que, segundo Schopenhauer, toda a verdadeira obra de arte comporta, consiste em que, mediante ela, se comunica a apreensão das formas modelares de inúmeros fenómenos particulares. No processo de conhecimento dessas formas, seja por via da criação ou da recepção estética, o indivíduo, na qualidade de sujeito puro do conhecimento, impessoaliza-se, a ponto de se identificar totalmente com o objecto apreendido, representando-o não já como um fenómeno particular, mas como a sua Ideia que cifra os traços distintivos da espécie a que esse fenómeno pertence. A arte é, portanto, um conhecimento de Ideias que requer um sujeito impessoal, ou, na terminologia de Schopenhauer, um sujeito puro do conhecimento que tanto assiste à sua criação como à sua recepção.

Mas se a criação artística é privilégio de um intelecto genial, a recepção e compreensão da obra de arte é uma atitude comum a todos os homens, desde que, para o efeito, disponham de sensibilidade estética e consigam elevar-se, no momento da apreensão da obra, acima da sua limitada personalidade. Em ambos os estádios - da criação ou da recepção - ocorre uma transformação no indivíduo, que deixa de ser mero sujeito que conhece múltiplos objectos transitivos, conhecimento esse que é determinado pela relação de interesse que a sua vontade mantém com esses objectos, para participar da condição que possibilita a representação desinteressada da ideia imperecível ou forma universal desses objectos; para participar da condição de puro sujeito, que conhece um grau adequado da objectivação da essência volitiva. Em ambos os estádios ocorre o momentâneo abandono da personalidade a favor da afirmação impessoal de um conhecimento perfeito, em que sujeito e objecto surgem identificados numa unidade ide-

al.

Julgamos, agora, estar em condições de poder compreender, com mais rigor, o sentido da afirmação da personagem borgeana; Menard: "Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será." (O.C, 450)

Não será o conhecimento destas ideias aquele que pressupõe a estética de Schopenhauer? Não será que Menard, com esta declaração, aparentemente absurda, faz reiterar o que escreveu Schopenhauer de que: "devemos admitir em todos os homens este poder de apreenderem as ideias das coisas e, por consequência, de se elevarem momentaneamente acima da sua personalidade"? (44) Não encerrará esta narrativa de Borges uma subtil e reelaborada interpretação da teoria estética do filósofo alemão?

De facto, ao conceber um conto em que a personagem principal se propõe escrever o "Quixote", Borges parece assumir como pressuposto teórico a tese de que a obra de arte, neste caso literária, é a reprodução de algo essencial, é a apreensão de uma ideia que permanece idêntica e imutável - resistindo e, por isso, permitindo múltiplas interpretações contingenciais - cuja autoria não pode ser verdadeiramente atribuída a um determinado indivíduo, no exemplo em questão, a Cervantes, mas a um sujeito criador impessoal, (o sujeito puro do conhecimento de Schopenhauer), e é para provar isso mesmo que inventa uma personagem que, naquela qualidade, se eleva ao plano da ideia apreendida no "Quixote", reescrevendo-o. De facto, a obra de arte literária, encarada como a revelação de um conhecimento essencial ou ideia não submetida a contingências espaço-temporais, permite esta lucubração borgeana; Menard: "No quería componer otro Quijote - lo cual es fácil - sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran - palabra por palabra y línea por línea - con las de Miguel de Cervantes." (O.C, 446)

Daí que a tarefa de Menard em escrever o Quixote constitua, no contexto da obra de Borges, um exercício emblemático que prova duplamente o seguinte: primeiro; de que o autor e o leitor participam de uma única entidade cognoscente, porque em ambos se requerem condições supra-individuais de conhecimento que permitem, ao primeiro, criar, ao segundo, apreender a ideia literária concebida, e que nessa medida o leitor pode ser encarado como o autor daquilo que lê; o

que, levado ao paroxismo, determina que o leitor escreva realmente a obra, que é o que faz Menard. Segundo; de que essa supra-individualidade concedora é a condição de toda a criação literária, o que leva a que se possa falar de um único escritor universal, ou escritor universal arquétipo, a que se subsumem todos os autores individuais.

3.2.1. A identidade escritor/leitor.

Relativamente ao primeiro ponto, ou seja, ao que permite sustentar teoricamente a supressão das diferenças individuais entre o autor e os leitores, e afirmar, concomitantemente, a sua identidade: por participarem de uma mesma condição ideal do conhecimento, encontramo-lo logo enunciado por Borges na epígrafe ao seu primeiro livro, que figura na compilação das Obras Completas, Fervor de Buenos Aires:

"A Quien Leyere

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesia de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor."

(O.C., 15)

E eis que esta ideia, proveniente do tempo da sua juventude, perdura ainda num verso de um livro de poemas da sua velhice; mais precisamente, no último verso do poema "La Dicha", do penúltimo livro publicado em vida, La Cifra. Ei-lo: "El que lee mis palabras está inventándolas." (45)

E se regressarmos ao conto em que Borges descreve os hábitos de vida do planeta idealista Tlön, podemos compreender, à luz desta doutrina, que, em nota de rodapé, escreva o seguinte: "En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matriz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare." (O.C, 438)

Num outro conto incluído em Ficciones, "Examen de la Obra de Herbert Quain", insinua-se a influência da mesma tese. Na recensão crítica à obra desse autor fictício, é destacado o livro 'Statements': "acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el

más secreto." (O.C, 464). A sua natureza secreta resulta da concepção dos oito relatos que o integram, e que induzem o leitor à ilusão de os ter inventado. "Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo* (razonaba) *que no sea un escritor, en potencia o en acto*. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno - no el mejor - insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado." (O.C, 464)

O leitor que, seduzido pelo processo da construção narrativa, se crê inventor do que leu, não será uma variação subtil do tópicos da identidade escritor/leitor, cuja formulação se enraíza na teoria estética do conhecimento ideal de Schopenhauer?

Como escritor ensaísta o próprio Borges teve o ensejo de pôr em prática a sua teoria que considera o leitor como escritor, quando fez incluir no livro de ensaios Evaristo Carriego (1930), e a propósito da sua reflexão, dividida em doze capítulos, acerca da forma musical genuinamente argentina do tango, duas cartas, de dois leitores, que dão forma ao último desses capítulos. O seu título é, precisamente, "Dos Cartas", a que se segue a seguinte informação: "(La publicación de uno de los capítulos que integran la Historia del tango valió a su autor estas dos cartas, que ahora enriquecen el libro.)" (O.C, 169). E seguem-se as referidas epístolas com o nome dos seus autores.

3.2.2. O escritor único e impessoal.

Vejamos, de seguida, como a tese de Schopenhauer acerca do sujeito puro do conhecimento - entendido como a condição pela qual se realiza a apreensão das Ideias ou formas universais que constituem o objecto da obra de arte - se expõe a uma segunda recriação borgeana.

No essencial, essa tese permite ao escritor argentino sustentar como ilusória a pluralidade dos autores individuais, já que, em rigor, eles são um único Autor por participarem da mesma condição do conhecimento ideal a que a obra de arte literária dá forma. Neste

sentido, a obra de arte literária não é entendida como tendo sido criada por um sujeito individual, mas por um sujeito impessoal, do qual aquele participa, para intuir o que a sua limitada experiência física e empírica e o seu condicionado conhecimento espaço-temporal não lhe permitem: a ideia imperecível que revela algo de essencial acerca da natureza humana.

Já no conto "Pierre Menard, Autor del Quijote", havíamos assinalado o recurso, ainda que de modo velado, à tese de Schopenhauer, que postula a impessoalidade da criação artística, e que permite deduzir a tese de um único autor total. Ao conceber um conto em que a personagem principal reitera a execução da obra de Cervantes, Borges vitaliza literariamente o conteúdo dessa tese; de facto, se a criação da autêntica obra literária requer que o indivíduo se eleve a um estado impessoal e puro do conhecimento, que ascenda, portanto, à condição de autor ideal único, porque não imaginar que outro indivíduo possa elevar-se a essa condição, e instaure a repetição do mesmo processo criativo?

Mas é provavelmente no conto "El Inmortal", recolhido em El Aleph (1949), que se manifesta a mais fantástica e sofisticada exploração do tópico do escritor único. Longe de pretendermos esgotar as interpretações que oferece este conto, dele damos aqui um breve resumo que visa salientar o pólo temático em questão.

Numa edição original da tradução de Pope da *Ilíada* de Homero, oferecido pelo antiquário de Esmirna, Joseph Cartaphilus, à princesa de Lucinge, foi encontrado um insólito manuscrito redigido em inglês, e cuja versão para castelhano constitui o tema da narrativa. Nele, são reveladas as peripécias de uma multifacetada personagem, que, após demandar na busca das águas que conferem a imortalidade, as descobre, para delas beber e atravessar os séculos na proteica condição de participante e agente de importantes acontecimentos históricos e culturais. Todas as transformações dessa múltipla personagem que foi, sucessivamente, tribuno militar em Roma, combatente em Stamford em 1066, tradutor no sétimo século da Hégira de contos das "Mil e uma Noites", astrólogo em Bikanir e na Boémia, subscritor no século XVIII dos 6 volumes da *Ilíada* de Pope, antiquário no século XX em Esmirna, iludem ou encobrem a sua verdadeira identidade, vagamente sugerida ao longo do conto e revelada no seu fim, de ter sido o escritor Homero; melhor dito, de ter sido, nas suas contingenciais encarnações humanas, o mesmo sujeito de criação literária, identi-

cado, simbolicamente, com o patriarca da literatura ocidental, Homero.

A perduração dessa identidade literária é-nos comunicada no fim do manuscrito pelo narrador Cartaphilus, avatar de Homero, que, comentando o seu texto, começa por esclarecer a proveniência homérica de algumas das locuções verbais utilizadas pelo primeiro dos seus avatares, o tribuno militar Marco Flaminio Rufo; em seguida, faz notar que os episódios díspares, que a sua memória elegeu para o relato que compôs da sua vida imortal, têm, em comum, a particularidade de se associarem directamente ao nome de Homero, ou de serem susceptíveis de revelarem a participação de um espírito literário:

"En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes he dado a la ciudad el epíteto de Hekatômpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la Iliada, de Tebas Hekatômpylos, y en la Odisea, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo. En el capítulo segundo, el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia una palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves. Después, en el vertiginoso palacio, habla de "una reprobación que era casi un remordimiento"; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado ese horror. Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad. El último capítulo las incluye; ahí está escrito que milité en el puente de Stamford, que transcribí, en Bulaq, los viajes de Simbad el Marino y que me suscribí, en Aberdeen, a la Iliada inglesa de Pope. Se lee *inter alia*: "En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia." Ninguno de esos testimonios es falso; lo significativo es el hecho de haberlos destacado. El primero de todos parece convenir a un hombre de guerra, pero luego se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres. Los que siguen son más curiosos. Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos; lo hice porque sabía que eran patéticos. No lo son, dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son, dichos por Homero; es raro que éste copie, en el siglo trece, las aventuras de Simbad, de otro Ulises, y descubra, a la vuelta de muchos siglos, en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su Iliada. En cuanto a la oración que recoge el nombre de Bikanir, se ve que la ha fabricado un hombre de letras, gan

so, (como el autor del catálogo de las naves) de mostrar vocablos espléndidos.¹" (O.C, 543)

Aqui, o autor Borges remete para uma nota de fim de página, o seguinte esclarecimento: "Ernesto Sabato sugiere que el "Giambattista" que discutió la formación de la Iliada con el anticuario Car-taphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles." (O.C, 543)

Esta nota, como de um modo geral se verifica em todas as remi-sões utilizadas por Borges nos seus contos, não é apenas um mero de-talhe de informação ficcional, acessoriamente consentido para ador-nar o conteúdo fantástico do conto; pelo contrário, ela constitui como que a síntese final da ideia narrativamente trabalhada e que lega ao leitor uma chave suplementar para a coerente interpretação do sentido do texto. Precisamente, a consideração de Homero como per-sonagem simbólica a que alude a nota de rodapé, enforma a ideia de o conceber como representante paradigmático do acto da criação lite-rária, e de o tomar, concomitantemente, como símbolo da tese do au-tor único e supra-individual. E é na pós-data ao conto que o autor Borges revela, pela voz fictícia do crítico Nahum Cordovero, que a própria formalização discursiva do tema da narrativa, reitera a no-ção despersonalizadora do acto de criação literária, pela interpola-ção verbal a que recorre de citações de vários autores: "Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pier-re Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V)." (O.C, 544) (46)

Um conto que tematicamente desenvolve a ideia da imortalidade de uma personagem que, nas suas múltiplas transformações seculares, se revela como sendo um único e mesmo escritor, símbolo maior de to-dos os escritores, e que, ao nível formal, é concebido pela reunião heteroclita, mas insuspeita, de diferentes estilos de diferentes au-tores, que cultivaram diferentes géneros em diferentes épocas e tra-dições literárias, é uma invenção fabular que, só na aparência, po-de ser considerada como insólita ou intencionalmente fantasiosa. Na verdade, "El Inmortal", constitui-se, a nosso ver, como um brilhante comentário narrativo à tese filosófica de Schopenhauer que pos-tula a criação artística como uma formalização da apreensão de mode

los imperecíveis, ou ideias, não determinados por factores históricos e espaciais, exercido por um sujeito puro, impessoal e intemporal do conhecimento.

"Eterno olho do mundo" ou "suporte do mundo das ideias permanentes" (47), como também é definido pelo filósofo alemão, este sujeito puro do conhecimento, uno e idêntico em si mesmo, imune ao nascimento e à morte dos indivíduos que em circunstâncias favoráveis olham através dele para objectivarem a essência do que é representável, é o verdadeiro criador da arte e da literatura, no sentido em que ele exprime, conceptualmente, a condição a partir de que é gerado este saber especial do mundo. O grau de suprema objectividade de conhecimento que a autêntica obra literária comunica, pressupõe a intervenção desse estado de impessoalidade ou de humana totalidade, tal como surge caracterizada a autoria do tratado teológico de Juan de Panonia, no conto de El Aleph, "Los Teólogos": "El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o quizá, por todos los hombres." (O.C, 552)

Por fim, a tese de subsumir a criação literária a um único Autor, é explicitamente referida no ensaio "La flor de Coleridge", recolhido em Otras Inquisiciones (1952). Aí, para justificar o acolhimento dado por eminentes escritores da literatura inglesa - Coleridge, Wells, Henry James - ao tema que joga com o influxo do futuro sobre o presente, Borges começa por escrever o seguinte: "Hacia 1938, Paul Valéry escribió: "La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor." No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: "Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente" (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe." (*A Defence of Poetry*, 1821) (O.C, 639)

E o ensaio termina com o seguinte juízo em que se contém a cabal fundamentação do conto "Pierre Menard, autor del Quijote": "Quie-

nes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba an un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asséns, fue De Quincey." (O.C, 641)

4. As Ideias.

Como se conclui pelas explicações dadas em 3.2., a teoria estética de Schopenhauer relaciona-se intimamente com a sua doutrina idealista do conhecimento que postula a indissociabilidade dos termos sujeito/objecto. Neste sentido, a representação artística do mundo diferencia-se da sua representação vulgar, pelo facto de o sujeito já não conhecer objectos particulares, que operam como motivos que determinam a acção da sua vontade pessoal, mas de conhecer, num estado puro e de indiferença às exigências e necessidades do seu querer pessoal, os modelos universais ou ideias dos múltiplos fenómenos singulares.

Vimos, nos parágrafos precedentes, a importância que as noções de sujeito, e de sujeito puro do conhecimento adquiriram na obra de Borges. Falta-nos referir o destaque que conferiu ao termo correlato dessa última noção, ou seja, às Ideias.

A interpretação empreendida pelo pensamento de Schopenhauer de considerar a realidade ontológica das ideias platónicas como graus de objectivação da essência volitiva ou como modelos arquetípicos que são a verdadeira realidade e o verdadeiro ser das coisas, e cuja apreensão pelo sujeito puro do conhecimento constitui o objecto da obra de arte, permite, entre outras coisas, afirmar a primazia da eterna subsistência da espécie sobre o permanente devir dos indivíduos. Por outro lado, a subsunção da pluralidade individual à unidade arquetípica adquire um redobrado sentido filosófico, e uma plena eficácia de aplicação literária, quando sustentada pela outra vertente do pensamento de Schopenhauer, ou seja, pelo seu monismo pan-teísta que declara ser a vontade a essência comum a todos os seres e fenómenos do mundo empírico da representação. Assim, se, do ponto de vista gnoseológico, os homens participam das mesmas condições gerais ou especiais do conhecimento de fenómenos particulares ou dos seus protótipos, na qualidade de sujeitos normais ou puros do conhe-

cimento, do ponto de vista ontológico, eles participam da mesma es sência volitiva, ou, melhor dito, do mesmo grau de objectivação des sa essência volitiva, na qualidade de pertencerem à Ideia de homem. É, aliás, neste último sentido que se pode compreender o significa do da frase: "Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coi to, son el mismo hombre." (O.C, 438); ou então, que se escreva: "Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al gêne ro humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo ju- dío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeares es de al gún modo el miserable John Vincent Moon." (O.C, 493-494). (48)

O tema da identidade metafísica do ser, no que respeita ao tra tamento literário a que foi submetido por Borges, integrará a parte final deste trabalho; por agora, interessa-nos o tópico das Ideias. Se, de acordo com o pensamento de Schopenhauer, elas constituem o objecto da verdadeira obra de arte, então, não é de estranhar que Borges tenha recorrido, em muitos dos seus poemas, a uma interpretação platonizante do mundo. O indivíduo subsumido à espécie, o ser das coisas permanecendo na eterna forma universal que as contém, a conversão da pluralidade diferenciadora dos fenómenos particulares à sua unidade essencial, a diluição da identidade pessoal como coro lário da tese panteísta de que o eu é de algum modo o outro, são tô picos relacionáveis por um mesmo vínculo teórico, utilizados com re gular frequência pela literatura borgeana, e que manifestam uma ní tida contaminação - que não se propõe, naturalmente, como sendo a ex clusiva - das teses gnoseológica, ontológica e estética, tal como re sumidamente temos vindo a expor, do pensamento de Schopenhauer. Es- ses tópicos transparecem, directa ou mais veladamente, em poemas, co mo: "El Truco", "La Rosa", "Remordimiento por cualquier Muerte", "Ins- crip ción en cualquier Sepulcro", do livro Fervor de Buenos Aires (1923); "Mi Vida Entera", do livro Luna de Enfrente (1925): "In Me- morian J.F.K.", que faz parte da colectânea de poemas em prosa, Mu seo, incluído no livro El Hacedor (1960); "Página para Recordar el Coronel Suárez, Vencedor en Junín", "Un Sajón (449 A.D)", "Una Rosa y Milton", "Junín", "Un Soldado de Lee (1862)", "Al Hijo", do livro Para El Otro, El Mismo (1964); "Milonga de los Hermanos", do livro Elogio de la las seis cuerdas (1965); "Invocación a Joyce", do livro Elogio de la Sombra (1969); "El Gaucho", "La Pantera", "Tú", do livro El Oro de los Tigres (1972); "El Bisonte", "Al Ruiseñor", "Proteo", do livro

La Rosa Profunda (1975); "El Conquistador", "Los ecos", do livro La Moneda de Hierro (1976); "El Tigre", do livro Historia de la Noche (1977); "La Dicha", do livro La Cifra (1981); "La Tarde", do livro Los Conjurados (1985).

De todos estes poemas, seleccionámos, para efeitos de ^{inscrição} transcrição, "Tú", de El Oro de los Tigres, dado o seu carácter exemplar - além da sua intrínseca beleza - da fusão das teses de Schopenhauer acima mencionadas:

"Tú"

"Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra.

Afirmar lo contrario es mera estadística, es una adición imposible.

No menos imposible que sumar el olor de la lluvia y el sueño que antenoche soñaste.

Ese hombre es Ulises, Abel, Caín, el primer hombre que ordenó las constelaciones, el hombre que erigió la primer pirámide, el hombre que escribió los hexagramas del Libro de los Cambios, el forjador que grabó runas en la espada de Hengist, el arquero Einar Tamberskelver, Luis de León, el librero que engendró a Samuel Johnson, el jardinero de Voltaire, Darwin en la proa del Beagle, un judío en la cámara letal, con el tiempo, tú y yo.

Un solo hombre ha muerto en Ilión, en el Metauro, en Hastings, en Austerlitz, en Trafalgar, en Gettysburg.

Un solo hombre ha muerto en los hospitales, en barcos, en la ardua soledad, en la alcoba del hábito y del amor.

Un solo hombre ha mirado la vasta aurora.

Un solo hombre ha sentido en el paladar la frescura del agua, el sabor de las frutas y de la carne.

Hablo del único, del uno, del que siempre está solo."

(O.C, 1113)

No texto ensaístico incluído em Historia de la Eternidad (1936), mais precisamente, naquele que leva o título desse livro de ensaios, dir-se-ia que deparamos com uma espécie de auto-comentário à sua opção estética, de inspiração platónica-schopenhaueriana, de considerar a primazia da realidade das Ideias sobre a aparência dos fenómenos transitivos. Aí, e num contexto temático que a sugere, a sua reflexão incide sobre a eternidade da espécie, por oposição ao constante devir dos indivíduos. "La formularemos así: *Los individuos y*

las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente. Busco el ejemplo más favorable: el de un pájaro. El hábito de las bandadas, la pequeñez, la identidad de rasgos, la antigua conexión con los dos crepúsculos, el del principio de los días y el de su término, la circunstancia de que son más frecuentes al oído que a la visión - todo ello nos mueve a admitir la primacía de la especie y la casi perfecta nulidad de los individuos¹. "E, em abono deste juízo, transcreve uma citação do "apa-são de Borges): "Quien me oiga asegurar que el gato gris que ahora juega en el patio, es aquel mismo que brincaba y que travesaba hace quinientos años, pensará de mí lo que quiera, pero locura más es traña es imaginar que fundamentalmente es otro. Y después: Destino y vida de leones quiere la leonidad que, considerada en el tiempo, es un león inmortal que se mantiene mediante la infinita reposición de los individuos, cuya generación y cuya muerte forman el pulso de esa inpercedera figura. Y antes: Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: "Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo." (O. C, 356-357). (49)

O recurso à mesma citação de Schopenhauer ocorre no ensaio "El Ruiseñor de Keats", do livro Otras Inquisiciones, num contexto em que Borges procura aclarar a polémica interpretação da última estrofe da ode do poeta romântico inglês, que contém uma alusão à eternidade do rouxinol arquétipo. Depois de parafrasear Schopenhauer, escreve Borges:

"Keats, que, sin exagerada injusticia, pudo escribir: "No sé nada, no he leído nada", adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra arquétipo, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer." (O. C, 718). (50) A mesma tese que, afinal, Borges soube animar, com plena eficácia temática e invulgar beleza poética, em muitos dos seus textos literários.

5. A autêntica felicidade ou a contemplação da lua.

Um derradeiro ponto gostaríamos ainda de referir, antes de encerrar este capítulo preliminar. Relaciona-se intimamente com o parágrafo

fo anterior, e com a metafísica e a doutrina estética de Schopenhauer. A ela já aludimos quando assinalámos que o teor dessa doutrina encerra uma componente eudemonista, já que postula uma via de libertação, se bem que momentânea, do sofrimento do homem, provocado pela natureza insaciável da vontade que nele age como a sua verdadeira essência.

Segundo Schopenhauer, o facto de o indivíduo se conhecer imediatamente como querendo, determina que toda a sua actividade física e mental seja orientada de modo a procurar a satisfação interessada das múltiplas necessidades a que a sua vontade de viver o obriga. Mas esse querer, que procede de uma carência, ou seja, de um sofrimento, é infundável na busca da realização dos seus desejos, acontecendo que, para cada um "que é satisfeito, dez ou mais são contrariados; para além disso, o desejo é longo e as suas exigências tendem ao infinito; a satisfação é curta e parcimoniosamente comedida." (51)

A cíclica satisfação da vontade é, assim, incompatível com a aspiração à autêntica felicidade, uma vez que a realização de um desejo é apenas um breve interlúdio de regozijo no contínuo sofrimento provocado pelo querer, que, imediatamente, aspira à satisfação de outro desejo, num processo ininterrupto de acção, em que alternam, ora a privação, ora a decepcionante satisfação. Segundo isto, o estado da verdadeira felicidade nunca poderá ser obtido por via de fugazes e precárias satisfações de um querer que, pela sua natureza, é ilimitado, mas sim, numa disposição intelectual do indivíduo em aguietar a sua vontade, de modo a alcançar a neutralidade emotiva e a plena serenidade que lhe permitem entregar-se à pura contemplação do mundo. Só por via deste excepcional estado de ausência total de vontade, e de concomitante anulação da própria subjectividade; deste estado de total libertação relativamente às exigências de um querer insaciável; deste estado de beatitude contemplativa - que é um modo de referir a plena actividade do conhecimento intuitivo por aniquilamento da opressão volitiva -; só nesta rara e suprahumana condição, é que se pode alcançar a verdadeira felicidade. Então, o mundo dá-se inteiramente como representação, como puro conhecimento, e os objectos deixam de se constituir como motivos empíricos ou abstractos da acção pessoal, para adquirirem a sua plena objectividade e figurarem, na sua qualidade ideal, emancipados da predominante relação de interesse que com eles mantêm o jugo do querer subjectivo.

Ora, é precisamente este estado de total serenidade, alheado de

qualquer determinação do querer, que - e este será o argumento final da metafísica e da ética de Schopenhauer - quando exercido de modo permanente, define o estado de santidade, mas que constitui, igualmente, a condição de conhecimento das ideias ou modelos universais dos objectos singulares - que, como vimos, está na origem da contemplação e da criação estéticas. Neste sentido, a desinteressada e empática contemplação artística contribui para obtenção de um momentâneo estado de felicidade, uma vez que eleva aquele que a realiza à qualidade impessoal de puro sujeito do conhecimento, por essa transformação se libertando do sofrimento a que o submetem as pressões da vida e da escravidão da necessidade em as superar; por essa transformação, se libertando, afinal, de si mesmo e da sua limitada e precária condição fenoménica.

Não constituirá, então, surpresa que Borges tenha convertido em poema o conteúdo desta tese que considera o conhecimento veiculado pela arte como proveniente de um estado de impessoal serenidade ou felicidade, e pelo qual são figuradas as formas universais ou ideias platónicas. O poema chama-se, precisamente, "La Dicha", e foi recolhido no livro La Cifra. Dele, damos aqui os seguintes fragmentos:

"El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.
Todo sucede por primera vez.

[..]

El que prende un fósforo en el oscuro está inventando el fuego.

[..]

El que mira el mar ve a Inglaterra.

El que profiere un verso de Liliencron ha entrado en la batalla.

[..]

El que descende a un río descende al Ganges.

El que mira un reloj de arena ve la disolución de un imperio

El que juega con un puñal presagia la muerte de César.

El que duerme es todos los hombres.

[..]

Nada hay antiguo bajo el sol.

Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno." (52)

E é no seguimento desta linha de leitura, que podemos ampliar a

compreensão do sentido do poema que dá título ao livro, La Cifra. Ao lê-lo, ficamos a saber que essa "cifra" exprime a totalidade do número de vezes de que a lua foi objecto de contemplação, constituindo o cômputo dessa experiência como que um derradeiro símbolo do tempo vivido. A advertência do verso final - "Hay que mirarla bien. Puede ser última" (53) - acentua o tom elegíaco do poema por uma lua que nos surge caracterizada, tanto no primeiro verso - "la amistad silenciosa de la luna" (54) - como na construção metonímica do penúltimo verso - "esa dulce costumbre de la noche" (55) -, por recurso a uma adjectivação que denuncia a serena afectividade de sentimentos que por ela nutre o sujeito do enunciado poético.

Se tomarmos agora em linha de conta que a lua é um dos símbolos de significado benéfico, retomado com invulgar persistência pela poesia de Borges e, se, por outro lado, nos ativermos à noção de felicidade de Schopenhauer, entendida como um estado de plena serenidade espiritual, imune à motivação que a natureza dos objectos exerce sobre o querer subjectivo, então, não podemos deixar de interpretar o tema da lua, na sua qualidade de puro objecto de contemplação, como um símbolo borgeano da felicidade possível. Daí que, no belíssimo poema que leva o título "La Luna", incluído em El Hacedor, Borges lhe exprima a sua devoção extra-verbal e extra-literária, nos seguintes termos:

"Sé que entre todas las palabras, una
Hay para recordala, o figurarla.
El secreto, a mi ver, está en usurla
Con humildad. Es la palabra *luna*.

Ya no me atrevo a macular su pura
Aparición con una imagen vana
La veo indescifrable y cotidiana
Y más allá de mi literatura." (O.C, 820)

E no poema "1971", do livro El Oro de los Tigres (O.C, 1104), composto em louvor aos astronautas que; "caminaron por la luna" (v.1) lê-se, entre os versos 12 e 14: "De todos es la hazaña./ No hay en la tierra un hombre que no sea/ Hoy más valiente y más feliz."

Mas seria abusivo, senão mesmo despropositado, pretender assinalar uma influência filosófica específica para um tema de tão vasta e insondável motivação lírica, como é o da lua. Inequivocamente, não

é esse o nosso propósito. Não foi certamente a leitura de Schopenhauer que contribuiu para a eleição desse motivo literário por parte do escritor argentino, mas não há dúvida que, na sua formalização poética, podemos inferir a expressão de um sentido de felicidade. congénial com as palavras do filósofo: "Porque é que a visão da lua cheia exerce uma acção tão benéfica e repousante, tão propícia à elevação da alma? É porque a lua é objecto da intuição e não o é da vontade: [..]"

Ela é sublime, isto é, predispõe-nos a um estado sublime, porque, sem se relacionar connosco, ela move-se eternamente alheia à agitação terrestre, e tudo observa sem participar em nada. É assim que, aquando da sua visão, a vontade, com as suas incessantes misérias, esvanece-se da consciência para dar lugar ao conhecimento puro. Talvez nisto esteja também envolvido o sentimento de que partilhamos a sua visão com milhões de outros seres cujas diferenças individuais então se dissipam, para se constituírem, nessa contemplação, em um só ser; a impressão do sublime é, com isso, intensificada. O que igualmente contribui para essa intensificação é o facto de a lua iluminar sem aquecer; daí o epíteto de casta com que foi apodada, e o motivo da sua identificação com Diana. - Em consequência desta impressão plenamente benéfica que exerce sobre a nossa alma, a lua assume-se gradualmente como a nossa amiga eleita, o que nunca sucede com o sol, na sua qualidade de ilimitado benfeitor que não se ousa olhar de frente." (56)

A contemplação da lua como a ilustração paradigmática do estado de serena felicidade decorrente do primado do conhecer sobre o que quer, não contaminará o sentido do poema "La Cifra"?

Não será que esse título pode ser interpretado na condição de um duplo símbolo? De símbolo, porque referindo-se ao cômputo final e irreductível da contemplação do curso lunar, alude, dessa maneira, ao inelutável tempo vivido, mas também de símbolo, porque elege essa comum e universal experiência humana como representativa, como cifra da ideia da felicidade possível?

Aqui transcrevemos o poema, na íntegra.

La Cifra

"La amistad silenciosa de la luna
(cito mal a Virgilio) te acompaña
desde aquella perdida hoy en el tiempo

noche o entardecer en que tus vagos
ojos la descifraran para siempre
en un jardín o un patio que son polvo.
¿Para siempre? Yo sé que alguien, un día,
podrá decirte verdaderamente:
No volverás a ver la clara luna.
Has agotado ya la inalterable
suma de veces que te da el destino.
Inútil abrir todas las ventanas
del mundo. Es tarde. No darás con ella.
Vivimos descubriendo y olvidando
esa dulce costumbre de la noche.
Hay que mirarla bien. Puede ser última." (57)

NOTAS RELATIVAS AO CAPÍTULO II

(10) Jorge Luis BORGES, Obras Completas, 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 669.

Nas citações que fizermos relativas a este volume, e com o fim de evitar a incômoda remissão para uma ulterior e repetida nota bibliográfica, utilizaremos, doravante, no corpo do texto, o seguinte processo: a seguir à citação colocaremos, entre parênteses, as iniciais O.C, seguidas do número da página em que ocorre a transcrição. Sempre que esta for extraída de um livro que não esteja incluído no referido volume das Obras Completas, utilizaremos o procedimento corrente de remetermos para uma nota final a respectiva informação bibliográfica.

(11) "My system might be described as *immanent dogmatism*, for its doctrines are indeed dogmatic, yet they do not go beyond the world that is given in experience." Arthur SCHOPENHAUER, Parerga and Paralipomena, translated from the German by E.E.J. Payne. Oxford: Clarendon Press, 1974, volume one, p. 129.

Em virtude de não termos tido acesso ao livro da versão francesa que consultámos do Parerga e Paralipomena onde se inclui esta citação - versão essa que se fragmenta por vários livros, organizada segundo um critério temático do editor francês, e não segundo a edição original alemã, que a versão inglesa reproduz - traduzimo-la a partir do inglês. Este será, aliás, o procedimento que adoptaremos sempre que não for possível traduzir do francês qualquer paráfrase do Parerga e Paralipomena.

(12) Sempre que nomearmos pela primeira vez qualquer título de um livro de Borges, colocaremos imediatamente a seguir, entre parênteses, o ano da publicação da primeira edição.

(13) "Le monde est ma représentation". Arthur SCHOPENHAUER, Le monde comme volonté et comme représentation, traduit par A. Burdeau, édition revue et corrigée par Richard Roos. Paris: P.U.F., 1984, p. 25.

(14) Arthur SCHOPENHAUER, Esboço de História da Teoria do Ideal e do

Real, tradução, prefácio e notas de Vieira de Almeida. Coimbra: Atlântida, 1966, p. 45.

(15) Ibid., p. 46.

(16) Para evitarmos qualquer mal entendido sobre o emprego da palavra transcendental, importa esclarecer que o fazemos sempre dentro dos limites conceptuais definidos pela doutrina do conhecimento inaugurada por Kant, e que Schopenhauer sintetiza do seguinte modo: "*Transcendental* é a filosofia que nos torna cientes do facto de que as leis primordiais e essenciais que deste mundo nos são apresentadas, estão enraizadas no nosso cérebro e que, portanto, são conhecidas a priori."

"*Transcendental* is the philosophy that makes us aware of the fact that the first and essential laws of this world that are presented to us are rooted in our brain and are therefore known a priori." Arthur SCHOPENHAUER, Parerga and Paralipomena. Op.cit., p. 82.

(17) Arthur SCHOPENHAUER, Esboço de História da Teoria do Ideal e do Real. Op. cit., p. 57.

(18) Jorge Luis BORGES, Obra Poética, 1923-1977. Buenos Aires: Emecé Editores, 1983, p. 21.

Nesta mesma página, onde se inscreve o prólogo ao volume citado, deduziu Borges o seguinte argumento de inspiração idealista: "Este prólogo podría denominarse la estética de Berkeley, no porque la haya profesado el metafísico irlandés - una de las personas más queribles que en la memoria de los hombres perduran - sino porque aplica a las letras el argumento que éste aplicó a la realidad. El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro."

O argumento a que se refere Borges, anuncia-o Berkeley logo no 1º parágrafo do capítulo que se segue à introdução do seu tratado, intitulado, em português, "Dos Princípios do Conhecimento Humano". Aí se lê: "Pela vista tenho ideias de luzes e cores, e respectivos tons e variantes. Pelo tacto percebo o áspero e o macio, quente e frio, movimento e resistência e de todos estes a maior ou me -

nor quantidade ou grau. O olfacto fornece-me aromas, o paladar sabores, e o ouvido traz ao espírito os sons na variedade de tom e composição. E como vários de eles se observam em conjunto, indicam-se por um nome e consideram-se uma coisa. Por exemplo, um certo sabor, cheiro, cor, forma e consistência observados juntamente são tidos como uma coisa, significada pelo nome "maçã". George BERKELEY, Tratado do Conhecimento Humano, tradução e prefácio de Vieira de Almeida. Coimbra: Atlântida, 1979, p. 21.

(19) "Esta verdade - a da afirmação de que o mundo é representação - está longe de ser considerada como nova. Ela constitui já o suporte das considerações cépticas donde procede a filosofia de Descartes. Mas foi Berkeley quem primeiro a formulou de uma maneira categórica; [...] Por outro lado, esta importante verdade foi reconhecida, desde muito cedo pelos sábios da Índia, uma vez que constitui a própria base da filosofia vedanta, atribuída a Vyâsa."

"Cette vérité est d'ailleurs loin d'être neuve. Elle fait déjà le fond des considérations sceptiques d'où procède la philosophie de Descartes. Mais ce fut Berkeley qui le premier la formula d'une manière catégorique; [...] En revanche, cette importante vérité a été de bonne heure admise par les sages de l'Inde, puisqu'elle apparaît comme la base même de la philosophie védanta, attribuée à Vyâsa." Arthur SCHOPENHAUER. Le Monde comme Volonté et Représentation. Op. cit., p. 26.

(20) George BERKELEY, Tratado do Conhecimento Humano. Op.cit., p.22.

(21) "Il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un oeil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre: "Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde como Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 25.

(22) "Car la fonction du cerveau, qui, pendant le sommeil nous enchante par la vision d'un monde parfaitement objectif, intuitif et même palpable, doit avoir, autant de part à la représentation du monde objectif pendant la veille. Ces mondes, quoique différents par la matière, procèdent visiblement d'une même forme. Cette forme est l'intellect, la fonction du cerveau." Ibid, p. 672.

(23) "Ce monde réel, intuitif, est manifestement un phénomène du cer

veau." Ibid., p. 674.

(24) " [...] être sujet signifie exactement la même chose qu'avoir un objet, et être objet la même chose qu'être connu par un sujet ; de même identiquement, quand un objet est déterminé de n'importe quelle manière, immédiatement le sujet est posé comme connaissant absolument de la même manière." Arthur SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison Suffisante, traduit par J. A. Contecuzéne. Paris: Librairie Germer Baillièrre et cie, 1882, p. 218.

(25) Immanuel KANT, Crítica da Razão Pura, tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 56.

(26) Para um completo esclarecimento da demarcação e das diferenças do pensamento de Schopenhauer relativamente ao de Kant, consulte-se o apêndice à la. edição de O Mundo como Vontade e Representação, intitulado: "Crítica da Filosofia Kantiana".

(27) "Ce qui connaît tout le reste, sans être soi-même connu, c'est le sujet". Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 27.

(28) "Ce sujet, chacun le trouve en soi, en tant du moins qu'il connaît, non en tant qu'il est objet de connaissance." Ibid., p. 27.

(29) "Ele - o corpo - não é, com efeito, mais do que um objecto entre outros objectos, submetido às mesmas leis que estes últimos, é somente um objecto imediato. Como todo o objecto da intuição, ele está submetido às condições formais do pensamento, o tempo e o espaço, donde provém a pluralidade."

"Il n'est, en effet, qu'un objet parmi d'autres objets, soumis aux mêmes lois que ceux-ci; c'est seulement un objet immédiat. Comme tout objet d'intuition, il est soumis aux conditions formelles de la pensée, le temps et l'espace, d'où naît la pluralité." Ibid., p.27.

(30) "Il n'existe donc pas de *connaissance de la connaissance*; car il faudrait pour cela que le sujet se séparât de la connaissance et pût néanmoins connaître la connaissance, ce qui est impossible." Arthur SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison

Suffisante. Op. cit., p. 216.

Para efeitos de total compreensão deste juízo, transcreveremos o raciocínio do filósofo: "Pode-se-me fazer uma objecção. "Não somente eu conheço; mas sei também que eu conheço", dir-me-ão. A isso respondo, que estas duas expressões: "eu sei que eu conheço", e: "eu conheço", diferem apenas nos termos em que são formuladas. "Eu sei que eu conheço" não quer dizer outra coisa que "Eu conheço", e "Eu conheço", sem determinação mais precisa, não quer dizer outra coisa que "eu". Se pretendes que conhecimento e consciência do conhecimento são duas coisas distintas, experimentai, sequer uma vez, de terdes cada um deles separadamente, isto é, de conhecerdes num dado momento sem disso terdes consciência, e, seguidamente, em saberdes que conheceis sem que este "saber" seja ao mesmo tempo o "conhecer". Sem dúvida, que se pode fazer abstracção de todo o conhecimento *particular*, e chegar assim à proposição "*Eu conheço*" que é a última abstracção de que somos capazes; mas esta proposição é idêntica à seguinte: "*Para mim há objectos*", e esta última com estoutra: "*Eu sou sujeito*", a qual não inclui outra coisa que um simples *eu*."

"On peut me faire une objection. "Non seulement je connais, mais je sais aussi que je connais," me dira-t-on. A cela je répons, que ces deux expressions: "je sais que je connais", et "je connais", ne diffèrent que par les termes. "Je sais que je connais" ne signifie pas autre chose que "Je connais", et "Je connais", sans détermination plus précise, ne dit rien d'autre que "moi". Si vous prétendez que connaissance et conscience de la connaissance sont deux choses distinctes, essayez donc une fois de les avoir chacune séparément, c'est-à-dire de connaître à un certain moment sans en avoir la conscience, puis une autre fois de savoir que vous connaissez sans que ce "savoir" soit en même temps le "connaître". Sans doute, on peut faire abstraction de toute connaissance *spéciale*, et arriver ainsi à la proposition "Je connais" qui est la dernière abstraction dont nous soyons capables; mais cette proposition est identique avec celle-ci: "*Il existe des objects pour moi*", et cette dernière est identique avec cette autre: "*Je suis sujet*", laquelle ne renferme autre chose que le simple "*moi*". Ibid., p.p. 216-217.

(31) "Il s'ensuit qu'un seul sujet, plus l'objet, suffirait à constituer le monde considéré comme représentation, aussi complètement que les millions de sujets qui existent; mais que cet unique sujet percevant disparaisse, et, du même coup, le monde conçu comme repré

sentation disparaît aussi." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Vo lonté et comme Représentation. Op. cit., p. 28.

(32) Cf. supra, nota 12.

(33) Jorge Luis BORGES, La Cifra. Madrid; Alianza Editorial, 1982, p. 43.

(34) Neste sentido, veja-se o ensaio, orientado sob uma perspectiva filosófica, de Jaime ALAZARKI; "Tlön y Asterión: Metáforas Epistemológicas", in "La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges". Madrid: Editorial Gredos, 1983, p.p., 275-301.

Numa outra vertente de exegese literária, e com o objectivo de ilustrar a tese sobre a importância conferida por Borges à matéria literária da linguagem, veja-se o capítulo "Análisis de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", do estudo de Arturo ECHAVARRÍA; Lengua y literatura de Borges. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1983, p.p., 159-187.

(35) Jorge Luis BORGES, Obra Poética, 1923/1977. Op. cit., 430.

(36) A partir da análise do conto "Pierre Menard, autor del Quijote", Emir Rodríguez Monegal tenta provar que a obra de Borges institui uma poética da leitura, uma vez que ela faz destacar a importância da leitura como factor determinante do acto da criação literária. Veja-se, a este propósito, o ensaio daquele autor, "El lector como escritor", in Emir Rodríguez MONEGAL, Borges: Hacia una Interpretación. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976, p.p., 41-93.

(37) Comentando o ensaio de Borges, "La Flor de Coleridge", escreve Rodríguez Monegal: "Esta introducción al tema - do referido ensaio - [...] Postula una concepción *impersonal* de la literatura;" Ibid., p. 59.

(38) Cf. supra, nota 15.

(39) Num capítulo de Parerga e Paralipomena, sob o título "Algumas observações acerca da Antítese da Coisa em Si e do Fenómeno", Schopenhauer sintetiza, num breve parágrafo, o sentido do conceito kantiano de coisa em si nas várias formulações filosóficas que lhe foram atribuídas ao longo dos tempos.

"*Coisa em si*, exprime aquilo que existe independentemente da percepção tida através de qualquer um dos nossos sentidos, e, assim, aquilo que real e verdadeiramente é. Para Demócrito, isto era a matéria formada; no fundo era ainda o mesmo para Locke; para Kant era um *x*; para mim é a *vontade*."

"*Thing-in-itself* expresses that which exists independently of perception through any of our senses, and so that which really and truly is. For Democritus this was formed matter; at bottom, it was still the same for Locke; for Kant it was an *x*; for me it is *will*." Arthur SCHOPENHAUER, Parerga and Paralipomena. Op. cit., volume two p. 90.

(40) "[...] toutefois elle ne l'est pas à la façon d'un individu ou d'un concept, mais comme une chose à laquelle le principe l'individuation, c'est-à-dire la condition même de toute pluralité possible, est étrangère." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 173.

(41) "[...] ces différents degrés de l'objectivation de la volonté, qui sont exprimés dans la multiplicité des individus, comme leurs prototypes, ou comme les formes éternelles des choses, ces formes n'entrent pas dans l'espace et dans le temps, milieu propre à l'individu; elles sont fixes, non soumises au changement; leur existence est toujours actuelle, elles ne deviennent pas, tandis que les individus naissent et meurent, deviennent toujours et ne sont jamais." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde como Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 174.

(42) "Ce qui distingue les sciences de la connaissance ordinaire, c'est simplement leur forme; elles sont systématiques; elles facilitent la connaissance en faisant, grâce à la subordination des concepts, la synthèse de tous les cas particuliers, et elles atteignent par le fait à la généralité." Arthur SCHOPENHAUER. Ibid., p. 229.

(43) "Lorsque, s'élevant par la force de l'intelligence, on renonce à considérer les choses de la façon vulgaire; lorsqu'on cesse de rechercher à la lumière des différentes expressions du principe de raison, les seules relations des objets entre eux, relations qui se réduisent toujours, en dernière analyse, à la relation des objets avec notre volonté propre, c'est-à-dire lorsqu'on ne considère plus ni le

lieu, ni le temps, ni le pourquoi, ni l'à-quoi-bon des choses, mais purement et simplement leur nature; lorsqu'en outre on ne permet plus ni à la pensée abstraite, ni aux principes de la raison, d'occuper la conscience, mais qu'au lieu de tout cela, on tourne toute la puissance de son esprit vers l'intuition: [...] du moment qu'on oublie son individu, sa volonté et qu'on ne subsiste que comme sujet pur, comme clair miroir de l'objet, de telle façon que tout se passe comme si l'objet existait seul, sans personne qui le perçoive, qu'il soit impossible de distinguer le sujet de l'intuition elle-même et que celle-ci comme celui-là se confondent en un seul être, en une seule conscience entièrement occupée et remplie par une vision unique et intuitive; lorsque enfin l'objet s'affranchit de toute relation avec ce qui n'est pas lui et le sujet, de toute relation avec la volonté; alors, ce qui est ainsi connu, ce n'est plus la chose particulière en tant que particulière, c'est l'Idée, la forme éternelle, l'objectivité immédiate de la volonté; à ce degré par suite, celui qui est ravi dans cette contemplation n'est plus un individu (car l'individu s'est anéanti dans cette contemplation même), c'est le sujet connaissant pur, affranchi de la volonté, de la douleur et du temps." Arthur SCHOPENHAUER, Ibid., p.p. 230-231.

(44) "Par suite, à moins qu'il n'y ait des gens complètement incapables de tout plaisir esthétique, nous devons accorder à tous les hommes ce pouvoir de dégager les idées des choses et par le fait de s'élever momentanément au-dessus de leur personnalité". Arthur SCHOPENHAUER. Ibid., p. 251.

(45) Jorge Luis BORGES, La Cifra. Op. cit., p. 44.

(46) Recorrendo à terminologia da crítica estruturalista, escreve Jaime Alazraki a propósito da concepção formal deste conto: "a estrutura funciona como projecção do conteúdo, ao nível do significante o texto gera um discurso que coincide com o tema desenvolvido ao nível do significado." Jaime ALAZRAKI, La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges. Op. cit., p. 83.

(47) "Aussi ai-je décrit ce pur sujet de la connaissance. [...] comme l'oeil éternel du monde; [...] il est le support du monde des idées permanentes, [...] Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et Représentation. Op. cit., p. 1098.

(48) Por vezes, Borges rejeita literalmente o sentido destas afirmações e das teses filosóficas a elas subjacentes, como, por exemplo, no poema "No Eres los Otros", do livro La Moneda de Hierro, ou também no poema "Cristo en la Cruz", do livro Los Conjurados. Chega mesmo a tomá-las como objecto de uma refinada ironia, quando, ao relatar poeticamente a biografia de Shakespeare, no texto "Everything and Nothing", incluído em El Hacedor, escreve sobre o poeta dramaturgo inglês: "Al principio creyó que todas las personas eran como él pero la extrañeza de un compañero con el que había empezado a comentar esa vacuidad, le reveló su error y le dejó sentir, para siempre, que un individuo no debe diferir de la especie." (O.C., 803).

A propósito deste último pensamento que o "biógrafo" Borges atribui a Shakespeare, e que pronuncia a eventual atitude de falsa modestia a que o génio ou o homem de talento se obriga para compensar a tergiversação do seu comportamento relativamente ao da media da sociedade, leia-se, por curiosidade, esta passagem de Schopenhauer em que discute o problema da modéstia compulsiva; "Com efeito, o que é a modéstia, senão uma fingida humildade, pela qual, no seio deste mundo contaminado pela mais detestável inveja, se pede perdão pelos seus êxitos e pelos seus méritos às pessoas que são desprovidas de ambos?"

"Qu'est-ce en effet que la modestie, sinon une feinte humilité, par laquelle, au sein de ce monde infecté de la plus détestable envie, l'on demande pardon pour ses avantages et pour ces (sic) mérites à des gens qui sont dépourvus des uns et des autres?" Arthur Schopenhauer, Le Monde comme Volonté et Représentation. Op. cit., p. 301.

(49) Todas estas transcrições são extraídas do capítulo XLI do volume suplementar de O Mundo como Vontade e Representação, e correspondem, na tradução que vimos consultando, respectivamente às seguintes páginas: p. 1227; p. 1208 e p. 1227. Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et Représentation. Op. cit.

A versão de Borges da primeira dessas citações, enforma de um erro insignificante relativamente ao original de Schopenhauer. No exemplo utilizado pelo filósofo, para demonstrar a eternidade da perduração da espécie por contraste com a fugacidade da vida individual, o espaço de tempo mencionado entre a vida de dois gatos não é de quinhentos anos, como escreveu Borges, mas de trezentos. Este "lapso" foi, aliás, devidamente rectificado pelo escritor, quando recorreu

à mesma citação no ensaio; "El Ruiseñor de Keats", do livro Otras Inquisiciones.

(50) O verdadeiro tema do ensaio não é, porém, o de sugerir uma correcta interpretação da ode de Keats - tarefa demasiado singela para o elaborado e subtil sentido crítico de Borges - mas de demonstrar que a dificuldade da sua compreensão, revelada por insignes comentaristas ingleses, decorre da incompatibilidade entre o conteúdo platônico do poema e a mentalidade anglo-saxônica que, na opinião de Borges, é predominantemente aristotélica.

(51) " [...] mais pour un désir qui est satisfait, dix au moins sont contrariés; de plus, le désir est long, et ses exigences tendent à l'infini; la satisfaction est courte, et elle est parcimonieusement mesurée." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et Représentation. Op. cit., p. 252.

(52) Jorge Luis BORGES, La Cifra. Op. cit., p.p. 43-44.

(53) Ibid., p. 105

(54) Ibid., p. 105

(55) Ibid., p. 105

(56) "Pourquoi la vue de la pleine lune exerce-t-elle une action si bienfaisante, si calmante, si propre à élever l'âme? C'est que la lune est objet d'intuition, et non de volonté: [...]"

Elle est grande, c'est-à-dire elle nous dispose à grandeur, parce que, sans rapport avec nous, éternellement étrangère à l'agita-tion terrestre, elle passe et voit tout sans prendre part à rien. Aussi, à son aspect, la volonté, avec ses misères incessantes, s'effa-ce-t-elle de la conscience et laisse-t-elle sa place à la connaissance pure. Peut-être ici se mêle-t-il encore le sentiment que nous en partageons la vue avec des millions de créatures dont la différence individuelle s'évanouit alors, et qui dans cette contemplation ne forment plus qu'un être; l'impression du sublime en est encore relevée. Ce qui contribue aussi à la accroître, c'est que la lune éclaire sans échauffer; de là le nom de chaste qu'on lui a donné et le motif de son identification avec Diane. - Par l'effet de cette impression to

tale si salubre qu'elle produit sur notre âme, la lune est devenue peu à peu l'amie de notre coeur, ce que le soleil ne devient jamais, en sa qualité de bienfaiteur infini que l'on n'ose pas regarder en face. Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et Représentation. Op. cit., p. 1102.

(57) Jorge Luis BORGES, La Cifra. Op. cit., p. 105.

III - O SONHO

1. A vigília e o sonho, folhas de um mesmo livro.

Instaurando na arquitectura deste trabalho o tópic**o** borgeano de que tudo se repete ciclicamente, regressemos, então, ao poema "Amanecer", do livro Fervor de Buenos Aires. Se parafraseamos de novo versos deste poema, isso deve-se ao facto de o considerarmos, no conjunto da obra literária de Borges, não só como o primeiro texto em que explicitamente recria o programa síntese do idealismo de Schopenhauer, mas também por julgarmos que ele encerra, de modo emblemático, o núcleo do tema que nos propomos investigar neste capítulo.

Em "Amanecer" lê-se entre os versos 27 e 33 da primeira estrofe: "y si esta numerosa Buenos Aires/ no es más que un sueño/ que erigen en compartida magia las almas,/ hay un instante/ en que peligradesaforadamente su ser/ y es el instante estremecido del alba,/ cuando son pocos los que sueñan el mundo" (O.C, 38); e nos versos 38 e 39 da mesma estrofe: "Hora en que el sueño pertinaz de la vida/ corre peligro de quebranto,/" (O.C, 38-39). Tanto a cidade de Buenos Aires, como o mundo e a vida surgem caracterizados numa perspectiva alucinatória, na sequência, aliás, da invocação feita, entre os versos 11 e 14, da especulação "de Schopenhauer y de Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente,/ un sueño de las almas". Ocupamos parte do capítulo preliminar explicando o sentido do verso que declara a existência do mundo como tendo por condição a actividade cerebral do sujeito que o percepçiona; resta, agora, saber em que sentido é teoricamente legítimo comparar a vida ao sonho, o que nos remete para uma reflexão específica do pensamento de Schopenhauer: referimo-nos, concretamente, aquela em que discute o problema da realidade ou da irrealidade do mundo exterior ao indivíduo.

Será que o mundo é uma pura fantasmagoria, uma ilusão sem fundamento, uma experiência etérea, "si base ni propósito ni volumen" (v. 15) (O.C, 38); enfim, uma irrealidade?

Seria demasiado simples supor que a filosofia de Schopenhauer postula essa tese. Em nenhuma parte da sua obra filosófica se nega a realidade do mundo empírico; somente se afirma que tal realidade se

dã como representação, isto é, que surge condicionada, na sua aparição, pelas formas do conhecimento, que precedem toda a experiência possível e a determinam, de espaço, tempo e causalidade, e que radicam a priori no sujeito. No 5º capítulo do primeiro volume de O Mundo como Vontade e Representação, Schopenhauer insiste neste ponto de que a realidade dos objectos confina-se à representação que deles possui o sujeito, o que não significa de modo algum que sejam ilusórios ou que sejam desprovidos de um princípio seguro de razão de existência e, conseqüentemente, de conhecimento, como argumentava o cepticismo de David Hume (1711-1776). Ora, segundo o que o próprio Schopenhauer afirma noutro contexto, terá sido o pensamento cético de Hume que, ao interrogar a autoridade da explicação causal do conhecimento do mundo, se converteu; "no estímulo e no ponto de partida das investigações profundamente meditadas de Kant, dando, assim, origem a um idealismo incomparavelmente mais profundo e fundamental do que aquele conhecido até então, e que era principalmente o de Berkeley, isto é ao idealismo transcendental que nos faz despertar a convicção de que o mundo está tão dependente de nós no seu conjunto, como nós o estamos dele, em particular. Pois, ao demonstrar que os princípios transcendentais são aqueles, que, por seu intermédio podemos determinar algo a priori, isto é anteriormente a toda a experiência, sobre os objectos e sua possibilidade, provou, desse modo, que tais objectos em si e independentemente do nosso conhecimento, não podem existir tal como se nos apresentam. Torna-se evidente a afinidade de tal mundo com o sonho." (58)

Assim, se, por um lado a experiência do mundo se revela como empiricamente real, por outro há que atender que essa realidade surge sempre condicionada ou pré-formada pelo modo como é conhecida, e que, fazendo a abstracção das condições do conhecimento, nada se pode saber em que é que ela consiste, senão que há-se ser diferente do modo como a representamos. (59) E é baseando-se nesta tese de que o mundo objectivo permanece condicionado pela ideia ou representação que dele possui o sujeito, e que é impossível saber o que ele realmente é para além do domínio da actividade cognoscente em que é concebido, que Schopenhauer compara o mundo ao sonho. Por outras palavras; considerando o mundo apenas como representação - o que Schopenhauer, como vimos em 3.2., não faz, visto que considera haver algo mais na relação entre sujeito e objecto que se constitui, por assim dizer, como o suporte essencial dessa relação, e que ele define conceptualmente como sendo a vontade - ele é comparável a um encadea-

mento de imagens de um sonho, animadas pela mente do sonhador.

Do ponto de vista do idealismo transcendental, não subsistem, portanto, dúvidas quanto à natureza empírica do mundo perceptível; simplesmente se declara que tal mundo é simultaneamente ideal, isto é, que é um mundo condicionado pela ideia ou representação que dele possui o sujeito. Solucionado teoricamente, e nesta perspectiva gnoseológica, o problema da realidade do mundo exterior, Schopenhauer, no citado capítulo da sua obra capital, retoma o problema numa perspectiva empírica, enquadrando-o na seguinte questão: "nós sonhamos; não poderá o conjunto da vida ser um longo sonho? ou, com mais precisão: existe um critério infalível para distinguir o sonho da vigília, o fantasma do objecto real?" (60).

De acordo com a reflexão do filósofo, tanto a argumentação que invoca o grau de clareza para distinguir o sonho da vigília, bem como a que invoca o recurso à observação do encadeamento causal dos acontecimentos - a última, preconizada por Kant - para aferir da diferença dos dois estados, não são critérios seguros a partir dos quais se possa, com inequívoca certeza, estabelecer essa destrição. E isto, porque, sustentando-se, no primeiro caso, um menor grau de nitidez das representações do sonho relativamente às que ocorrem durante a vigília, seria necessário, para o provar, que se experimentasse simultaneamente as duas situações, o que é empiricamente impossível. Por outro lado, a sucessão dos acontecimentos sonhados são governados pela mesma lei de encadeamento causal que governa a sucessão dos acontecimentos reais. Daí que a diferença entre sonho e realidade só possa, segundo Schopenhauer, ser empiricamente comprovada pela ruptura entre esses dois registos causais, aquando do acto de despertar. E é este acto que se constitui como o único critério empiricamente válido para destriçar a natureza dos acontecimentos experimentados pelas duas modalidades da consciência; do sonho e da vigília. No entanto, e ainda segundo o mesmo raciocínio, ocorrem por vezes situações de perfeita fusão do sonho com a realidade - como acontece, por exemplo, quando a mente de alguém está absorvida pela resolução de um problema particular - que invalidam a infalibilidade desse critério. Nesses casos, só a reconstituição minuciosa de todos os elos da cadeia de acontecimentos reais que ligam os factos do passado ao problema em causa, ou seja, só por recurso ao critério de Kant, é que é possível distinguir a representação sonhada da representação vivida; mas basta que um desses elos não seja reconstituí-

do, ou que haja dúvidas sobre a sua presença, ou sobre a sua ausência, para que retorne o dilema sobre se o facto em questão foi efectivamente vivido ou meramente sonhado. E: "É aqui que se manifesta ao pensamento a íntima afinidade que existe entre a vida e o sonho; usemos confessar uma verdade reconhecida e proclamada por tantos nobres espíritos." (61) E depois de invocar a noção hindu do véu da Maya, como testemunho religioso representativo dessa afinidade, e de parafrasear excertos de obras de autores célebres - Platão, Píndaro, Sófloces, Shakespeare, Calderón em que se regista a mesma ideia, Schopenhauer emprega a seguinte imagem para ilustrar o seu raciocínio: "A vida e os sonhos são folhas de um único livro; a leitura seguida dessas páginas, designa-se por vida real; mas quando o tempo da leitura habitual (o dia) findou e que chegou a hora do repouso, continuamos a folhear com negligência o livro, abrindo-o ao acaso, aqui e além, e deparando, ora com uma página lida, ora com uma outra que não conhecíamos; mas é sempre no mesmo livro que lemos. [...]"

Deste modo, os sonhos isolados distinguem-se da vida real pelo facto de não entrarem na continuidade da experiência que se produz ao longo da vida; e é o despertar que evidencia esta diferença. Mas, se o encadeamento causal é a forma que caracteriza a vigília, também é verdade que cada sonho, tomado em si, manifesta esta mesma conexão. Se, para se ajuizar o problema, fôr adoptado um ponto de vista superior ao sonho e à vida, não se encontrará na sua íntima natureza nenhuma característica que permita distingui-los nitidamente, e será necessário concordar com os poetas que a vida não é mais que um longo sonho." (62)

... E a literatura de Borges, subscrevendo-o na íntegra, espelha exemplarmente, como de seguida veremos, o sentido deste ditame, a ponto de afirmar, no prólogo ao seu livro de contos El Informe de Brodie (1970), que; "Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido." (O.C, 1022).

Resta apenas acrescentar, nesta breve síntese do pensamento de Schopenhauer que comunica um fundamento gnoseológico a um tópico tão premente na obra do escritor argentino, que este último recorre, no ensaio "El Tiempo y J.W. Dunne", de Otras Inquisiciones, ao conteúdo do primeiro parágrafo do raciocínio de Schopenhauer atrás citado, para reforçar a sua explicação dada sobre a distinção entre a vigília e o sonho. Vale a pena transcrever, na íntegra, o contexto em que surge:

"En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo; en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica e inventamos que una botica se convierte en esfinge. Al hombre que mañana conoceremos le ponemos la boca de una cara que nos miró antenoche... (ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hoja de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar)." (O.C, 648-649)

2. Comparações.

O recurso à figura estilística da comparação, pela qual diferentes e até contraditórios significados de diversos campos semânticos são equiparados à lógica onírica, é um dos mais flagrantes indícios formais de que o motivo literário do sonho ocupa uma importante função temática na literatura borgeana. De facto, a natureza polissémica dos substantivos sono e sonho ou do verbo deste derivado, permitem-lhes que sejam referenciados como termos de comparação para uma ampla e variegada escala de valores invocados. A eles recorre com frequência Borges, quer para corroborar uma ideia ou definir um conceito, quer para dar expressão ao inefável.

2.1. A comparação da realidade com a actividade onírica

Por vezes, essa comparação permite exprimir valores concretos da vida e do universo, ou enunciar sentimentos ou percepções reais. Damos alguns exemplos. Entre os versos 25 e 32 do poema "Benarés", do livro Fervor de Buenos Aires, lê-se: "(y pensar/ que mientras juego con dudosas imágenes/ la ciudad que canto, persiste/ en un lugar predestinado del mundo,/ con su topografía precisa, poblada como un sueño,/ con hospitales y cuarteles/ y lentas alamedas/ (O.C, 40). Nos versos 14 e 15 do poema "Una despedida", do livro Luna de Enfrente; "Tarde que dura vívida como un sueño/ entre las otras tardes." (O. C, 60). No poema em prosa "El Amenazado", do livro El Oro de los Tigres; "Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz". (O.C, 1107) (63). No poema "Metáforas de las Mil y Una Noches", do livro Historia de la Noche, o livro das mil e uma noites é definido no verso 34 como sendo; "Como aquel otro sueño, el universo," (64). No conto "Hombre de la Esquina Rosada", recolhido no livro Historia Universal de la Infamia, o narrador, referindo-se ao ambiente de euforia dançante criado pelos acordes do tango, afirma a determinado passo que:

"En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando [...] " (O.C, 330). No conto "Funes el Memorioso", de Ficciones, na descrição feita da vida da personagem Funes, é-nos comunicado que: "Diecinueve años habia vivido como quien sueña", e, na mesma página, é o próprio protagonista que diz: "*Mis sueños son como la vigilia de ustedes.*" (O.C, 488). Por fim, no conto "La noche de los Dones", de El Libro de Arena (1975), a narração da impetuosa entrada de um grupo de desordeiros num lupanar, recorre à seguinte comparação: "Un em pellón y estaban en la sala y fue como si entraran a caballo, en las piezas de un sueño." (65)

2.2. A comparação da realidade evanescente com a diáfana substância das imagens oníricas.

Outras vezes, o sono ou o sonho operam como símile de indefinidas ou vastas representações da realidade que tendem - nalguns casos - a despertar sentimentos nostálgicos e a devirem abstractos. Essas vastas representações podem, também, ser comunicadas por recurso a uma comparação que evoca a condensada ou arbitraria disposição de imagens e acontecimentos próprios do fluir onírico. Assim, por exemplo, o momento da evasão da luz e do progressivo avanço da sombra à hora do crepúsculo é definido, entre os versos 9 e 13 do poema "Afterglow", do livro Fervor de Buenos Aires, como um: "unánime miedo de la sombra/ e que cesa de golpe/ cuando notamos su falsía,/ como cesan los sueños/ cuando sabemos que soñamos." (O.C, 37). O mesmo tema repete-se no poema "Campos Atardecidos", do mesmo livro, associado a sentimentos de solidão e tristeza; nos versos 3 e 4 da primeira estrofe, sucede que à hora do poente: "La soledad poblada como un sueño/ se ha remansado alrededor del pueblo." (O.C, 49). Nos versos 3 e 4 da 3a. estrofe do poema "Los espejos", de El Hacedor, o reflexo do ébano: "Repite como un sueño la blancura/ De un vago mármol o una vaga rosa," (O.C, 814). A descrição da paisagem que enquadra a narração do duelo do conto "El Fin", recolhido em Ficciones, é feita nos seguintes termos: "La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño." (O.C, 519). No conto "El Inmortal", o protagonista, depois de deambular pela caótica cidade dos imortais, reencontra o homem que o havia acompanhado até ao limiar da cidade; este: "Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan." (O.C, 538). No conto "El zahir", do livro El Aleph, o narrador-personagem

Borges, após ilustrar o seu pensamento; "que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula." (O.C, 590-591), conclui: "Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia." (O.C, 591). E, ainda do mesmo livro, no conto "La Espera", à descrição minuciosa dos objectos observados pela personagem principal, aquando da sua chegada à inominada provocação em que aguardará pelo derradeiro encontro com o seu verdugo, segue-se o comentário narrativo: "El hombre pensó que esas cosas (ahora arbitrarias y casuales y en cualquier orden, como las que se ven en los sueños) serían con el tiempo, si Dios quisiera, invariables, necesarias y familiares." (O. C, 608).

2.3. A comparação negativa da realidade com a actividade onírica.

Mas, também, o sonho ou o sono são utilizados como termos de comparação para ilustrar pensamentos ou sentimentos lúgubres relativos ao nada, à ilusão de ser, à ignorância. Os exemplos são todos eles recolhidos do mesmo livro de poemas, que leva o sugestivo título: Elogio de la Sombra. Assim, entre os versos 36 e 40 de "Cambridge" lê-se: "Como en los sueños/ detrás de las altas puertas no hay nada,/ ni siquiera el vacío./ Como en los sueños,/ detrás del rostro que nos mira no hay nadie./" (O.C, 980-981): No poema em prosa "The Unending Gift": "Sentí, como otras veces, la tristeza de comprender que somos como un sueño." (O.C, 984). E também no poema prosaico "Los Gauchos", estes são caracterizados do seguinte modo: "Vivieron su destino como en un sueño, sin saber quiénes eran/ o qué eran." (O.C, 1002)

2.4. A comparação sono/morte.

Reservâmos deliberadamente para o fim desta anotação, o registo de uma analogia borgeana que, segundo a sua própria concepção das figuras retóricas, assume o valor de metáfora, dada a definida e reiterada comparação dos dois termos que a constituem; referimo-nos à associação entre as ideias do sono e da morte.

Num ensaio recolhido em Historia de la Eternidad, intitulado "La Metáfora", Borges, sustentando a ideia de que as principais metáforas reveladoras de combinações íntimas e necessárias entre conceitos dissímiles já foram inevitavelmente descobertas, aponta a associação sono/morte como uma das principais analogias semânticas cons

titutivas daquela figura retórica. Entre os dez exemplos que selecciona para ilustrar as ilimitadas possibilidades de formalização literária que resultam do emprego do referido símile, inclui a seguinte: "Schopenhauer, en su obra, repite la ecuación muerte-sueño; básteme copiar estas líneas: *Lo que el sueño es para el individuo, es para la especie la muerte (Welt als Wille, II, 41).*" (O.C, 383)

Esta afirmação surge num capítulo do volume suplementar de O Mundo como Vontade e Representação, que leva o elucidativo título: "Da Morte e suas Relações com a Indestrutibilidade do nosso Ser em Si". A ideia capital que aí se expõe, encontra-se de certo modo condensada no juízo parafraseado por Borges, e requer uma breve explicação.

Para Schopenhauer, a morte não acarreta a destruição total do ser, assim como o nascimento não provém de um nada absoluto. Nascimento e morte são acontecimentos que se sucedem regular e cíclicamente na ordem temporal que governa a representação dos fenómenos individuais e transitivos do mundo vegetal e animal, movidos, na sua múltipla e infinita variedade, por uma única vontade de viver. Ora, essa vontade de vida actualiza-se, por assim dizer, sob a forma de um eterno presente que governa a permanência da espécie, imune à liquidação dos seres efêmeros que a constituem, dada a sua contínua ^{reprodução} produção noutros seres com idênticos traços ~~reproduzidos~~. Neste sentido, pode dizer-se que qualquer ser vivo, seja ele de que natureza for, participa de algo imortal e indestrutível que pré-existiu ao seu nascimento e que continuará existindo após a sua morte, e que esse algo é a essência íntima que o anima, a vontade de viver sob a forma de espécie (sob a Ideia) a que pertence, a mesma vontade que outrora animou os seus antepassados e que no futuro continuará agindo nos seus descendentes. (66) Deste modo se explica o símile: assim como o sono em nada afecta a permanência da identidade subjectiva, não se constituindo, portanto, num risco para a continuidade da vida individual, sendo antes um meio necessário para a renovação das energias diariamente dispendidas, assim a morte dos seres individuais em nada afecta a permanência da sua identidade essencial, que continua subsistindo noutros seres da mesma espécie. Se o ser que perece e se o ser que acaba de nascer possuem em comum a mesma natureza de traços especiais; "se apenas diferem na matéria, que não cessam, aliás, de rejeitar e de renovar durante toda a sua existência" - então afigura-se credível a assunção, de que ambos são - "um só e

mesmo ser, que apenas experimentou uma pequena transformação, uma renovação da forma da sua existência, e que, deste modo, a morte para a espécie corresponde ao sono para o indivíduo." (67)

É evidente que o emprego desta metáfora por Borges não constitui num mero exercício de aplicação axiomática, pelo qual logra transferir um juízo filosófico para o espaço da literatura; a metáfora pertence por direito próprio a este domínio de expressão, e o seu mecanismo de associação semântica é motivado por uma intenção estética antes de se configurar a, ou ser utilizado para um fim programático. Nesta medida, não se poderá falar aqui, com propriedade, de um influxo teórico sobre o tema morte/sono, que assume - como demonstrou Borges no citado ensaio dedicado à metáfora - uma verdadeira projecção literária universal, mas, certamente, que ele pode ser referido como passível de ser decifrado à luz de uma doutrina filosófica que lhe comunica um preciso fundamento racional. O apelo a essa decifração é-nos, aliás, sugerida pela voz lírica de Borges, quando no "Otro Poema de los Dones", do livro El Otro, El Mismo, ao louvar um conjunto heteróclito de acontecimentos e personagens que se constituem como símbolos pessoais representativos da riqueza e do mistério do universo, dá graças; "Por Schopenhauer/ que acaso descifró el universo," (v.v. 13-14) e, quase no fim do poema; "Por el sueño y la muerte,/ Esos dos tesoros ocultos," (v.v. 78-79) (O.C, 936-937).

O sentido francamente desdramatizado da teoria de Schopenhauer sobre a morte, perpassa, igualmente, no segundo poema de Fervor de Buenos Aires, intitulado "La Recoleta", nome de um cemitério daquela cidade convocado para servir de cenário às reflexões do poeta sobre a vida e a morte, que surge eufemisticamente nomeada nos seguintes termos: "Equivocamos esa paz con la muerte/ y creemos anhelar nuestro fin/ y anhelamos el sueño y la indiferencia." (v.v. 14-16) (O. C, 18). E no poema do mesmo livro, "La Plaza de San Martín", a dimensão desse lugar é evocada como símbolo nivelador dos incontáveis destinos humanos, e duplamente comparada, na sua extensa abertura, ao mistério da morte e do sono: "Abajo/ el puerto anhela latitudes lejanas/ y la honda plaza igualadora de almas/ se abre como la muerte, como el sueño." (v. v. 20-23) (O.C, 21). Na 2a. estrofe de "Arte Poética", incluído em El Hacedor, poema este que ilustra a concepção que Borges, na sua fase de plena maturidade literária, possui da poesia, a equação morte/sono é referida como um dos cíclicos e imperecíveis temas que eter-

nizam o sentido e o valor comunicativo da poesia, encarada como arte que se renova na demanda de singelas e fundamentais revelações temáticas, e não como uma arte pela qual se ensaiam obscuras e subtis experiências verbais. Aí se lê: " [...] y que la muerte/ Que teme nuestra carne es esa muerte/ De cada noche, que se llama sueño." (v.v. 3-5) (O.C, 843). E no poema "Efiates", do livro La Rosa Profunda, a ocorrência diária do sono e do material onírico com que se manifesta é equiparada a um pronúncio de morte, que surge positivamente valorizada pelo emprego da maiúscula no pronome substantivo, "Nada": "En el fondo del sueño están los sueños. Cada/ Noche quiero perderme en las aguas obscuras/ Que me lavan del día, pero bajo esas puras/ Aguas que nos conceden la penúltima Nada/ Late en la hora gris la obscena maravilla." (v.v. 1-5) (68)

Nos exemplos que citámos, mantivemos a preocupação de seleccionar enunciados que pudessem ser representativos, ou que demonstrassem a possibilidade de serem decifrados à luz da tese de Schopenhauer em que se equaciona o problema da morte e do sentido objectivo que ela representa para a espécie, por comparação com o sentido que possui o sono para o indivíduo. Nessa medida, atente-se que a alusão à morte, nesses enunciados, aponta para uma concepção abstracta - verbalmente realizada por convocação de um sujeito colectivo, com o qual se referencia a ideia da irredutível igualdade do destino de todos os membros da espécie humana - e eufemística desse acontecimento, coincidente com o teor desdramatizado da tese do pensador alemão. (69)

3. A natureza onírica da realidade e da história.

No conto "La Señora Mayor", incluído no livro El Informe de Brodie, o narrador afirma a determinado passo: "Dormir, según se sabe, es el más secreto de nuestros actos. Le dedicamos una tercera parte de la vida y no lo comprendemos. Para algunos no es otra cosa que un eclipse de la vigilia; para otros, un estado más complejo, que abarca a un tiempo el ayer, el ahora y el mañana; para otros, una interrumpida serie de sueños." (O.C, 1050)

A tripartida classificação aqui enunciada, a que se submetem os vários ensejos de teorização sobre a natureza e a função do sono, deriva, basicamente, da distinção entre a concepção que o interpreta como um peculiar estado do comportamento biológico, e a que o julga dentro dos contornos de uma doutrina idealista do conhecimento, tal como foi formulada por Schopenhauer. E é o conteúdo desta tese que

Borges subscreve inteiramente, insuflando-a em inúmeras concreções temáticas no conjunto da sua obra literária, e convertendo-a num precioso instrumento de fabulação narrativa.

A diferença qualitativa entre as modalidades de consciência de rivadas do sono e da vigília, não sendo empiricamente negada, apresenta-se, como vimos, esbatida pelos pressupostos teóricos daquela teoria do conhecimento, ou, como concisamente formula o narrador-personagem Borges no conto "El Zahir", do livro El Aleph; "Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos;" (O.C, 595). Na transfusão literária operada por Borges dessa sinonímia verbal, resulta, em primeiro lugar, que a nomeação da realidade pessoal e do mundo concreto, da vida em geral e da história universal sejam referidas, alternadamente, pelos termos, gnoseologicamente afins para a doutrina idealista, do sonho e da vigília. Damos, em seguida, alguns exemplos.

No poema "In Memoriam A.R.", de El Hacedor, os dois primeiros versos da primeira estrofe rezam assim: "El vago azar o las preciosas leyes/ Que rigen este sueño, el universo," (O.C, 829). Em "Oda Compuesta En 1960", do mesmo livro, repete-se, em igual posição estrófica, a mesma construção verbal aplicada, com pequenas variantes, à nomeação do destino pessoal do poeta: "El claro azar o las secretas leyes/ Que rigen este sueño, mi destino,/" (O.C, 834). E no último poema em verso regular, "Arte Poética", ainda do mesmo livro, é-nos comunicada, nos dois primeiros versos da segunda estrofe, a idêntica natureza dos dois estados de consciência: "Sentir que la vigilia es otro sueño/ Que sueña no soñar [...]" (O.C, 843). Em "Otro Poema de los Dones", de El Otro, El Mismo, o acto de inteligir o universo, nos versos 5 e 6, é nomeado por recurso ao verbo sonhar: "Por la razón, que no cesará de soñar/ Con un plano del laberinto," (O.C, 936). Entre os versos 15 e 17 do poema "El Sueño", do livro La Rosa Profunda, na tematização do sonho sonhado é referida a condição do sonhador, nos seguintes termos: "[...] Seré el otro/ Que sin saberlo soy, el que ha mirado/ Ese otro sueño, mi vigilia." (70) Em "La Cierva Blanca", do mesmo livro, a descrição do sonho em que figurou uma corça, termina nos dois últimos versos com esta reflexão do sujeito do enunciado poético acerca de si mesmo: "Yo también soy un sueño fugitivo que dura/ Unos días más que el sueño del prado y la blancura." (71). Uma pequena variante deste tópico que toma a vida por um sonho, é de considerá-la como uma insónia, variante essa que

surge no poema em prosa "Dos Formas del Insomnio", do livro La Cifra: "¿Qué es la longevidad?

[..], es un insomnio que se mide por décadas" (72)

E se o fenómeno da vida em geral se dá como uma representação comparável à lógica onírica, então o próprio objecto da história da humanidade não consiste mais do que um relato das peripécias passadas do sonho colectivo. Daí que: "Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas;" (O.C, 739), como refere Borges, ao concluir um ensaio em que discute o problema ontológico do não-ser, intitulado, "De Alguien A Nadie", recolhido no volume Otras Inquisiciones.

Esta alusão ao pensamento de Schopenhauer, reporta-se às considerações que o filósofo alemão teceu relativamente à disciplina da história, mais concretamente ao capítulo XXXVIII do II volume de O Mundo como Vontade e Representação, intitulado: "Acerca da História". Aí se lê: "O que efectivamente a história relata, não é mais do que o longo, denso e confuso sonho da humanidade". (73)

Nesta mesma secção, e numa das suas habituais críticas virulentas ao que designa por "pseudo-filosofia hegeliana", Schopenhauer refuta energicamente toda a tentativa teórica de considerar os acontecimentos históricos como reveladores da essência do mundo, ou como testemunhos da ideia de progresso da espécie humana. Em coerência com a distinção kantiana entre fenómeno e coisa em si, entre aquilo que está em constante devir e o que efectivamente é, Schopenhauer sustenta que a história, pelo facto de configurar o seu objecto de investigação à ocorrência de fenómenos, não pode, conseqüentemente, tomá-los como realidades em si. Esses fenómenos, apenas adquirem realidade, indirectamente, pela relação que mantêm com o que efectivamente é, ou seja, com a vontade que se dá nos indivíduos, vontade essa que se manifesta sempre num eterno presente. Assim, e dando continuidade ao seu raciocínio, se se não atender a esta distinção, se os factos históricos forem tomados como realidades em si, querendo: "dar-lhes uma explicação e uma interpretação directas equivale a querer ver nos contornos das nuvens grupos de homens e de animais." (74).

Precisamente, esta consideração sobre o objecto da história, entendido como uma narração de acontecimentos do passado cujo valor de conhecimento é meramente comparável ao de um insubstancial e sucessivo desfile de imagens, é referida por Borges no antepenúltimo poe

ma em prosa, intitulado "1982", do seu derradeiro livro publicado em vida, Los Conjurados. Reflectindo sobre a acumulação de pó ao fundo da prateleira que ostenta os livros, o sujeito do enunciado poético afirma sobre esse facto. que: "Es una parte ínfima de la trama que llamamos la historia universal o el processo cósmico." E, mais adiante: "Hay un fin en la trama? Schopenhauer la creía tan insensata como las caras o los leones que vemos en la configuración de una nube." (75)

4. O influxo do sonho sobre o real.

Mas a consequência literária mais importante que Borges extrai da tese idealista de Schopenhauer de conceber o mundo como uma representação mental afim da modalidade de consciência provocada pelo sono, é a de enlaçar, em muitas das suas narrativas, o plano da realidade efectivamente vivida com o do sonho, numa orgânica unidade de desenvolvimento fabular, na qual se dissolvem as diferenças e os limites entre esses dois estados empiricamente contrários. (76)

Dessa intrincada simbiose dos dois planos resulta que, por vezes, a referência ao sonho rectifica, substitui, aclara ou precisa a nomeação da realidade, chegando mesmo a coexistir com ela com idêntico valor de conhecimento e nitidez perceptiva, como se poderá verificar nos exemplos que se seguem.

"Era - afirma uma das personagens do conto - "Abenjacán El Bojerí, Muerto En Su Laberinto", do livro El Aleph, ao descrever o veleiro que havia transportado Abenjacán - (si no en la realidad, en mis sueños)" (O.C, 603).

Esta invocação do sonho como testemunho fidedigno da verdade, é adoptada como critério de fundamentação no relato de acontecimentos relativos à biografia de um assassino político real, no conto "Avelino Arredondo", inserido em El Libro de Arena. Aí conclui o narrador: "Así habrán ocurrido los hechos, aunque de un modo más complejo; así puedo soñar que ocurrieron." (77)

No conto "La Otra Muerte", de El Aleph, a função consignada ao sonho de rectificar a ordem histórica dos acontecimentos, permite solucionar o enigma, delineado ao longo da narrativa, sobre o contraditório destino da personagem "Pedro Damián". Perante as díspares informações recolhidas acerca do comportamento militar revelado pelo protagonista quarenta anos antes, o narrador, em jeito de conclusão, adianta a seguinte conjectura: "La adivino así. Damián se portó co-

mo un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. [...] Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904." (O.C, 574-575)

Em "Parábola Del Palacio", de El Hacedor, a descrição das paisagens e lugares fantásticos visitados pelo imperador e pelo poeta conduz o narrador ao seguinte comentário: "lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño." (O.C, 801), apreciação essa que podia sintetizar a derradeira atitude do protagonista do conto "La Espera", de El Aleph, que, obsidiado pelo temor da perseguição movida pelo seu verdugo, encara o encontro fatal como mais uma repetição do seu sonho obsessivo: "Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre en los sueños del temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajos los ojos como si el peso de las armas los encorvara, Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo [...] - para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?

En esa magia estaba cuando lo borró la descarga." (O.C, 610-611)

Embora neste último exemplo o sonho seja referido como possuindo do maior grau de nitidez relativamente à situação inexorável e definitivamente vivida, ele não chega a triunfar sobre a realidade para lhe corrigir a indefectível ordem dos acontecimentos, como sucede no conto "La Otra Muerte"; por outro lado, o sonho não logra fundir-se plenamente com o estado de vigília, para, deste modo, criar uma situação de activa paridade entre as duas modalidades de percepção, como ocorre na narrativa, "El Otro", de El Libro de Arena. Essa coexistência de estados é, aqui, a fórmula encontrada para fundamentar a situação fantástica tematizada que, envolvendo dois tempos e dois lugares diferentes, põe em situação de diálogo o narrador personagem Borges com o seu outro juvenil. Tal diálogo, concebido para assinalar subtilmente as divergências de opinião provocadas pelas diferen

ças de idade na mesma identidade pessoal, não se realiza segundo a técnica poética do monólogo interior, mas pela presentificação dos interlocutores devidamente personalizados e autonomizados. Só que, enquanto o Borges juvenil terá sonhado o encontro, o Borges que o relata viveu-o efectivamente; "El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo." (78) Atente-se que nesta última citação, o sonho e a vigília são nomeados como sendo duas distintas configurações, com igual valor de percepção e de conhecimento, de uma única e mesma realidade. Mas será que aquilo que designamos por real é-o efectivamente, ou será que o real é, para Borges, incognoscível, como declara a filosofia de Kant-Schopenhauer?

Ensaaiemos dar uma resposta a esta pergunta, no parágrafo que se segue.

5. A interpolação do relato de sonhos na construção fabular. A dúvida sobre a natureza aparential da realidade. A inefável e verdadeira realidade.

O ensejo borgeano de projectar narrativamente uma concepção alucinatória do mundo e de fazer nivelar, num indiferenciado modo de conhecimento, o valor das percepções sonhadas com o das percepções experimentadas durante o estado de vigília, traduz-se, finalmente, pela interpolação, que amiúde utiliza, do relato de sonhos das personagens no desenvolvimento da linha temática dos seus contos. Tais inclusões não são espúrias ou bizarras formas de aumentar a sugestão de fantasia, desempenhando, antes, funções precisas de esclarecimento dentro do intrincado plano da construção fabular. Os sonhos dos protagonistas dão assim continuidade à trama de acontecimentos em que participam, figurando no contexto da narração como imprescindíveis elos de significação do tema que se relata.

É assim que a multifacetada personagem do conto "El Inmortal", de El Aleph, sonha no deserto, com um labirinto em cujo centro se encontrava um cântaro, antecipando, simbolicamente, com essa representação onírica a descoberta da caótica cidade dos imortais, situada perto do rio, cujas águas conferiam a condição de imortalidade. O sentido premonitório que este sonho assinala, projecta-se igualmente no sonho da personagem Hladík, do conto "El Milagro Secreto", incluído em Ficciones, que prefigura, sob a forma simbólica de uma

partida de xadrez disputada entre duas prestigiosas famílias, o conflito militar da IIa. guerra mundial, e a concomitante perseguição movida pelos nazis alemães aos judeus. O mesmo acontece com o sonho de uma personagem secundária do conto, "Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", de El Aleph, o pai de Tadeo, que ~~entende~~ ^{entende} enquanto dorme, a sua trágica morte no campo de batalha.

Nestes exemplos, os acontecimentos narrados confirmam a posteriori o que simbolicamente é dado a conhecer nos sonhos das personagens, mas o movimento contrário também sucede, quando o desenlace dos factos narrados influi, corrigindo em pormenor, a ordem dos acontecimentos previamente sonhados, tal como se pode verificar nos contos "Emma Zunz" e "La Espera", ambos recolhidos no livro El Aleph.

Seja num sentido ou noutro, confirme a realidade narrada o sonho do protagonista, ~~isto é~~ ^{isto é}, o seu sonho a sofrer o influxo da realidade, o propósito de ambos os procedimentos visa o mesmo efeito fabular: o de ser configurada uma indissolúvel unidade de acção que, mercê da orgânica interpenetração dos dois planos, faça apresentar o sonho como sendo real e o real como sendo um sonho.

Em consequência dessa dissolução de contornos, e da postulação ^{de} ~~afir~~ unidade de valor de conhecimento das duas modalidades de representação, ocorre a vertiginosa e perplexa dúvida de se saber qual das duas é efectivamente real.

No conto "El Zahir", de El Aleph, o narrador-personagem Borges relata o processo obsessivo que o vitimou a visão de uma moeda argentina designada Zahir. Dada a homonímia entre a designação da moeda e um dos noventa e nove atributos, o da visibilidade, do Deus islâmico, o Zahir, tido de início como símbolo "de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula" (O.C, 591), configura-se no decurso da narrativa como símbolo de toda a realidade, a ponto de o influxo da sua imagem acabar por ocupar a totalidade da actividade mental do Borges personagem. Daí a questão: "Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día e noche, en el Zahir, cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?" (O.C, 595). Mas, mais importante do que a distinção empírica assinalada pela pergunta entre os dois modos de percepção, é a intuição, subsquentemente aventada, de que a verdadeira realidade não é dada por nenhuma das duas formas de representação, nem pela do mundo, nem pelo seu símbolo de totalidade, o Zahir: "El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje

del *Asrar Nama*, donde ce dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. [...] Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios." (O.C, 595).

Aplicando ao tema deste conto a fórmula pela qual Borges define o fenômeno estético, poderíamos dizer que nele se relata o processo de uma revelação iminente que não se produz. (79) Ora, é precisamente o relato de uma revelação alcançada, tratada sob a forma de uma experiência numinosa, que se constitui no tema do conto "La Escritura del Dios", criteriosamente recolhido a seguir a "El Zahir". Ali se dá expressão à ideia de que intuir a realidade essencial implica superar a dúvida que consiste em se saber o que é menos evanescente, se o mundo empírico ou se um símbolo que o codifica; ali se dá expressão à ideia de que rasgar o véu das aparências equivale a despertar da labiríntica e densa rede das representações, assumam elas a forma de "un sueño mui complejo", como a do universo, ou de "un sueño muy simple", como a do Zahir. (O.C, 595)

Em "La Escritura del Dios", o sonho sonhado pelo protagonista Tzinacán - mago da pirâmide de Qaholom, perseguido, torturado e encarcerado pela intolerância religiosa do conquistador espanhol - mais do que figurar um inextricável pesadelo, representa, na sua espessura infinitamente regressiva, a ideia de que a vigília também é um sonho por detrás da qual se oculta a inefável e verdadeira realidade que está vedada ao conhecimento vulgar ou profano; ou, nos termos de Schopenhauer, de que o mundo, além de ser representação para um sujeito, é, em si, a vontade acerca da qual nada se pode saber, senão que é a essência real do mundo visível ou fenomênico. Atente-se, portanto, que o êxtase que conduz Tzinacán à revelação e à intuição da realidade essencial ocorre após ter despertado da intricada e sufocante rede de sonhos em que mergulhara; ou, por outras palavras, que o seu acesso à realidade numinosa se processou depois de se ter emancipado do sonho da vida:

" - soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueran, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sufocaba. Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un*

sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.

[..]. Un resplandor me despertó. [..] Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divindad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)." (O.C, 598)

É evidente que o tema deste conto pode patentear outras influências teóricas - entre as quais a da doutrina mística judaica da Cabala - que não a da filosofia do pensador alemão. (80) Não deixa, contudo, de ser pertinente, e a corroborar a nossa linha de interpretação que, ~~este conto~~ este conto figure, no critério da estruturação adoptado pelo autor para o livro em que ele se inclui, a seguir a uma obra narrativa que alude à perplexa dúvida sobre a natureza do real, dúvida essa que resulta do nivelamento do valor de conhecimento dos estados de consciência do sonho e da vigília. Neste sentido, podemos concluir que o tema deste conto figura, no contexto da obra narrativa de Borges, como a solução imagística encontrada para o tópico, por ele tantas vezes frequentado, da natureza fantasmagórica do mundo. Por outro lado, a estruturação temática de "La escritura del Dios" pode ser encarada como uma metáfora literária pela qual se recria a tese filosófica de Schopenhauer que distingue o plano da subjectividade ideal (do mundo como um fenómeno da consciência ou do mundo como representação) do plano da objectividade real (do mundo incognoscível, independente da intervenção da consciência ou do mundo como vontade).

Em jeito de conclusão deste ponto poderemos dizer que a insistente motivação literária de Borges em figurar a vida e o mundo como um sonho suspende-se na dúvida insolúvel de se saber em que é que consiste a realidade, dúvida que só é superada pelo implícito reconhecimento de que aquilo que verdadeiramente é, é o que subsiste para além do domínio da acção de conhecimento do ser perceptivo: o Deus dos místicos, a coisa em si de Kant, a vontade de Schopenhauer. (81)

6. O sonhador.

No capítulo preliminar deste trabalho dedicámos um parágrafo à explicação dada por Schopenhauer acerca da sua noção de sujeito do conhecimento, e ensaiámos demonstrar a influência dessa tese na obra literária de Borges. Verificámos que, por via dessa noção, se elabo

ra a teoria do conhecimento de Schopenhauer que consiste em fazer depender a existência do mundo da actividade cerebral do sujeito, "pois tudo o que existe, existe somente para o sujeito" (82), e salientamos o sentido da sua afirmação em que nega a possibilidade ~~des~~ se sujeito ser conhecido, visto que ele designa, conceptualmente, a própria condição do conhecimento. "É ele que conhece onde quer que haja conhecimento" (83), diz Schopenhauer; é ele que se constitui como o correlato necessário da existência de todo o objecto. Ora, se os objectos não existem em si e se a sua realidade empírica se esgota na representação que deles possui o sujeito; se, por outro lado, esse sujeito se dá invariavelmente em todos os seres capazes de percepção, então não é abusivo interpretá-lo como o permanente e idêntico sonhador que configura a representação do mundo empírico ou, por outras palavras, que condiciona formalmente a natureza das imagens do sonho da vida. Simplificando, diríamos que, se o mundo que conhecemos não é o que é em si, mas a representação ou ideia que ~~de~~ ^{de} ~~te~~ ^{de} possuímos, então este mundo só existe em função do nosso modo de conhecer - do sujeito do conhecimento que se dá em nós - à maneira de um sonho formalmente condicionado pela actividade mental do sonhador. No entanto, e aqui reafirmamos um ponto capital para o cabal entendimento do que se segue, o sentido da noção de sujeito do conhecimento nada possui de transcendente, reportando-se inteiramente ao mundo que é dado pela experiência.

A tese idealista de Schopenhauer - em que se inscreve a noção de sujeito do conhecimento - constitui-se, como julgamos ter demonstrado, num precioso fundamento teórico de uma parte considerável da temática borgeana. A esse fundamento alude o escritor argentino - como se pretendesse revelar-nos uma preciosa chave para a coerente interpretação da sua obra - na seguinte passagem do ensaio "Avatares de la Tortuga", recolhido em Discusión, passagem esta que, seguramente, poderia integrar um conjectural manifesto do programa literário de Borges: "Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. [...] Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber qui es falso." (O.C, 258)

6.1. O escritor como um sonhador.

É neste sentido que as irrealidades que integram muitas das narrativas de Borges, demonstram uma literária vitalização do programa conceptual da filosofia idealista, e, por isso, não é de estranhar que ele considere a criação literária como um sonho, e o seu autor como um sonhador, tal como podemos verificar nos exemplos que se seguem.

No texto "Martín Fierro", de El Hacedor, José Hernández, o autor da narrativa poética que é considerada a epopeia literária argentina, é retratado na sua condição de criador-sonhador, aquando da sua invenção de um dos episódios míticos desse poema que perpetua na memória colectiva do povo argentino: "en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. [...] ; el sueño de uno es parte de la memoria de todos." (O.C, 797)

No prólogo ao livro de poemas El Oro de los Tigres, o acto da criação poética é, por metonímia, entendido como um sonho, do seguinte modo: "Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia." (O.C, 1081)

No soneto, "Sueña Alonso Quijano", do referido livro, a invenção da personagem Quijano, por Cervantes, é tida como um sonho deste escritor, personagem essa que, por sua vez, sonha ser D. Quixote: "El hidalgo fue un sueño de Cervantes/ y don Quijote un sueño del hidalgo./ El doble sueño los confunde y algo/ Esta pasando que pasó mucho antes." (v.v. 9-12) (O.C, 1096). (84)

No epílogo de El Libro de Arena, o comentário que Borges adjudica a cada uma das narrativas que integram esse livro de contos termina com a seguinte declaração em que, ao exprimir o seu proverbial desejo de comunicação com o leitor, alude à invenção literária tomada-a como uma criação onírica: "Espero que las notas apresuradas que acabo de dictar no agotem este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes ahora lo cierran." (85)

6.2. A indivisa divindade que opera em nós.

Reconhecida, e literariamente moldada, a tese idealista de que o mundo que nos é dado pelas percepções empíricas se subsume a um fenómeno cerebral idêntico às criações oníricas, fica ainda por saber

como é que Borges trabalha literariamente a tese do sujeito do conhecimento, ou seja, como é que ele interpreta o princípio teórico a partir do qual Schopenhauer estrutura a sua concepção filosófica acerca do mundo como representação.

Condição do conhecimento que, por esse facto, não pode ser conhecido, é o que liminarmente afirma o filósofo sobre o sujeito do conhecimento. A "indivisa divinidad que opera en nosotros" (O.C,258), é uma das fórmulas pela qual Borges procura acercar-se de uma definição da entidade geradora do conhecimento, parecendo, com essa afirmação, elevá-la ao plano da transcendência. (86) A outra fórmula, que parece confirmar esta interpretação transcendente da origem do conhecimento, é-nos dada pelo recurso ao pronome indefinido "Alguien", que surge nomeado - como veremos nos exemplos que se seguem - na maiúscula.

Se assim fosse, aquilo que é considerado por Schopenhauer como a condição e não como a causa do conhecimento e da possibilidade da experiência, e que só tem validade conceptual quando aplicada a este domínio, aquilo que é considerado como um factor irreductível e incognoscível, mas determinante, para que o mundo seja e continue sendo tal como nos aparece aos nossos sentidos, seria literariamente convertido por Borges - de acordo com esta linha de interpretação - numa causa transcendente ou divina da aparição do mundo. Daí que essa causa fosse nomeada por um indefinido "Alguien", que tende a produzir, mesmo que ténue ou hipoteticamente, a ideia de um indefinido Deus demiurgo que sonha a realidade e nos sonha a nós. Mas, nesta perspectiva, esse "Alguien" não poderia deixar de ser considerado como efeito de outro "Alguien" e este, por sua vez, de outro "Alguien", num processo de infinita regressão, determinado pela aplicação da lei da causalidade. É este, no fundo, o esquema utilizado por Borges no conto "Las Ruinas Circulares", da colectânea de contos El Jardín de Senderos que se Bifurcan (1941), incluído em Ficciones, e em que o sonhador é tido não como a condição, mas como a causa do sonho.

O tema deste conto consiste no relato de um projecto que "no era imposible, aunque sí sobrenatural" (O.C, 451), protagonizado por um mago que, depois de chegar a um templo circular destruído por antigos incêndios, se propõe realizar a seguinte tarefa: "Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad." (O.C, 451) Uma frustrada tentativa obriga-o a mudar de mé

todo, e após refazer-se do esforço dispendido, aguarda pelo momento lunar ideal, para, serenamente e em estado de graça, retomar de novo o seu projecto. Com progressiva nitidez vai dando forma a um homem cuja perfeita animação só é alcançada pelo apelo à intervenção adjuvante da divindade tutelar do templo; o fogo. Este, concede em ajudar o mago no seu propósito de sonhar um homem com a condição de enviar a criatura sonhada, depois de devidamente preparada e instruída nos ritos, para um outro templo em ruínas, para que aí perpetuasse e difundisse a sua glória divina. Firmado o pacto, dá-se, então, o assombro: "En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó." (O.C, 454). Durante dois anos, o mago dedica-se a revelar ao seu fantasma os mistérios do universo, a adaptá-lo aos acidentes da realidade e a instruí-lo no culto do fogo. "Intimamente, le dolía apartarse de él. Con el pretexto de la necesidad pedagógica, dilatába cada día las horas dedicadas al sueño. También rehizo el hombre derecho, acaso deficiente." (O.C, 454). Concluído o prazo da instrução, outorga-lhe finalmente vida autónoma e envia-o, tal como havia prometido, para o outro templo, sem que antes não tivesse deixado de suprimir na consciência do fantasma qualquer possível indício que lhe revelasse a sua condição de simulacro. Daí em diante a vida do mago decorre em estado de êxtase, cumprindo os ritos sagrados devidos ao fogo, e imaginando que o seu filho repetia os mesmos gestos noutras ruínas circulares. Um temor, porém, vem perturbar a sua tranquilidade espiritual, depois de ter sido informado por dois remadores que um homem havia noutro templo que tocava no fogo sem se queimar; receia que seu filho tenha descoberto a sua humilhante condição fantasmagórica. Numa manhã, já prefigurada por alguns inquietantes signos, "el mago vio cernirse contra los muros el incendio cóncéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las águas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no morderon su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo." (O.C, 455).

"Las Ruinas Circulares" afigura-se-nos, pois, como sendo o exemplo narrativo borgeano mais flagrante, em que, a par do tópicos da cíclica repetição dos acontecimentos, se manifesta - com a montagem de pormenores narrativos que caracteriza a rigorosa estruturação dos relatos do escritor argentino - o tópicos do sonhador. Só que, neste caso, ele não é somente o que conhece, mas igualmente o que é conhe-

cido, sugerindo o final do conto um infinito e vertiginoso condicionamento do sujeito do conhecimento.

Com alguma ironia, Borges aplica à estrutura deste conto a categoria da causalidade, alargando-a, deliberadamente, a um domínio que, de acordo com o pensamento de Schopenhauer, não é aplicável, isto é alargando-a ao domínio incognoscível do sujeito do conhecimento. Recordemos que para o filósofo alemão, sujeito e objecto são termos indissociáveis que não existem um sem o outro e que constituem o mundo da representação; que a causalidade apenas governa a relação dos objectos entre si, objectos cuja condição de existência radica num sujeito que os represente; finalmente, que a causalidade pode ser inferida do sujeito como uma forma de conhecimento que nele radica a priori, mas que não lhe pode ser aplicada, visto que o sujeito é a condição da causalidade, estando, portanto, por ela pressuposto.

Submeter o sujeito do conhecimento, ou sonhador, à aplicação da lei da causalidade, corresponde, portanto, a postular a teoria de um infinito condicionamento do ser ou a formular a ideia da existência de uma infinita e crescente teia de sonhos que circunscrevem diferentes níveis da realidade aparential. E se tal ideia faz magnificar a convicção da natureza fantasmagórica da realidade - que se revela, no fundo, como sendo a intenção primacial do tema de "Las Ruinas Circulares" - se ela se expõe a um aproveitamento narrativo fantástico, ela constitui-se, a nosso ver, numa espécie de desvio - deliberadamente calculado para o perfeito sucesso do tema que se congeminou - da teoria do conhecimento de Schopenhauer. Afinal, quem sonha a realidade e quem é que nos sonha a nós?

No ensaio "Nathaniel Hawthorne", de Otras Inquisiciones, a resposta de Borges a esta pergunta contém-se em atribuir a um indefinido "Alguien" essa função. A determinado passo desse ensaio, Borges refere-se à parábola do escritor americano intitulada Earth's Holocaust, na qual descreve um acto de purgação pelo fogo de todos os objectos representativos da iníqua história da humanidade, e que termina exortando à purificação do coração, a raiz de todo o mal e de toda a desordem, sem o que a conduta humana continuará sendo - na opinião do escritor americano - tão insubstancial como um sonho. E é comentando a possibilidade de infundir nesta parábola um sentido filosófico, diferente do sentido estritamente moral de índole calvinista que ela veicula, que Borges afirma o seguinte: "En efecto, si

el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo, como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido. La convicción de esta verdad, que parece fantástica, hizo que Schopenhauer, en su libro *Parerga und Paralipomena*, comparara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores." (O.C, 679) (87)

Dois outros tópicos são aflorados neste trecho que concernem o pensamento de Schopenhauer; o da repetição cíclica dos acontecimentos, que se relaciona com a problemática do tempo, e que será objeto de ulterior análise, e um outro, relativo à concepção do pensador alemão sobre a história, já por nós abordado. Interessa-nos, porém, aquele "Alguien que ahora está soñándonos."

Aparentemente, esse "Alguien", pelo facto de ser nomeado na maiúscula, parece configurar a ideia de uma entidade transcendente que nos sonha a nós, mas se avançarmos na leitura do trecho verificamos que a mente desse "Alguien" é reiteradamente referida na minúscula, o que vem quebrar a coerência da hipotética definição do sonhador como um ente divino. Não cremos que se trate de um percalço ortográfico, julgamos, antes, que se trata de um seguro indicador de que, para Borges, o que nos sonha a nós e ao mundo é o que se dá indivisivelmente em nós como a condição desse sonho; o desconhecido sonhador ou, na terminologia de Schopenhauer, o sujeito do conhecimento. Recordemos que, para o filósofo, a consciência do eu divide-se, tal como a consciência dos objectos do mundo exterior, em algo que conhece e algo que é conhecido. Ora, o que o eu conhece em relação a si próprio é sempre a sua vontade. "Consequentemente, o sujeito conhece-se apenas como *querendo*, mas não como *conhecendo*. Pois o eu que representa, o sujeito do conhecimento, nunca pode ser ele próprio representação ou objecto, porque, sendo o correlato necessário de todas as representações, é condição das mesmas." (88) E é pelo facto desse sujeito permanecer incognoscível, que ele é legitimamente referido por Borges como um "Alguien", ou mesmo como "La indivisa divinidad que opera en nosotros."

Mas se ainda subsistisse qualquer dúvida sobre a possibilidade de de Borges interpretar a identidade do sonhador como um ente supramundano, e não como aquela componente do ser perceptivo que lhe permite representar o mundo e o seu eu - que lhe permite sonhar o mundo e sonhar-se a si - então, leia-se o poema "Alguien Sueña", incluído em Los Conjurados: À maneira de Walt Whitman, o Borges lírico adopta neste contexto, "uno de los procedimientos poéticos más antiguos" (O.C, 206), a enumeração, e narra uma sucessão representativa e heteróclita de lugares, objectos e fenómenos do mundo empírico, de factos históricos e acontecimentos pessoais, de personagens históricas e literárias, de crenças religiosas, de invenções humanas e concepções filosóficas. Tudo começa com a pergunta: "Qué habrá soñado el tiempo hasta ahora, que es como todos los ahoras, el ápice?" (89).

E a resposta encadeia, anaforicamente, por recurso à expressão verbal, "Ha soñado", uma série de juízos que postulam a identidade de um sonhador mundano no seu acto de contínua representação da história universal.

O poema, em prosa, é demasiado longo para o transcrevermos integralmente. Não queremos deixar, porém, de seleccionar algumas passagens significativas. Depois da pergunta atrás citada, segue-se:

"Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso. [...] Ha soñado la fe, ha soñado las atroces Cruzadas. Ha soñado a los griegos que descubrieron el diálogo y la duda. [...] Ha soñado la palabra, ese torpe y rígido símbolo. Ha soñado la dicha que tuvimos o que ahora soñamos haber tenido. [...] Ha soñado la proa del noruego y la proa del portugués. Ha soñado la ética y las metáforas del más extraño de los hombres, el que murió una tarde en una cruz. [...] Ha soñado el libro, ese espejo que siempre nos revela otra cara. [...] Ha soñado el arte de la palabra, aún más inexplicable que el de la música, porque incluye la música. [...] Ha soñado los números trans finitos, a los que no se llega contando. [...] Ha soñado a Walt Whitman, que decidió ser todos los hombres, como la divinidad de Spiroza. Ha soñado el jazmín, que no puede saber que lo sueñan. [...] Ha soñado a Yorick, que vive para siempre en unas palabras del ilusorio Hamlet. Ha soñado los arquetipos. [...] Ha soñado las caras de tus muertos, que ahora son empañadas fotografías. [...] Ha soñado el desierto. Ha soñado el alba que acecha. Ha soñado el Ganges y el Támesis, que son nombres del agua. Ha soñado mapas que Ulises no habría

comprendido. Ha soñado a Alejandro de Macedonia. [...] Ha soñado el mar y la lágrima. Ha soñado el cristal. Ha soñado que Alguien lo sueña." (90)

A dúvida colocada pela pergunta inicial resolve-se pela sucessiva afirmação de que tudo o que foi e é sonhado pelo homem implica o tempo que, juntamente com o espaço, constituem as formas mais gerais do sonho da vida e do mundo; constituem os sonhos dados a priori na mente do sonhador que configuram a natureza dos seus sonhos, e, entre os quais, o de se sonhar também a si, não já como sonhador, mas como sonhado ou, na terminologia de Schopenhauer, não já como sujeito, mas como objecto, não já como conhecendo, mas como querendo.

Na parte final deste trabalho veremos como este querer ou esta vontade, tida por Schopenhauer como a verdadeira realidade ou essência do mundo, influi pertinazmente na obra literária de Borges. Antes, porém, veremos como o espaço e o tempo, tidos pelo idealismo transcendental de Kant-Schopenhauer como formas do conhecimento sensível que radicam a priori no indivíduo, bem como a causalidade, tida por Schopenhauer como a forma do conhecimento, anterior a toda a experiência, que governa a outra faculdade cognitiva do ser perceptivo, o entendimento - veremos como espaço, tempo e causalidade, as formas gerais que configuram a possibilidade de representar ou sonhar o mundo, se constituem em três grandes núcleos temáticos da literatura borgeana.

NOTAS RELATIVAS AO CAPÍTULO III

(58) "elle fut le stimulant et le point de départ des recherches profondément méditées de *Kant*, et donna ainsi naissance à un idéalisme incomparablement plus profond et plus fondamental que celui connu jusqu'alors et qui était principalement celui de Berkeley, c'est-à-dire à l'idéalisme transcendantal, qui éveille en nous la conviction que le monde est aussi dépendant de nous dans l'ensemble que nous le sommes du monde dans le particulier. Car en établissant que les principes transcendants sont tels que par leur intermédiaire nous pouvons décider quelque chose à *priori*, c'est-à-dire avant toute expérience, sur les choses et sur leur possibilité, il prouva par là que ces choses, en elles-mêmes et indépendamment de notre connaissance, ne peuvent pas être telles qu'elles se présentent à nous. La parenté d'un semblable monde avec le rêve saute aux yeux." Arthur SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison Suffisante. Op. cit., p.p. 29-30.

(59) Cf. supra, nota 38.

(60) "nous avons des songes; la vie tout entière ne pourrait-elle donc pas être un long rêve? ou, avec plus de précision: existe-t-il un critérium infailible pour distinguer le rêve de la veille, le fantôme de l'objet réel?" Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation. Op. cit., p. 41.

(61) "C'est ici que se manifeste à la pensée l'intime parenté qui existe entre la vie et le rêve; osons avouer une vérité reconnue et proclamée par tant de grands esprits." Arthur SCHOPENHAUER. Ibid., p. 42.

(62) "La vie et les rêves sont les feuillets d'un livre unique; la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle; mais quand le temps accoutumé de la lecture (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissions pas;

mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons. [...]

Ainsi donc, les rêves isolés se distinguent de la vie réelle, en ce qu'ils n'entrent pas dans la continuité de l'expérience, qui se produit à travers la vie; et c'est le réveil qui met en lumière cette différence. Mais, si l'enchaînement causal est la forme qui caractérise la veille, chaque rêve pris en soi présente aussi cette même connexion. Si l'on se place, pour juger des choses, à un point de vue supérieur au rêve et à la vie, on ne trouvera dans leur nature intime aucun caractère qui les distingue nettement, et il faudra accorder aux poètes que la vie n'est qu'un long rêve." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Ibid., p. 43.

(63) Curiosamente, este poema, como acontece com alguns outros, figura na compilação das Obras Completas, mas não figura no livro com data de publicação posterior àquele e que reúne a obra poética de Borges entre 1923 e 1977. Será que esta omissão se fica a dever ao apurado sentido crítico de Borges relativamente à sua própria produção literária?

(64) Jorge Luis BORGES, Obra Poética, 1923/1977. Op. cit., p. 517.

(65) Jorge Luis BORGES, El Libro de Arena. Madrid, Buenos Aires: Alianza Emecé, 1984, p. 54.

(66) É nesta perspectiva que se pode, aliás, entender cabalmente o poema de Borges "Al Hijo", do livro El Otro, El Mismo. Aqui o transcrevemos na íntegra:

Al Hijo

"No soy yo quien te engendra. Son los muertos.
 Son mi padre, su padre y sus mayores;
 Son los que un largo dédalo de amores
 Trazaron desde Adán y los desiertos
 De Caín y de Abel, en una aurora
 Tan antigua que ya es mitología,
 Y llegan, sangre y médula, a este día
 Del porvenir, en que te engendro ahora.
 Siento su multitud. Somos nosotros
 Y, entre nosotros, tú y los venideros

Hijos que has de engendrar. Los postrimeros
 Y los del rojo Adán. Soy esos otros,
 También. La eternidad está en las cosas
 Del tiempo, que son formas presurosas."

(O.C, 948)

(67) "s'ils ne diffèrent que par la matière, qu'ils ne cessent d'ail leurs de rejeter et de renouveler durant toute leur existence, alors l'idée que l'être qui disparaît et celui qui le remplace ne sont qu'un seul et même être, qui a seulement subi une petite transforma tion, un renouvellement de la forme de son existence, et qu'ainsi la mort pour l'espèce répond au sommeil pour l'individu, ..." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit. p.p. 1219,1220.

(68) Jorge Luis BORGES, Obra Poética, 1923/1977. Op. cit., p. 461.

(69) Um tratamento pessoalizado deste mesmo tema - não envolvendo como tal uma concepção geral da morte protagonizada pelo destino final de todos os seres humanos, e susceptível de ser comparada com o valor concreto do sono individual - pode ser detectado, por exemplo, nas narrativas poéticas "His End and His Begining", do livro Elogio de la Sombra, em que se relata a situação de uma personagem singular indeterminada que, julgando ter despertado de um sono, descobre - se paulatinamente na sua nova condição de morto, e em "El Sueño de Pedro Henríquez Ureña", de El Oro de los Tigres, em que é relatada a experiência onírica premonitória do protagonista, sobre a sua própria morte.

(70) Jorge Luis BORGES, Obra Poética, 1923/1977. Op. cit., p. 423.

(71) Ibid., p. 464.

(72) Jorge Luis BORGES, La Cifra, Op. cit., p. 29.

(73) "Ce que raconte l'histoire n'est en fait que le long rêve, le songe lourde et confus de l'humanité." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 1183.

(74) "Vouloir en donner une explication et une interprétation direcu

tes équivaut donc à vouloir distinguer dans les contours des nuages des groups d'hommes et d'animaux." Ibid., p. 1183.

É conveniente explicitar que, se os princípios teóricos da filosofia idealista de Schopenhauer induzem-no a desvalorizar a importância do objecto da história, pelo facto desta prosseguir uma investigação fantasmagórica do passado que carece de um efectivo suporte real que apenas se pode dar no presente, ele não deixa, contudo, de lhe atribuir uma importante função racional. Neste mesmo capítulo de O Mundo como Vontade e Representação, ele compara a actividade racional do ser humano, pela qual o indivíduo adquire uma consciência coerente que lhe permite dar um sentido de conjunto à sua vida - prerrogativa que nenhum outro ser perceptivo possui - com o conhecimento da história, pela qual os povos e a raça humana adquirem uma auto-consciência do seu destino que está para além do conhecimento do momento presente. Assim, para Schopenhauer, a faculdade da razão está para o indivíduo, tal como a história está para a raça humana. O valor da história reside, portanto, em que ela age como uma espécie de faculdade de razão colectiva.

(75) Jorge Luis BORGES, Los Conjurados. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 93.

(76) Numa perspectiva de leitura diferente da nossa, e em parte orientada por uma interpretação psicanalítica dos sonhos, consulte-se, a este propósito, o ensaio de Jaime Alazraki: "Estructura y Función de los Sueños en los Cuentos de Borges", in Jaime ALAZRAKI, La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges. Op. cit., p.p. 334-385.

(77) Jorge Luis BORGES, EL Libro de Arena. Op. cit., p. 90.

Neste conto, cujo tema é inspirado num acontecimento real, o do assassinio político do presidente do Uruguay, Juan Idiarte Borda, perpetrado por Avelino Arredondo, a conclusão do narrador que transcrevemos deixa transparecer um artifício narrativo de Borges, que é o de elevar à condição ficcional o relato de acontecimentos reais. Neste sentido, este conto pode ser ilustrativo de uma concepção borgeana da história - ou, pelo menos, da modalidade dessa disciplina que pratica uma investigação pormenorizada de acontecimentos do passado - como sendo de natureza afim da de um trabalho de ficção, o que é coincidente com a seguinte tese de Schopenhauer: "Assim, a histó-

ria é tanto mais interessante quanto mais especializada fôr, mas ao mesmo tempo torna-se tanto mais suspeita, aproximando-se, então, em todos os sentidos, do romance."

"Aussi l'histoire, plus intéressante à mesure qu'elle est plus spéciale, devient en même temps d'autant plus suspecte, et se rapproche alors à tous égards du roman." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit., p. 1180.

(78) Jorge Luis BORGES, El Libro de Arena. Op. cit., p. 14.

(79) " [..] ; esta imminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético." (O.C, 635).

(80) A revelação de Tzinacân consiste na decifração de uma escrita mágica divina. Neste sentido, não é de excluir que no tema deste conto se possam detectar influências da doutrina mística dos judeus da Cabala, a qual, sabe-se, exerceu um enorme influxo na obra literária de Borges.

Segundo nos informa Jaime Alazraki: "Para a Cabala, Deus é o livro, e Deus é a alma das letras e as suas letras são o corpo místico de Deus; a Criação é somente um reflexo ou uma emanção do texto sagrado. Outra tradição cabalística explica que o Cosmos foi criado das múltiplas combinações das vinte e duas letras do alfabeto hebreu." Jaime ALAZRAKI, La Prosa Narrativa de Jorge Luis Borges. Op. cit., p. 367.

(81) O reconhecimento por parte de Borges de que o real é algo que não se confina ao domínio de conhecimento, leva-o, inclusivamente, a notificar no fim do ensaio "Historia de los Ecos de un Nombre", de Otras Inquisiciones, um "deslize" cometido por Schopenhauer, quando declarou, acerca de si mesmo, que a sua realidade existencial se subsumia em ter sido o autor de O Mundo como Vontade e Representação. Depois de transcrever a passagem onde se contém esta afirmação, anota Borges o seguinte comentário: "Precisamente por haber escrito El Mundo como Voluntad y como Representación, Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdénado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad, la oscura raíz de Parolles, la cosa que era Swift." (O.C, 753).

(82) "car tout ce qui existe, existe seulement pour le sujet." Arthur SCHOPENHAUER, Le Monde comme Volonté et comme Représentation. Op. cit. p. 27.

(83) " [...] C'est lui qui connaît, partout où il y a connaissance." Ibid., p. 28.

(84) Este poema figura no livro La Rosa Profunda, na edição da Obra Poética de Borges compreendido entre 1923 e 1977, que temos vindo a consultar.

(85) Jorge Luis BORGES, El Libro de Arena. Op. cit., p. 103.

A propósito deste tópicos de tomar o escritor como um sonhador, acrescente-se que numa conferência realizada sobre o escritor americano Nathaniel Hawthorne, Borges aludiu a esta ideia de equiparar a invenção literária às criações fantasmagóricas do sonho, numa perspectiva diferente da que ensaiámos fundamentar para a sua obra, por recurso à filosofia idealista de Schopenhauer, a saber, por recurso às investigações feitas no domínio da psicologia analítica pelo psicólogo Jung: "[...] el suizo Jung, en encantadores y, sin duda, exactos volúmenes, equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños." (O.C., 670).

(86) Nas considerações feitas por Schopenhauer acerca do idealismo transcendental de Kant, e dos termos transcendental e transcendente, por este último utilizados na Crítica da Razão Pura, com diferente e oponível sentido filosófico, aquele pensador escreve o seguinte: "Por consequência, *transcendental* significa sinteticamente "anterior a toda a experiência"; *transcendente*, por outro lado, quer dizer "para além de toda a experiência".

"Accordingly, *transcendental* means briefly "prior to all experience"; *transcendent*, on the other hand, means "beyond all experience". Arthur SCHOPENHAUER, Parerga and Paralipomena. Op. cit., volume I, p. 82.

(87) Julgamos que Borges se refere, explicitamente, à seguinte consideração de Schopenhauer sobre a história, incluída num capítulo, do citado livro, intitulado; "Acerca da Metafísica do Belo e Estética": "Quem, como eu próprio, não pode evitar em deixar de ver sempre a mes

ma coisa em toda a história, tal como em cada movimento do caleidoscópio vemos sempre as mesmas coisas sob diferentes configurações [...] "

"Whoever, like myself, cannot help always seeing the same thing in all history, just as at every turn of the kaleidoscope we always see the same things under different configurations [...]" Arthur SCHOPENHAUER, Parerga and Paralipomena. Op. cit., volume II, p. 445.

(88) "En conséquence, le sujet ne se connaît que comme *voulant*, mais non comme *connaissant*. Car le moi qui se représente, le sujet connaissant, ne peut jamais être lui-même représentation ou objet, parce que, étant le corrélatif nécessaire de toutes les représentations, il est leur condition même." Arthur SCHOPENHAUER, De la Quadruple Racine du Principe de la Raison Suffisante. Op. cit., p. 216.

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

(90) Ibid., p.p. 43-45.