



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

FERNANDA MEDEIROS DE FIGUEIRÊDO

DEUS COMO PERSONAGEM NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Campina Grande
2021

FERNANDA MEDEIROS DE FIGUEIRÊDO

DEUS COMO PERSONAGEM NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Literatura e Hermenêutica

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

Campina Grande
2021

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F475d Figueirêdo, Fernanda Medeiros de.
Deus como personagem na obra de Jorge Luis Borges
[manuscrito] / Fernanda Medeiros de Figueirêdo. - 2021.
162 p.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.
"Orientação : Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães,
Departamento de Filosofia - CEDUC."
1. Deus. 2. Personagem. 3. Literatura hispânica. 4. Análise
literária. I. Título

21. ed. CDD 801.95

FERNANDA MEDEIROS DE FIGUEIRÊDO

DEUS COMO PERSONAGEM NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Literatura e Hermenêutica

Aprovada em: 04/10/2021.

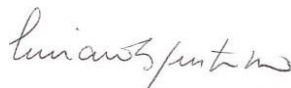
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



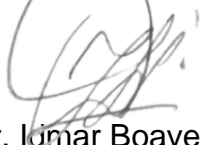
Prof. Dr. Eli Brandão da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. João Cesário Leonel Ferreira
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Iomar Boaventura Moreira
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

*Dedico esta tese à minha mãe, Geoná, que me ensinou a ler;
e ao meu pai, Antônio, que me ensinou a sonhar.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Antônio e Geoná, que nunca mediram esforços para que eu tivesse a melhor educação possível.

Agradeço ao companheiro, Iponax Vila Nova, pela compreensão nos meus momentos de ausência, pelo afeto cotidiano, pela poesia nossa de cada dia e pelo querido primogênito que, sem dúvida, tornaram mais leve a caminhada e contribuíram para a finalização deste trabalho.

Agradeço às amigas/irmãs, Gabriella Araújo, Helyssa Lopes, Jane Morais e Kátia Figueiredo, pelos sonhos compartilhados e por sempre confiarem que eu seria capaz de concluir mais essa etapa de vida em terras campinenses.

Agradeço a todos os colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em especial aos professores Eli Brandão e Luciano Justino, que sempre estiveram presentes em minhas qualificações e defesas (de mestrado e doutorado), contribuindo diretamente para o progresso de minhas pesquisas. Aos professores João Cesário e Idmar Boaventura, por aceitarem compor a banca externa da minha defesa e pelas preciosas dicas para aprimoramento deste estudo.

E, por fim, agradeço ao meu orientador Antonio Carlos de Melo Magalhães, que mesmo tendo todos os motivos (leia-se enfrentar sérios problemas com prazos e pausas acadêmicas vertiginosas de minha parte), nunca desistiu de mim ou deixou de me inspirar com seu conhecimento filosófico, teológico, literário e vivências para além dos livros. Nada do que eu escrever será suficiente para agradecê-lo por tanto.

RESUMO

A presente pesquisa aborda como o escritor argentino Jorge Luis Borges constrói o personagem literário Deus em sua obra. O corpus do trabalho abrange, a priori, os contos: “Pierre Menard - autor de Quixote” (1939), “El Aleph” (1945), “Los Teólogos” (1947) e “La escritura del dios” (1949) para apresentar um Deus silencioso e alheio à humanidade, que age mais através do seu poder de criação. Posteriormente, quando o verbo se faz carne, em clara intertextualidade com os textos bíblicos, visualizamos um segundo momento da personagem que agora é representada por um Filho, Jesus Cristo, mas que ainda pode ser qualquer homem, inclusive Judas, pois todos são iguais. Para explanação desse ponto de vista consideramos os contos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941), “Tres versiones de Judas” (1944), “Deutsches Requiem” (1946) e “El Evangelio según Marcos” (1970). É importante lembrarmos ainda que as menções a essa personagem nem sempre são feitas de forma direta, podendo estarem diluídas em histórias recontadas em consonância com debates ficcionais, filosóficos e/ou teológicos. A metodologia se deu pela leitura e seleção das produções de Borges que possibilitam uma reflexão literária sobre uma personagem que é a personificação da linguagem, uma vez que esse Deus só existe através do Verbo. Assim, a escrita de Borges é a chave fundamental para compreensão deste elemento que surge paralelo a outros aspectos, não só bíblicos, mas também históricos e culturais que tendem a desterritorializar conceitos anteriormente engessados pela tradição religiosa. Para debate da temática da personagem na literatura trouxemos a teoria de Candido (1976) para perceber as mudanças feitas por Borges no campo literário, mais a de Fiorin (2008) e Maingueneau (2009) para compreensão do novo contrato semiótico borgeano presente no discurso literário analisado; apresentamos ainda as pesquisas de Deleuze (2006) para discussão dos novos territórios possíveis desse Deus reterritorializado; e quando adentramos no universo judaico para análise da personagem borgeana, foi imprescindível recorrermos a Sosnowski (1991), Sarlo (2007), Nascimento (2009) e Gadotti (2012), que já haviam pesquisado sobre Borges frente ao aspecto religioso, mas abordando outros eixos que não especificamente a personagem divina.

Palavras-chave: Deus. Personagem. Literatura hispânica. Análise literária.

ABSTRACT

This research addresses how the Argentine writer Jorge Luis Borges builds the literary character God in his work. The main work includes, in first place, the short stories: "Pierre Menard - author of Quixote" (1939), "El Aleph" (1945), "Los Teólogos" (1947) and "La escritura del dios" (1949) in order to present a silent God, on the side of humanity, who acts more through his power of creation. Later, when the verb becomes flesh, in clear intertextuality with the biblical texts, we visualize a second moment of the character who is now represented by a Son, Jesus Christ, but who can still be any man, including Judas, because everyone is equal. For an explanation of this point of view we consider the short stories "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941), "Tres versiones de Judas" (1944), "Deutsches Requiem" (1946) and "El Evangelio según Marcos" (1970). It is also important to remember that mentions of this character are not always made directly, and may be diluted in stories retold in line with fictional, philosophical and/or theological debates. The methodology was based on reading and selection from Borges' productions that enable a literary reflection on a character who is the personification of language, since this God only exists through the Word. Thus, Borges' writing is the fundamental key to understanding this element, which appears parallel to other aspects, not only biblical, but also historical and cultural, which tend to deterritorialize concepts previously immobilized by religious tradition. To debate the theme of the character in literature, we brought Candido's theory (1976) to understand the changes made by Borges in the literary field, plus Fiorin (2008) and Maingueneau (2009) for understanding of the new Borgesian semiotic contract present in the analyzed literary discourse; we also present the researches of Deleuze (2006) to discuss the possible new territories of this reterritorialized God; and when we entered the Jewish universe to analyze the Borges character, it was essential to turn to Sosnowski (1991), Sarlo (2007), Nascimento (2009) and Gadotti (2012), who had already researched Borges in the religious aspect, but addressing others axes other than specifically the divine character.

Keywords: God. Character. Hispanic literature. Literary analysis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	BORGES, AUTOR DE DEUS	15
2.1	MAPEAMENTO LITERÁRIO DA OBRA DE BORGES.....	22
2.2	A PERSONAGEM DE FICÇÃO.....	48
3	A GÊNESE DO DEUS BORGEANO	63
3.1	O ALEPH NAS MÃOS DO OCIDENTE.....	70
3.2	O GOLEM COMO ARQUÉTIPO DA CRIAÇÃO.....	82
4	DEUS E A ESCRITA	100
4.1	TRADIÇÃO E MEMÓRIA.....	106
4.2	SUPERFICIAL IRREALIDADE DOS CONTOS BORGEANOS.....	120
4.3	NOVOS TERRITÓRIOS POSSÍVEIS.....	131
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS	149

1 INTRODUÇÃO

O personagem Deus, multifacetado pelo contista e poeta portenho Jorge Luis Borges (1899-1986), postulava ainda ser analisado através da ótica literária e teológica. A priori, o direcionamento da presente pesquisa é abordar e analisar as características literárias do personagem Deus no âmbito da obra borgeana. Partimos de contos pré-selecionados para este propósito, embora tenha sido essencial o constante diálogo com outras narrativas desse autor, sendo Deus um personagem recorrente na obra dele. Além disso, uma forte característica de Borges é que seus contos se interligam – espaço, tempo e personagens ressurgem constantemente por meio de temas que se repetem e possuem uma simbologia própria – símbolos de um homem cego que perpetuou as imagens que viu através da escrita.

Outra faceta borgeana que o autor confessou em entrevistas e palestras¹ é que, para ele, a leitura sempre antecedeu a vivência de mundo, de modo que o escritor apresenta em sua obra uma linha tênue entre o que viveu e o que imaginou. Absolutamente tudo – de personagens ilustres a livros consagrados – foi ou poderia ter sido tocado por sua ficção. E é no continuum entre o poético e o teológico, ou até em textos de caráter teológico revisitados de forma poética, que se desenvolvem as perspectivas que ora apresentamos: o Deus de Borges segue uma linha literária semelhante ao Deus da Bíblia Sagrada, considerada enquanto livro permeado de literariedade e de um autor divinizado: o espírito santo que se nivelou à criatura para existir enquanto criador do livro supremo, que transcende as casualidades humanas.

Mas esse Deus não possui fronteiras rígidas. Ele se adapta às circunstâncias das demais personagens que com ele interagem, sejam estas fiéis a um Senhor representado por uma trindade (este que acompanha o autor desde a infância a partir da religião de sua avó inglesa), ou fiéis a um Pai judaico, reconhecido por Borges a partir da amizade adolescente com Maurice Abramowicz e Simon Jichlinski². Aliás, na maioria das tramas, Deus é um personagem mencionado por outros que fazem questão de que ele pareça estar presente, embora este geralmente esteja alheio à humanidade.

¹ Borges concedeu um extenso número de entrevistas e significativas palestras nas suas últimas três décadas de vida. Posteriormente algumas foram transformadas em livro (como *Siete Noches*) e documentários. A tese de doutorado de Daisi Vogel (2002), inclusive, aborda como o escritor singulariza esses diálogos enquanto uma experiência estética.

² Parte da história dessa amizade é contada no livro *Borges: uma vida*, de Edwin Williamson (2011).

Os contos de Borges que consideramos basilares para esta análise, “Pierre Menard - autor de Quixote”, “El Aleph”, “Los Teólogos” e “La escritura del dios”, o primeiro publicado no livro *Ficciones* em 1939 e os três últimos em 1949, no livro *El Aleph*, apesar de repletos de erudição e retomada de simbolismos diversos, são contos que, como afirma Mendonça (2015), abraçam a oralidade de tal forma que o leitor se sente parte daquele universo. Borges facilmente torna o leitor uma parte do todo dentro do *Aleph*³ que ele define como um pequeno ponto de visão capaz de abarcar um espaço cósmico de onde se pode enxergar qualquer ponto do universo, em qualquer tempo.

Por mais que o leitor tenha consciência em relação ao seu desconhecimento sobre o universo, ele compreende o seu poder de visão a partir das narrativas do escritor mencionado, que também, é claro, não possui total conhecimento de mundo, mas o narrador dos contos basilares analisados nesta pesquisa, sim. Pois o *aleph* vislumbrado pelo narrador, ou até mesmo a revelação de todos os mistérios da humanidade descobertos através das manchas de um jaguar (no conto La escritura del Dios⁴), é a própria essência da obra e da linguagem borgeana, sendo a personagem aqui analisada não somente parte de sua escrita, mas a sua própria escrita que se mostra através de instrumentos de revelação, novos territórios visitados somente por meio da linguagem que é capaz de criar o Deus e também apontar propositais falhas deste ser.

Na obra de Borges, até a aparente falta de compreensão torna-se agente de um espetáculo maior situado, por alguns estudiosos, no espaço fantástico da literatura, ou como apontam outros, pertencente ao que se convencionou chamar de mágico/maravilhoso. Embora seja fácil creditar tudo o que não se compreenda a esse fantástico/maravilhoso, é preciso ter cautela ao se analisar os elementos narrativos que compõem a trama do Deus personagem, envolto de espaços e simulacros (lugar de narrativa e simbolismos religiosos que interferem de alguma forma na interpretação do texto).

Entre as pesquisas analisadas como fortuna crítica a direcionar nosso estudo estão a tese de Nascimento (2009) para esclarecer chaves de leitura em Borges que

³ O *Aleph* é um conto publicado pela primeira vez em 1949, num livro homônimo que aborda temas constantes na narrativa borgeana, a exemplo do tempo e das possibilidades de revelar os mistérios do universo a partir de narrações de cunho cabalístico. No conto de Borges, a letra Aleph – a primeira do alfabeto hebraico – passa a representar “um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” (BORGES, 1949, p. 145).

⁴ O conto foi publicado pela primeira vez na Revista Sur, em fevereiro de 1949.

apontam como forma estrutural de sua obra a tradição judaica; a dissertação de Mendonça (2015) sobre narrativas fantásticas e objetos simbólicos; a de Costa (2014) sobre tempo e devir também nesse tipo de narrativa; a de Figueirêdo (2014) tratando a respeito da intertextualidade nos textos bíblicos; além da abordagem da intertextualidade bíblica nos contos borgeanos por Gadotti (2012). Outros autores já consagrados pela crítica para compreensão de conceitos como a simbologia foram consultados, e neste ponto destacam-se Northrop Frye com o livro *Código dos Códigos*, Harold Bloom em *O Livro de J*, e principalmente o autor Jack Miles (1997), com sua biografia sobre Deus, para pautar nossa investigação sobre esta personagem, visto que a análise que ele faz de Deus na Bíblia Hebraica, este estudo assemelha fazer na obra de Borges.

Apesar de autores como Tzvetan Todorov, David Roas, Remo Ceserani, Filipi Furtado e Bella Jozef realmente ajudarem no entendimento do fantástico em Borges na esfera da crítica literária, não se faz necessário um aprofundamento sobre esse tipo de literatura que “postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente” (TODOROV, 2012, p. 31). A questão norteadora é como o personagem Deus é visto nos contos analisados, como essa personagem se constrói através da ficção de um escritor que passeia por temas como o judaísmo, a cabala, o budismo e a filosofia. Deus, o personagem. As questões temáticas que encontramos neste trabalho são permeadas por esse Deus na tradição judaica, Deus presente através da escrita, Deus como representação do poder da linguagem e seus recursos estilísticos, a exemplo da ironia, da paródia e o uso excessivo de metáforas.

Inclusive Miles (1997) já considera que o Deus enquanto personagem, mesmo na Bíblia, não vai contra a ironia que encontramos na obra de Borges. Então esse Deus que é o cerne de toda a pesquisa, enquanto criação de Jorge Luis Borges, também reafirma um caráter jocoso dessa personagem nos textos bíblicos, fato que havíamos constatado anteriormente na dissertação de mestrado intitulada “Dialogismo e ironia na obra *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar” (2014). O fato aqui a ser ressaltado é que a personagem borgeana não é um contrário da personagem bíblica, mas sim uma reterritorialização das características que esta última apresenta na tradição do “povo do livro”. Ou, em outras palavras, uma interpretação de Borges acerca do que ele via na personagem presa à memória

judaica ou cristã, mas liberta através do verbo, da palavra criadora, da escrita em seu ato de manifestar-se.

A seguir, mostraremos como está estruturada a presente tese.

Buscamos, no primeiro capítulo – *Borges, autor de Deus* – abordar teorias da personagem que nos auxiliam na compreensão do Deus presente na obra de Jorge Luis Borges, mas não sem antes guiarmos o leitor em um passeio literário por toda a obra do escritor, desde o início, acompanhando como suas abordagens foram evoluindo e como o personagem Deus foi sendo construído em um cenário que migra do nacionalismo exacerbado pela Argentina para a apresentação de temas profundamente filosóficos.

Para tratar de um tempo circular (seja esse aceito ou refutado durante as narrações borgeanas) e de combinações feitas e refeitas através de personagens e enredos já existentes – como Deus, a Trindade Santa, a crucificação de Jesus, entre outras narrativas intertextuais que encontramos na obra de Borges – é natural que esta análise também apresente uma relação repetitiva como a já mostrada por Samoyault (2008) no que diz respeito ao fato da literatura manter esse tipo de encadeamento com a biblioteca, de onde provém toda a inspiração do escritor argentino. Pois consideramos importante repetir alguns pontos para que o leitor relembre as alusões feitas por Borges e porque elas se enquadram em questões abordadas ao longo de todos os capítulos, como a dicotomia realidade *versus* ficção e o fato de o personagem Deus ser a escrita, assim como a representação bíblica da divindade é o Verbo.

Diante disso, o segundo capítulo – *A gênese do Deus Borgeano* - tem o intuito de justificar a razão de escolha por essa personagem na prosa de Borges, mostrando que as produções do poeta estabelecem uma conexão estreita com a religião hebraica e o misticismo judaico, suscitando interligações entre a literatura e o sagrado, e estabelecendo uma linguagem simbólica perpassada por diferentes mitos e questões filosóficas e religiosas que devem ser exploradas. Como por exemplo, o processo cabalístico de busca a uma transcendência absoluta através do verbo, exercício que Borges recria com a mesma base verbal do método esotérico dessa religião, embora priorizando excessos que fazem sobressair o âmbito linguístico-literário de organização do caos de suas heranças palimpsésticas.

Nessa gênese judaica identificamos dois pontos que nos sugerem interpretações primordiais a esta tese. O primeiro é a simbologia do Aleph nas mãos

de um escritor ocidental, representante da literatura hispânica. Por isso, no subcapítulo, intitulado “O Aleph nas mãos do Ocidente”, discorreremos sobre a personificação dessa letra para a cabala e como este símbolo foi adotado para representar as interligações feitas por Borges, inserindo o escritor no que Nascimento (2009) já apontava em sua tese de doutorado como uma modalidade chamada “construtores de *Alephs*”, ou seja, aqueles que, com base em arquivos de outrem constroem suas próprias bibliotecas imaginárias e rearranjam os fragmentos, imagens e textos alheios de tal forma que passam a ressignificá-los em outros contextos, processo semelhante ao da reterritorialização proposta por Deleuze e Guatarri (2011), que orienta o fechamento do terceiro e último capítulo.

“O Golem como arquétipo da criação”, ainda no segundo capítulo, migra da mitologia da letra para a da palavra, a importância dos nomes e como Deus vai sendo moldado neste processo de associações. O poema “El Golem” que o próprio Borges, em entrevistas e prólogos, afirma considerar um dos melhores já escritos por ele, permite que compreendamos como Deus é criado e pode ser descoberto através do Verbo. Analisamos a composição poética e como o escritor adentra ao universo de significantes e significados para apresentar uma dinâmica de busca pela essência do nome de Deus. É a busca que move o enredo da obra de Borges, e não o encontro, o desfecho em si. O máximo que o leitor consegue é perceber o fim das personagens que vivenciaram essa descoberta.

Então a relevância do capítulo está em apresentar como a construção desse ser mítico, feita pelo rabino Judá León (sobrenome em alusão à narrativa judaica revisitada por Borges) nos orienta a perceber como Deus é também (re)criado pelo escritor que analisamos, a ponto dele ser também considerado um rabino – associação já feita por Nascimento (2009) – e também como o erro da criatura recai sobre o Criador, sendo este o Deus personagem de Borges ou qualquer outro que tenha tido a missão de criar alguém. Inclusive este ato de criação, como o poema sugere, é algo que fica para sempre marcado na existência. Porque embora o golem tenha sido destruído, o fato dele algum dia haver sido criado não pode ser apagado da história e do tempo, este último apresentando cronologias diversas ou até mesmo nenhuma cronologia, a depender da corrente filosófica que o considerar.

Também é a partir do segundo capítulo que colocamos em prática a análise do Deus personagem através de caminhos propostos por Massaud (2005), como verificar as informações que a personagem revela sobre si mesma nas tramas (ou,

neste caso, as informações que o narrador/Borges nos revela sobre Deus), como ela age nos enredos e como se posiciona no relacionamento com outras personagens. Para isso, além do poema “El Golem”, também adentramos em particularidades de contos como “Los Teologos” e “La busca de Averroes”, intentando construir a identidade histórica da personagem divina para que, através desse diálogo, possa ser vislumbrado que o único fim da humanidade que escreve sobre a personagem em questão é conhecer a verdadeira face de Deus, embora o discurso (seja ele teológico, literário ou filosófico) esteja sempre amparado pela eterna dúvida que move todas as pesquisas, tendo em vista o reconhecimento da essência das coisas.

Partimos, pois, da análise crítico interpretativa da prosa e poesia de Borges para adentrarmos ao terceiro capítulo – *Deus e a Escrita* – objetivando discutir a construção da personagem envolvida em tramas de mistério e revelação da tradição cabalística judaica e até da religião católica, articulando identidades culturais e histórias herdadas da cultura hebraica ou, mais precisamente, do povo do livro, incluindo no cenário literário narrativas de memória coletiva e reminiscências para além do caráter sagrado.

Por isso, o primeiro subcapítulo é intitulado “Tradição e memória”, pois é debatido como Borges rearticula essa memória em novas perspectivas ficcionais. Neste momento, todas as teorias levantadas anteriormente dão suporte ao estudo direto do Deus criatura de Borges, como ele se mostra, o que ele fala, suas pretensões e seus significados na escrita do autor argentino, Deus enquanto elemento narrativo presente não só nos contos “Los Teologos” e “La escritura del dios”, como também nas demais produções literárias que contribuem para fortalecimento da identidade formulada por este escritor.

Também idealizamos mostrar porque o “povo escolhido” é também o que mais sofre, exatamente por estar mais próximo ao cerne onde tudo acontece. Os homens que caminham conforme a semelhança com o divino enfrentam provações descritas em contos do autor, a começar pelo próprio filho de Deus, que, como homem, pode ser qualquer um, Jesus ou Judas, todos inscritos no plano de salvação arquitetado pelo Criador que, inclusive, por ter feito o homem à sua imagem e semelhança, pode ainda ser o próprio Judas Iscariotes, como sugerido pelo personagem Nils Runeberg no conto “Tres versiones de Judas”.

Esclarecemos ainda que no espaço-tempo onde se estabelece Deus, é difícil saber onde começa a ficção e onde termina a realidade, pois na “superficial

irrealidade dos contos borgeanos” existe uma tênue linha imaginária através da qual se apresenta o que seria a representação de simbologias e o livre exercício de recriação ficcional, uma vez que as tramas de Borges são formuladas a partir de narrativas consideradas pelo cânone religioso como verdadeiras. Este percurso é explicado pelos processos de desterritorialização e reterritorialização encontrados na obra, entendendo que Borges se utilizou desse artifício para usufruir da tradição bíblica, judaica e cabalística, objetivando criar uma personagem detentora de todos os saberes possíveis, inclusive o filosófico, em um espaço/tempo onde Deus pode ser todos ou até ninguém, tendo em vista que sua única possibilidade de existência foi e é o Verbo. Assim, qualquer uma das tradições revisitadas pelo escritor passa a estar associada diretamente ao discurso literário que dialoga com um novo contrato semiótico, a metalinguagem como nos apresenta Fiorin (2008), uma vez que falar sobre o Verbo leva ao exercício interpretativo do ato criativo, à busca pela escrita que cria Deus, conseqüentemente, o que também é o criador do universo.

Por fim, a personagem analisada nos leva a compreender que a escrita de Borges cria uma identidade que é definida não só pela escrita intertextual, mas principalmente pela leitura diferenciada do homem como ser passivo frente ao sentido criptográfico dos processos hermenêuticos da tradição hebraica.

2 BORGES, AUTOR DE DEUS

*Pois Deus não está morto nem moribundo
- ao contrário do que pensam Nietzsche e
Heine. Nem morto nem moribundo porque
não mortal. Uma ficção não morre, uma
ilusão não expira nunca”.*

(Michel Onfray, Tratado de Ateologia, 2007, p.4)

Sabendo que o propósito maior desta tese é abordar as nuances de composição do personagem Deus na obra do autor argentino Jorge Luis Borges, um dos mais reconhecidos escritores de língua espanhola no século XX, foi realizada uma verificação da fortuna crítica desenvolvida acerca do autor para que então se constatasse que, a priori, alguns poucos estudiosos que se debruçaram sobre a vida e obra do escritor também tomaram como foco de seus estudos o personagem Deus. Personagem este que nas diversas narrativas de Borges se confunde com a própria natureza do tempo e o poder da linguagem, vieses tão recorrentes na obra borgeana que, muitas vezes, parecem apontar a uma única representação, sendo capaz de abarcar um infinito tão complexo e emaranhado como o processo de reescrita feito por quem bebeu de fontes da tradição literária universal.

Contudo, consideramos que todas as teorias acerca de Borges são auxiliares no debate que engendramos para alcançarmos o objetivo de compreender o personagem Deus inserido, principalmente, nos contos do escritor portenho. A escrita de Borges é a nossa chave de leitura e todos os comentadores que discorreram sobre ele, desde os que consideramos mais relevantes para construção do perfil intelectual do escritor, como Sosnowski⁵ e Monegal⁶, são os apêndices. Assim sendo, para discutir uma personagem que se molda a partir da capacidade criativa do autor, mas que também é a própria origem da linguagem, esta tese faz de seu aporte literário o principal referencial teórico a que recorremos. Por isso, neste

⁵ No livro *Borges e a Cabala*, Saul Sosnowski (1991) aborda as complexas tradições da mística judaica com o intuito de aproximá-las dos temas e dos princípios de composição revisitados por Borges nos seus contos mais clássicos, como El Aleph, El Golem, La Escritura de Dios, entre outros que abordamos nesta tese.

⁶ Emir Rodríguez Monegal (1980) é considerado um dos maiores críticos da literatura hispano-americana. Dentre os temas que aborda, um dos mais comentados é a crítica da universalidade aplicada ao escritor Jorge Luis Borges. No livro *Borges: uma poética da leitura*, ele apresenta três perspectivas: a leitura do autor pela crítica francesa, o paralelo com a obra crítica de Octavio Paz e a sua teoria da narrativa.

capítulo consideramos imprescindível fazermos um mapeamento literário da obra do escritor analisado, apontando onde o Deus personagem se faz presente e como ele age, se movimenta e se manifesta para incorporar o poder e a independência que Borges lhe concede. Logo em seguida, discutimos o conceito de personagem e como Borges o utiliza para estruturar esse Deus que carrega consigo intensas rupturas ligadas à subversão da própria linguagem.

A partir disto, para pensar no Borges criador da personagem literária que nos propomos a analisar, coube ainda revisitarmos teorias da personagem de ficção, como também alguns conceitos primordiais da cultura judaica e da retomada da memória dessa tradição tão presente no escritor que era fascinado por fronteiras, tanto as geográficas quanto as metafóricas, fato este abordado pela crítica Beatriz Sarlo em *Borges, un escritor em las orillas*, publicado em 1993.

Justamente por essa paixão por fronteiras, a chave judaica na obra de Borges mantém uma lógica que precisa ser quebrada para chegarmos à compreensão de desterritorialização e reterritorialização dessa e de outras tradições através da escrita, uma vez que a instituição discursiva literária apresentada por Borges está inserida num sentido amplo, no qual a tradição deixa de remeter a questões de natureza puramente culturais ou geográficas e passa a estar associada ao discurso.

Levando em consideração que a personagem é uma figura multifacetada, esta nunca será monolítica e linear, mas sim plural e polissêmica, carregando consigo muitas outras, uma vez considerado que os textos possuem “procedimentos de retomadas de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYAUULT, 2001, p. 47). Então o Deus de Borges não pode ser apenas um, visto que as narrativas da pós-modernidade, como bem retratou Fiorin (2008), apresentam um novo contrato semiótico – o metalinguístico.

O Deus borgeano é inspirado no Deus bíblico que lhe foi apresentado por sua avó paterna, um Deus que reside na memória teológica confessional, relação esta que abordaremos no terceiro capítulo, mas que se distancia dessa abordagem mencionada por ser resultado de uma escrita literária que dialoga com a teologia enquanto tradição hermenêutica. Sobre a Bíblia enquanto obra basilar da literatura ocidental, Magalhães (2008, p.14) afirma:

(...) não encontramos personagens repetitivos, todos são marcados pela intensidade e diversidades de ações. Mas isto não tira certa

continuidade, o que faz parte das técnicas narrativas sobre personagens: eles podem oscilar em sua trajetória, mas sempre haverá continuidades.

Logo, o personagem Deus na obra de Jorge Luis Borges é construído por silenciamentos ou atitudes reveladas a partir de sua relação com outras personagens marcadas, principalmente, pela judeidade enquanto marca do intelecto em oposição à selvageria representada pelo nazismo, tema também recorrente em sua obra, explicado mais adiante através do conto “Deutsches Requiem”⁷ (1946), escrito durante os anos finais da Segunda Guerra Mundial e publicado posteriormente pela editora Quezal, em Buenos Aires. Através da narrativa fica claro que “Deus é personagem literário, que, como qualquer outro personagem, cresce ou diminui à medida que dialoga com outros personagens” (MAGALHÃES, 2008, p.16).

Dessa forma, o leitor se questiona quanto às intenções desse Deus quando ele faz parte dos monólogos ou pensamentos engendrados por personagens judeus que, além de apresentarem o servilismo “típico do povo hebreu” (questão que o próprio Borges apresenta no referido conto), também carregam os estereótipos negativos de sua linhagem. No entanto, é graças a esse povo que Deus é mencionado, que suas ações são reconhecidas, vistas, analisadas, sejam elas boas ou atroz.

Borges admirava os judeus como um povo que, durante a Segunda Guerra Mundial, foi identificado com o intelecto e a espiritualidade, em oposição à brutalidade absoluta e à maldade infernal dos nazistas. Os judeus, para Borges, são os criadores da cultura, os malditos, os sacrificados, os que têm ao Livro como pátria portátil; **porém são também os que, admirando Deus, ousam desafiá-lo.** (ÂNGELO PADRÃO, 2011, p. 184-185, negrito nosso)

E esse desafio não se limita somente às atitudes dos demais personagens perante a figura central que analisamos. Há rupturas da personagem borgeana ligadas também ao padrão estético geralmente empregado nas personagens literárias que serviram de base para análises como as de Antonio Cândido (1976), pois este teórico dá conta do realismo realista, mas não das rupturas de Borges ligadas à construção de insubordinações que culminam na invenção de Deus,

⁷ O conto foi publicado pela primeira vez na revista Sur em fevereiro de 1946, foi reimpresso posteriormente no livro El Aleph (1949).

abrindo um novo flanco de diálogos e representações arquetípicas capazes de serem comprovadas e revivenciadas pelo silêncio.

Inclusive, se “a arte moderna estabelece como questão central a chamada crise da representação” (FIORIN, 2008, p. 197), a subversão de Borges está em não se importar com o dilema ‘realidade *versus* ficção’, criando uma discursividade própria que vai de encontro à mimese definida por Cândido como uma representação da realidade, sem esquecer que a poiese pode até ser uma representação realista, mas nem por isso um texto idêntico ao mundo.

Borges nega representações e a própria realidade [ou a falta dela] em sua obra, pois considera desnecessário apreender fórmulas estereotipadas, fixas, dentro da infinidade de possibilidades proporcionadas pela escrita. Dessa maneira, o sentido místico e religioso da Revelação, na Cabala, inspira em Borges a exploração do sentido oculto das palavras para construir ficções que retomam temas da literatura universal. A religião judaica dá ao criador/escritor a matéria para inventar outros significados e significantes para enunciados e discursos já existentes.

Delineia-se, dessa forma, a noção de arquivo enquanto um conjunto de bens culturais e práticas discursivas que instauram enunciados como acontecimentos passíveis de serem reorganizados, traduzidos e revisados. Essa concepção se contrapõe à imagem da tradição entendida, metaforicamente, como um livro mítico da história em que as palavras tentam traduzir pensamentos constituídos e verdades estabelecidas ou inalteradas. (NASCIMENTO, 2009, p.15)

A obra do escritor analisado não possui um contrato de veridicção com o leitor ou enunciatário, embora, concordando com Monegal (1983, p. 82), seja notório que uma parte das ficções de Borges conserva uma aparência realista não por perseguir este objetivo em si, mas por metaforizar a realidade de tal forma que ela se apresente mais primitiva e perturbadora do que normalmente pareceria, apontando assim para os intertextos das alusões filosóficas feitas pelo autor. Assim sendo, essa noção de arquivo que se faz presente na obra de Borges, e que foi apresentada por Nascimento (2009) em sua tese de doutorado, é também essencial a esta análise, visto que o escritor argentino se utiliza de elementos do “arquivo universal” para transformá-los em portais para novos atos de criação que nascem, muitas vezes, das lendas judaicas, mas transgredindo a memória, abrem flancos para novos sentidos dos textos primeiros a que fazem referência.

O artista sempre transforma a ordem do mundo para torná-la mais expressiva. Assim, mesmo que pretenda representar rigorosamente, na obra de arte, a realidade, a obra é um signo e seu sentido não são as coisas. Por conseguinte, o trabalho artístico mantém sempre uma relação arbitrária e deformante com a realidade. (FIORIN, 2008, p.199)

O que se apresenta aos olhos de quem tenta enquadrar a obra de Borges em um conceito fixo como o da literatura fantástica ou mesmo de literatura autobiográfica é que este escritor se utiliza da ficção de sua obra para quebrar as barreiras impostas pelo realismo psicológico ou social baseados em personagens criadas para serem um espelho da realidade, mas que não o são. É então que Borges questiona até onde vai o alcance da compreensão de realidade e conhecimento de mundo dos escritores que se propunham a escrever sobre isso, levando em consideração que a liberdade do escritor em criar tudo que pode depende ainda de quem o lê.

Borges rejeitava o que considerava a fraude intrínseca do realismo: a pretensão do romancista de erguer um espelho diante da “realidade” quando de fato sabia tão pouco quanto seus leitores sobre o real modo de funcionamento do mundo. Não tinha sentido disfarçar o artifício da ficção: um conto era um “orbe autônomo”, um reino autossuficiente da imaginação que o autor estava livre para moldar à vontade enquanto pudesse persuadir o leitor a lhe emprestar um grau apropriado de “fé poética” (WILLIAMSON, 2011, p. 10).

Dito isto, não é obrigatoriamente necessário entender as variadas inspirações de Borges em seu processo criativo para reconhecer a grandeza da sua obra. No entanto, é desafiador buscar em quais fontes esse autor bebe para criar a figura de um deus particular, não só poderoso e onipresente, como também humanamente irônico. Assim, seguir com esta análise através das interpretações feitas a partir da escrita borgeana se ancora no fato de que o discurso ficcional é uma fusão de fé poética do leitor, mas também de imaginação autoral que, segundo Carter Wheelock (1969, p. 11-12), não transcende os limites do texto, uma vez que Borges não é místico e não acredita na superação do homem; o artifício utilizado é tão somente escavar tudo para chegar ao cerne das coisas – à natural metafísica.

E por metafísica em Borges vale recorrermos à definição de Tlön (no conto “tlön, uqbar, orbis tertius”) pelo próprio escritor argentino quando se afirma que “a metafísica é um ramo da literatura fantástica” (BORGES, 1972, p. 436) exatamente por postular seres além da experiência humana possível, inclusive uma das

estratégias narrativas de Borges é exatamente anular os limites entre o que é verdadeiro e o que é imaginário, tornando tudo possível. Então, o que remete ao tempo, à astronomia e às imagens com que Borges retrata esses fenômenos são assim definidas. Nos livros *Discussión* (1932) e *Otras inquisiciones* (1952), Borges substitui conceitos filosóficos por imagens literárias, fazendo isso também com a tradição metafísica, que é um dos temas principais de sua obra. “As metafísicas, assim, deixam de constituir discursos privilegiados para serem postas em movimento em enredos inusitados e, via de regra, avessos às expectativas mais otimistas” (SANTOS, 2013, p. 216).

O propósito é então seguir por caminhos que ajudem a compreender a personagem imbuída em uma intertextualidade que revive a tradição judaica, mas não só ela, a filosofia e tantas outras correntes, sem nos afastarmos deste Deus representado precisamente pela produção de Jorge Luis Borges. Inclusive, é por meio desta escrita que verificamos que a personagem analisada realmente se apresenta de tal forma que, aquilo que a teoria convencionou chamar de discurso literário, vai se auto validando, como explicou Dominique Maingueneau (2009), mas não sem levar em consideração o grau de problematidade que o termo “discurso literário” apresenta à pesquisa linguística, soando como uma ambiguidade.

De um lado, designa em nossa sociedade um verdadeiro tipo de discurso, vinculado a um estatuto pragmático relativamente bem caracterizado; de outro, é um rótulo que não designa uma unidade estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si. (MAINGUENEAU, 2009, p. 9)

Pois se a escrita de Borges é aquela impossível de se rotular até nos próprios gêneros (nem os pesquisadores ousam determinar onde termina um conto ou começa um ensaio), não seria este estudo que ousaria enquadrar a obra do escritor em padrões rígidos da teoria literária, engendrados no século passado. No entanto, reafirmar que a personagem borgeana estudada é fruto do discurso (em qualquer forma que Jorge tenha desejado apresentá-la) é primordial aos próximos passos rumo à compreensão deste elemento narrativo nas tramas analisadas.

O historiador Júlio Pimentel Pinto explica que as novas imagens criadas por Borges para fenômenos ou personagens já existentes são uma nova versão que “transfere o texto para outro lugar, gerando uma nova perspectiva orientadora de

sua leitura e de seu entendimento” (PIMENTEL PINTO, 1998, p. 187). Cabe a este estudo identificar este novo lugar onde se encontra Deus, já que através dos contos e poesias desse escritor, nasce uma nova divindade, um novo tempo e um novo mundo gerados a partir do discurso e validados pela linguagem ficcional, façanha que naturalmente não encontra teorias que enquadrem esta personagem, muito pelo contrário, é preciso lapidar as teorias existentes e até contrariá-las, quando necessário.

2.1 MAPEAMENTO LITERÁRIO DA OBRA DE BORGES

Embora esta análise foque em contos específicos, é interessante que dialoguemos acerca da obra do escritor portenho como um todo, uma vez que o leitor desta pesquisa deve ter uma visão geral para que compreenda os pormenores da literatura construída a partir de diálogos hermenêuticos presentes na produção de Jorge Luis Borges (1899-1986). Para isso, serão apontadas as vezes que o autor escreveu sobre a personagem analisada desde o início da divulgação do seu trabalho, em 1923, com o lançamento do livro *Fervor de Buenos Aires*, até o último – *Los Conjurados*, publicado em 1985. Ou seja, foram 62 anos de intensa produção literária na vida de um homem que aos 55 anos parou de enxergar em virtude de uma doença hereditária e progressiva – deficiência de visão cromática associada ao glaucoma, embora isto nunca o tenha impedido de produzir.

Para compreensão da obra borgeana, especialmente da personagem que nos propomos a pesquisar, entendemos que alguns dados biográficos do autor são relevantes para o objetivo proposto, uma vez que o próprio Borges relata que não escreveu ficções, mas apenas sua própria vida e o conhecimento do mundo à sua volta. Esse conhecimento é refletido na sua escrita, mas não se objetiva com isso dizer que um puro autobiografismo daria conta de analisar a personagem criada através de recursos como a memória cultural e coletiva, a intertextualidade ou qualquer outro recurso utilizado por ele para recriar Deus em seus contos e poemas. Na abordagem dos primeiros livros de poesia de Borges, a maioria renegada pelo autor e retirada posteriormente de suas obras completas, o mencionaremos como *Georgie*, assim como o chamava sua família.

Outro detalhe importante é que a memória dele era ainda povoada pela memória dos seus ancestrais, o que Williamson (2011, p. 62) chamou de “memórias

de segunda mão de tempos melhores”, já que a educação essencialmente patriarcal desse autor possibilitou que as histórias recontadas pela mãe Leonor Acevedo e a avó paterna Fanny Haslam o inspirasse em grande parte de sua produção literária. De um lado, a mãe, que era uma crioula aristocrata, lhe falava sempre das aventuras do Coronel Suárez (pai dela) nas guerras de independência da Argentina, e de outro, a avó repetia como o Coronel Borges (marido desta) havia flagelado índios e gauchos selvagens dos pampas para salvar a todos os civilizados da barbárie vivenciada na fronteira indígena onde ficava localizada a guarnição de Junín⁸. Toda esta herança da glória alcançada por meio da espada pesava sobre Georgie, de tal forma que

cada uma a sua maneira, Fanny Haslam e Leonor Acevedo convergiam para o mesmo tema em seus respectivos relatos da história da família: elas haviam sido roubadas de suas justas recompensas por algum destino cruel e, portanto, restava uma falta, um vazio que exigia ser preenchido para que todos pudessem encontrar de novo seu devido lugar no mundo. (WILLIAMSON, 2011, p. 63)

E neste ponto, coube ao jovem Georgie tentar suprir o vazio dessas mulheres que o inspiraram. O que ele ouvia contar na sua infância foi reproduzido, modificado ao seu modo, tocado por sua ficção em poemas e contos que honravam esse passado, falando de dores e glórias vivenciadas nos pampas e que logo tenderiam a ser esquecidas pela força esmagadora do progresso que chegava à Argentina e modificava a paisagem, o cenário e as personagens em volta.

Também inspirado pelos textos bíblicos, pelo misterioso universo cabalístico, pela filosofia e pela literatura (principalmente a espanhola e a inglesa), Borges inflou a vida nos pulmões imaginários do Deus que agora estudamos, tal qual este fez no homem, de acordo com a exegese bíblica. A partir desse pensamento tornou-se necessário apresentar detalhes do criador que dizem muito sobre o ato criativo e a própria criatura, que neste caso é o objeto de nosso estudo - *Deus*. Esses detalhes são, por exemplo, com qual idade e em qual situação Borges teria escrito cada um dos seus contos – se cego, jovem, desiludido, resignado ou no auge de seu amadurecimento intelectual.

⁸ Junín é uma cidade da Argentina, localizada no noroeste da província de Buenos Aires, em plena região dos Pampas.

Durante conferência proferida em 2011, o pesquisador Ricardo Piglia, que esteve com Borges por pelo menos quatro vezes ao longo da vida, retrata que aquilo que a crítica literária chamou de ficção borgeana, enquadrando rigidamente o autor estudado na literatura fantástica, era na verdade uma visão poetizada (através de símbolos e metáforas diversas) das experiências existenciais do próprio Jorge Luis Borges, um escritor que durante a maior parte dos seus contos se retrata como o próprio narrador. Um homem menino criado à sombra das memórias de uma família que vivia sob o peso das batalhas vencidas ou até perdidas por seus antepassados. A esse respeito, Williamson (2011) inclusive reverbera que até no nome do escritor – Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo – se refletia a figura do guerreiro ancestral que acompanhava sua família há pelo menos três gerações.

O menino recebeu o nome do pai e também dos dois avôs, Francisco Borges e Isidoro Acevedo. No registro civil, consta devidamente como Jorge Francisco Isidoro, mas quando foi batizado na igreja San Nicolás de Bari, em 20 de junho de 1900, o nome Luis foi acrescentado, o único que ele poderia chamar de seu entre os quatro que lhe deram. (WILLIAMSON, 2011, p. 58)

Logo, a visão da realidade, sendo uma interpretação subjetiva, se baseia e se modifica através do interlocutor ou mesmo mero observador dos fatos, contos, poemas e catarses de Borges, um Luis pouco compreendido que desenvolveu sua obra a partir de motivações bastante familiares, por meio de relatos que contradiziam a lógica e introduziam suas personagens em uma realidade paralela na qual cada narrativa possuía múltiplas inspirações, levando Piglia a chamar esse tipo de construção de “máquina literária”, com todos os seus espelhos, labirintos e imagens distorcidas de uma “irrealidade” que ele pautou a partir das noções básicas de idealismo filosófico ensinadas por Jorge Borges, o pai. Uma dessas noções que mais fascinaram o escritor foi “a teoria de Platão sobre as formas, segundo a qual existia um mundo mais verdadeiro para além dos sentidos, onde as coisas subsistiam como puros arquétipos” (WILLIAMSON, 2011, p. 75).

Em entrevista concedida em julho de 1985 ao jornalista Roberto D’Ávila, Borges é enfático sobre a criação de suas personagens e o processo de criação de suas obras.

Não criei personagens. Tudo o que escrevo é autobiográfico. Porém, não expesso minhas emoções diretamente, mas por meio de fábulas

e símbolos. Nunca fiz confissões. Mas cada página que escrevi teve origem em minha emoção. (BORGES, 1985)

Sobre os possíveis arrependimentos ao longo de sua vida, Borges dizia em praticamente todas as entrevistas concedidas que somente queria ter lido mais. Ele resumia seu amor pela literatura em uma frase: “Se recuperasse a visão eu não sairia de casa. Ficaria lendo os muitos livros que estão aqui, tão perto e tão longe de mim”. A cegueira para o escritor não era uma tragédia, até porque, segundo ele, foi um processo lento e gradual de perda de formas e cores, que, no entanto, lhe trouxe serenidade. Pouco a pouco as coisas teriam se distanciado, esmaecido. Com o passar dos anos e o avançar da cegueira, o arquétipo de Deus repetido nos simulacros do personagem ao longo de seus contos também foi transformado – de um Deus protetor, de uma terra enaltecida e abençoada de várias formas – a Argentina de sua infância, por exemplo – a um Deus tirânico e impiedoso perante dilemas filosóficos, existenciais e até sociais – como o avanço do nazismo e a necessidade do reconhecimento das ações desse personagem para permitir este e outros acontecimentos tão cruéis.

Ainda nessa entrevista a Roberto D’Ávila, que ocorreu meses antes da morte do escritor, Borges, que era descendente de homens cegos há cinco gerações, afirmava que, de fato, começou a perder a visão desde o momento em que começou a enxergar. No entanto, considerou-se cego a partir dos 55 anos, quando não pode mais ler. Borges definia sua cegueira como um mundo de neblina esverdeada ou azulada, vagamente luminosa. Durante conferências e palestras ministradas pelo escritor, o que ficava claro era sua capacidade de desenvolver novas percepções ao longo da vida e se reinventar através de sua memória, o que teria influenciado também sua escrita. Sua obra sobre essa temática são os contos “El Hacedor” (1960), “On His Blindness I” (1972) e “On His Blindness II” (1985); os poemas “Elogio da Sombra” (1969), “Lo Ciego” (1972) e “Un Ciego” (1975); além de uma série de sete conferências proferidas entre junho e agosto de 1977 no Teatro Coliseo de Buenos Aires, das quais a última delas é exclusivamente dedicada à cegueira. As conferências foram editadas no livro *Siete Noches*, publicado em 1980.

Sua cegueira progressiva foi como um lento crepúsculo, fazendo com que Borges se tornasse mais compreensivo e com pequeno grau de revolta (e dor) que poderiam ter-lhe afetado mais decisivamente se vítima de uma cegueira gerada, por exemplo, por um acidente. Ao

contrário, a cegueira o apazigua, a ponto de avaliá-la como *um dom*. Deus teria, segundo o poeta e contista argentino, *trazido ao mesmo tempo os livros e as sombras*, mas, ao enfrentar (com valentia) a cegueira, esta “*não foi um desespero nem tampouco uma infelicidade total*”. [...] Não ter sentido a cegueira como uma punição deu a Borges a vantagem do que chama de “*ter adotado um novo modo de viver*” (uma espécie de dom) e se inscreve entre escritores ilustres que ficaram cegos, como Homero, Milton, William Prescott, Rafael Baralt e James Joyce – que, cegos ou quase cegos, geraram obras imortais na literatura. (QUEIROZ, 2017).

Compreender a cegueira de Borges é também importante para a análise do processo criativo do escritor porque, a partir de suas muitas afirmações sobre o tema, entende-se que a memória é a grande chave de sua obra, já que Borges afirmava ter lido poucos livros, mas que havia seguido os transformando em sua memória, como um palimpsesto sendo constantemente reescrito. Ele dizia ainda que tudo que havia escrito ao longo de seus dias pressupôs sempre, pelo menos, meia dúzia de rascunhos. E que quando não tinha mais a visão necessária para escrever, havia passado a criar estes rascunhos mentalmente, como versos livres que eram memorizados por necessidade.

A partir da leitura de algumas biografias de Borges, entre elas o livro *Borges: uma vida*, escrita por Williamson (2011), torna-se elementar que a obra borgeana também se explica a partir da “substância autobiográfica” presente na poesia, nos contos e ensaios desse escritor. As descontinuidades e até mistérios da carreira dele, como por exemplo o fato de ter ocultado ou disfarçado muitos dos escritos de sua juventude, ou mesmo ter abandonado a poesia aos 30 anos para só retomá-la por volta de 1960, explicam não só fatos de sua vida pessoal, mas, principalmente, aspectos essenciais para o entendimento de sua obra, como por exemplo seu fascínio pelas religiões, pela Escritura e pelo universo judaico.

Longe de acreditar que esse mapeamento literário não tenha sido feito anteriormente por outros pesquisadores, o intuito é relacionarmos um passo a passo de sua obra a partir da análise de Deus, entendendo como toda essa construção ao longo de sua carreira possibilitou a imagem que apresentaremos desta personagem no capítulo seguinte. Assim, a singularidade desse estudo reside no intercruzamento de informações das poesias, contos e ensaios borgeanos, tendo como ponto de intersecção esse Deus tão presente em tudo que ele fez. Prova disso é que já aos 24 anos, no primeiro livro de poesia de toda a sua obra, ou pelo menos da obra que

ele em algum momento da vida quis apresentar ao mundo, Borges já menciona Deus.

Fervor de Buenos Aires (1923) é, em sua primeira edição, um compilado de poemas precedidos de um prefácio no qual o escritor apresenta uma forte característica de sua escrita que irá acompanhá-lo por toda a sua obra: a simbologia do duplo. Outra faceta que tem início nessa obra e perdura sequencialmente em mais dois livros de poemas dessa fase inicial da escrita dele é a descrição da cidade de Buenos Aires, a descrição de sua memória sobre uma cidade que quando ele reencontra está esmagada pela modernização. *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929) compõem a trilogia de patriotismo portenho do jovem escritor.

O tema da duplicidade humana em “A Quien Leyere” insere uma discussão psicológica da identidade humana construída ao longo dos séculos e extremamente discutida pela filosofia, área do conhecimento que fascinou e influenciou Borges na produção da maioria de seus livros. Mais adiante perceberemos a relação desse duplo frente à soberania do personagem Deus, geralmente alheio aos problemas terrestres. Algumas teorias da psicologia analítica, como o conceito de individuação de Carl Gustav Jung (2008), ajudam a entender o ponto de vista de Borges a respeito da persona enquanto sujeito que se utiliza de uma máscara para se relacionar com o mundo, embora ainda possua uma sombra camuflada sob esta máscara.

Este tema volta a ser retomado constantemente pelo escritor através de metáforas diversas, como as dos espelhos, por exemplo. Segundo Nascimento (s.d., p.6), “no universo simbólico do duplo, a Palavra também pode representar um tipo de espelho”, sentença que retomaremos mais adiante para analisarmos o poema “El Otro” como reafirmação de que Deus é a luz que fere a escuridão da persona enquanto arquétipo que temos da Imago na psique. Deus que no universo de Borges é a própria palavra, assim como no universo da exegese bíblica é o verbo que move a tudo e todos. Então, feitos à imagem e semelhança de deus, os homens tendem a ser a escuridão da luz suprema.

Em *Fervor de Buenos Aires*, Deus é citado em seis dos 46 poemas publicados: fora “El Otro”, ainda em “Las Calles”, “Rosas”, “Remordimiento por cualquier muerte”, “Amanecer” e “Benares”. No segundo, Borges fala da povoação das ruas e, neste primeiro momento da descrição do narrador sobre a personagem

divina, verifica-se que esse Deus criação de Borges ainda observa as almas singulares que povoam a terra com certa ternura, as considerando únicas em suas particularidades, noção que muda ao longo de sua obra. Inclusive, no poema seguinte que cita a mesma personagem, intitulado *Rosas*, o narrador já confirma que esse Deus (com letra maiúscula) é capaz de esquecer a imagem de um tirano “famosamente infame”, isto mais por piedade do que por injúria. Então, nesta poesia, Deus ainda é bom ou até tem certa afeição pela tirania. Neste poema ele é citado duas vezes: na primeira, quando se fala “que o último deus haverá de estancar no último dia”, referindo-se ao sangue jorrado da ferida aberta feita pelo opressor e significando que esse deus com letra minúscula será um outro deus, uma outra criação futura de um escritor ou narrador também pósteros.

No poema, que em livre tradução significa “Remorso por qualquer morte”, o narrador cita o “Deus dos místicos” e o compara a um morto que é perdição e ausência no mundo, pois embora livre de memória e de esperança, ele (deus e/ou morto) pode pensar acerca de qualquer coisa na mente de quem o imagina. Assim, o remorso acomete quem rouba destas figuras todos os predicados possíveis. Deus é saqueado em sua identidade por não controlar aquilo que pensam a seu respeito. Deus é a escrita e também produto dela, sendo uma representação feita no processo de comunicação de um enunciador, como previu Jakobson (1969).

Já em “Amanhecer”, Deus retoma seu poder de em determinada hora do dia poder aniquilar toda a humanidade, mas nem por isso o faz, mostrando-se agora menos cruel do que já foi em outros tempos da tradição bíblica. Inclusive, “Benares” é o poema que “anuncia à cidade dos muitos deuses a solidão de Deus”, exemplificando que as cidades podem ter muitos deuses, e têm, mas somente aquele que possui a verdadeira máscara, que é a persona real da representação hebraica do Todo-Poderoso é quem sente a totalidade da solidão, seja ela no céu ou na terra.

Por fim, neste livro e em todos os outros de Borges, o personagem Deus se apresenta, mas não profere nenhuma palavra. O máximo que se descobre sobre ele é graças à onisciência do próprio narrador, marca que comprova que o personagem Deus, tenha ele a face que for, é uma criação discursiva, existente por meio da simbologia linguística e literária. Esse Deus resultado da escrita é visivelmente solitário, embora, com o passar dos anos, torne-se alheio a sentimentos demasiados

humanos para obterem qualquer importância, sendo esta uma ideia comum encontrada nos estudos sobre a divindade.

Em 1925, Borges publicou seu primeiro livro de ensaios, intitulado *Inquisiciones*, e mais um livro de poesia que faz alusão ao personagem Deus em quatro de seus dezessete poemas. Importante ressaltar que *Luna de enfrente* foi um dos livros de poemas que Borges mais tarde se arrependeu de haver escrito (situação corriqueira nesta primeira fase de sua escrita). O livro de poemas mencionado retrata um período antes dos anos 30 (marco de ruptura) que o escritor lança mais uma vez um olhar para sua terra, ainda que influenciado pela vida construída na Europa, e o fixa em detalhes de ruas, bairros, cidades que avançam sobre os campos e representantes históricos: indígenas, selvagens, guerrilheiros, militares, entre outros personagens que constroem a sociedade argentina em suas múltiplas estruturas e espaços.

O primeiro poema deste livro que ele menciona a personagem analisada, intitulado “Amorosa anticipación”, declara seu amor por uma jovem de fronte clara que, adormecida nos braços do eu-lírico, é vista por ele da mesma forma que “Deus” costuma vê-la: livre de qualquer rótulo ou algema ficcional ou metafísica, como, por exemplo, do amor e do tempo, esse conceito a que ele tanto recorre e nega. Nesse momento Borges apresenta ao leitor uma amostra de como o personagem Deus vê a humanidade, ou cada ser em particular, abordagem rara, pois como veremos no seguimento desta pesquisa, na maioria dos enredos Deus não diferencia aqueles que são feitos à sua imagem e semelhança, eles tornam-se homens sem rosto, ou todos os rostos num só.

[...] y te veré por vez primera, quizá,
como Dios ha de verte,
desbaratada la ficción del Tiempo
sin el amor, sin mí.

O segundo poema desse livro que ele fala de Deus é em “El general Quiroga va en coche al muere”, no qual, segundo Schwartz (2017, p. 423), Borges alude a uma representação heroica de Juan Facundo Quiroga, um militar que “lutou contra os unitários nas guerras que sucederam às lutas da independência e que convulsionaram a região por várias décadas, atrasando a consolidação do Estado nacional argentino”. Esse personagem teria ainda influenciado Domingo Faustino Sarmiento a escrever uma das obras que influenciaram o pensamento político

argentino a partir da visão desse militar como a própria face do atraso e da selvageria, intitulada *Facundo: civilização e barbárie* (1845).

Diante de tudo isso e com a intenção de mostrar o valor do honrado chefe argentino que caminha para a morte ao lado de seus assassinos, Borges o narrou imortal e com expressão altiva mesmo no inferno, situação que, não por acaso, havia sido um desígnio de Deus. Nesse momento, esse Deus assume a função de punidor, embora nem mesmo o inferno desmereça a figura heroica do guerreiro. Assim, a figura analisada (o personagem Deus), segue um script de salvação e condenação traçado anteriormente e repetido como uma formalidade à obediência dos preceitos religiosos.

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
Se presentó al infierno que Dios le había marcado,
Ya sus órdenes iban, rotas y desangradas,
Las ánimas em pena de hombres y de caballos.

O terceiro poema que aponta um direcionamento para análise do arquétipo divino na obra borgeana é “Mi vida entera”, no qual o escritor define um Deus demasiadamente humano, como o que é apresentando por Miles (1997), o Deus presente no pentateuco. Ora, características como riqueza e pobreza atribuídas a um Deus o iguala aos homens, e isto ele também enfatiza no poema, percebe no trecho:

Creo que mis jornadas y mis noches
se igualan en pobreza y en riqueza
a las de Dios y a las de todos los ombres.

Assim sendo, o homem feito à imagem e semelhança de Deus torna deus um personagem semelhante ao homem, se diferenciando apenas pelo conhecimento ilimitado, pela onipresença e onipotência, qualidades que também lhes são dadas pelo homem – neste caso, o escritor, narrador ou eu-lírico de cada discurso. “Así voy devolviéndole a Dios unos centavos del caldal infinito que me pone en las manos” – frase que encerra o conto “Versos de Catorce”, último de *Luna de enfrente*.

No ano seguinte, 1926, Borges lançou seu segundo livro de ensaios, *El tamaño de mi esperanza*, e no ano de 1927, veio à luz *El idioma de los Argentinos*, também de ensaios, ambos excluídos de suas republicações posteriores. Em 1929,

o livro de poemas *Cuardeno San Martín* rendeu a Borges o segundo prêmio municipal de poesia. Além disso, a obra completa de uma trilogia de livros poéticos que falam de Buenos Aires como espaço de grandes transformações. Essas mudanças modificaram a forma como os habitantes da cidade se consideravam representados.

Diante de tantas transições sociais e econômicas, o sujeito portenho precisava de novos signos que exprimissem o cotidiano do povo argentino como nunca antes havia sido: repleto de novas configurações urbanas, crescimento populacional exagerado, desenvolvimento industrial e tecnológico, entre tantos outros fatores que surgiram rápido e simultaneamente, apresentando uma realidade muito diferente da tranquilidade dos pampas ou até dos arrebalde, zona sem determinação precisa entre o centro e o campo, contada por Borges em sua obra.

Dos 10 poemas contidos em *Cuardeno San Martín*, apenas um fala em Deus. Outro em Jesus. Ao descrever a cidade de Buenos Aires transbordando em memórias, saudade e morte, Borges deixa de lado o personagem Deus que, naquele momento, parece ter abandonado tudo a que o eu-lírico amava. Esse deus referido no poema “Paseo de Julio” é escrito com letra minúscula, um deus qualquer que não merece atenção, talvez um reflexo no espelho que nunca se igualaria ao original.

Importante verificar que o nome que dá título ao poema – Paseo de Julio – é uma rua de Buenos Aires que atualmente, segundo Schwartz (2017, p. 396), é a atual Avenida Leandro N. Alem, “que parte da Casa Rosada, sede do governo federal, em sentido oposto ao Paseo Colón, em direção à Plaza Libertador General San Martín, atravessando o bairro do Retiro”. Com essa descrição, é notório que cada parte desse livro, inclusive o título da obra e de alguns capítulos, foi estruturada a partir das lembranças da capital – ruas, bairros, costumes, efervescência cultural, estrangeirismos que se mesclavam nos encontros, entre tantos outros detalhes presentes nas estrofes.

Ainda no poema “Paseo de Julio”, como vê-se a seguir, o narrador fala de um subúrbio a qual ele pertence e onde carroças rudes rezariam a um deus de ferro e pó. Ele questiona ainda a quem esta rua venera. A personificação da rua e da carroça faz o leitor pensar em quantos deuses e quantos tipos de adoração existem no mundo – um número infinito, segundo a compreensão de Borges e o que ele deixa transparecer a partir de sua escrita.

Se Deus é a imaginação de cada homem e cada ser possui um deus pessoal, somente o do narrador borgeano é o Deus, aquele deus criado através do discurso e sustentando pela crença de suas palavras. Neste livro, então, esse personagem não se faz presente, embora a sua falta também auxilie na compreensão dos recursos utilizados para traçar um perfil, talvez a face de Deus que já não pertence a uma Buenos Aires esquecida, morta, vivida ou viva apenas na memória do escritor.

Detrás de los paredones de mi
subúrbio, los duros carros
rezarán con varas en alto a su
imposible dios de hierro y de polvo,
pero, ¿qué dios, qué ídolo, qué
veneración la tuya, Paseo de Julio?

No poema “La noche que en el sur lo velaron”, embora Borges não fale de Deus, ele menciona Jesus e descreve a vigília a um morto em uma casa aberta ao Sul, compartilhando com homens da época de seus antepassados, todos argentinos, o mate bebido e a primeira noite na morte de um homem que o leitor desconhece o nome. Logo, a religiosidade não está ausente. Jesus morto, homem, também é um reflexo dos esquecimentos de uma figura divinizada ou, mais que isso, dos planos cruéis e divinos que não poupam a humanidade do sofrimento.

(El velorio gasta las caras;
los ojos se nos están muriendo en lo alto
como Jesús.)

Dessa forma, Georgie expõe nesse poema o ritual de vigília a um corpo, realizado na antiga Buenos Aires. O velório desgastando os rostos provavelmente vertidos em lágrimas, os olhos morrendo no alto, segundo ele, como morreu Jesus Cristo. Talvez esses olhares voltados a Deus, questionando lógicas que nunca foram nem serão respondidas. Aliás, como veremos no livro escrito posteriormente a *Cuaderno San Martín*, uma prática costumeira a seus primeiros poemas era descrever os costumes da cidade portenha. Livros formados por suas próprias lembranças e também aquelas que Williamson (2011) chamou de memórias de segunda mão, inspiradas nos relatos de sua mãe Leonor Acevedo, e sua avó paterna e inglesa Fanny Haslam, que contavam orgulhosas sobre os ancestrais exploradores, conquistadores, fundadores de cidades e construtores de províncias.

Com o pai ele mal tinha qualquer diálogo, este só o havia ensinado umas ideias básicas de filosofia quando ainda criança, despertando no menino certo assombro perante a estranheza da vida, o que talvez tenha produzido em sua mente o pavor por espelhos, uma vez que temia que sua imagem refletida fosse outro e talvez pudesse transformar o que até então se considerava ser a realidade.

Ele também foi apresentado às noções básicas do idealismo filosófico. O pai segurou uma laranja e demonstrou-lhe que nenhum de seus atributos podia levar o observador a um conhecimento certo de sua existência objetiva. E explicou-lhe a teoria de Platão sobre as formas, segundo a qual existia um mundo mais verdadeiro para além dos sentidos, onde as coisas subsistiam como puros arquétipos. Essas noções confirmariam sua impressão preexistente da “irrealidade” do mundo ao seu redor. (WILLIAMSON, 2011, p. 75)

Quando já moravam em Genebra por quase três anos, em 1917, Georgie tentou mostrar ao pai seus primeiros poemas, mas Jorge Borges foi enfático. “Quis mostrar meus manuscritos a meu pai, mas ele me disse que não acreditava em conselhos e que eu tinha de aprender sozinho, por tentativa e erro” (BORGES, 2000, p. 28). Talvez por isso sua grande admiração pelo também poeta Evaristo Carriego, amigo de seu pai e frequentador de sua casa quando ainda moravam no bairro Palermo, Buenos Aires. Inclusive, todo esse diálogo a respeito das relações familiares do escritor tem o intuito de introduzir o porquê da importância de Carriego em sua vida, merecendo todo um livro de sua autoria para contar as façanhas e impressões do boêmio que inspirou a admiração pelos rebeldes sociais como *gauchos* e *compadritos*.

Evaristo Carriego é um dos primeiros livros escritos na década de 30 que Borges permitiu que fosse republicado ao longo de toda sua vida, estando até incluso em suas *Obras Completas*. Trata-se de um estudo que analisa a obra do personagem que dá título ao livro, fazendo ainda especulações sobre o homem e seu mundo. Do ponto de vista de alguns críticos como Woodall (1999), a obra é de um Borges considerado “menor” no âmbito literário. É evidente que o personagem Deus não tem espaço nesse cenário. O livro aparentemente não acrescenta à análise do personagem abordado nesta tese, embora a poética da periferia contribua para que entendamos como Borges construiu seu legado literário até chegar à fase de escrita teológica e filosófica.

Posteriormente, o livro *Discusión*, publicado em 1932, condensa uma coletânea de ensaios que aborda temas filosóficos e literários sempre revisitados por Borges ao longo de sua vida de escritor, como especulações metafísicas sobre o espaço-tempo, os processos criativos de escrita, leitura e tradução e até como se constroem as tradições literárias. Escrito em 1935, *Historia universal de la infamia* também aborda questões importantes para o entendimento da obra do escritor, como por exemplo o ato criativo da leitura ao reelaborar ficcionalmente histórias alheias, processo muito semelhante ao jogo discursivo feito por Borges ao longo de toda sua obra.

Inclusive, este livro aqui mencionado pode ser considerado, segundo Beatriz Sarlo (2007), o primeiro livro de relatos escrito por Borges, uma vez que este autor transforma discursos já escritos por outros. “Puede hacerlo porque la distancia que lo separa de las historias que “transcribe” es inmensa y el control que ellas operan sobre sus propios cuentos es muy débil” (SARLO, 2007, p.63).

A ânsia de libertação de um tempo sucessivo é um dos temas, entre tantos, recorrentes na obra de Borges e que norteia o livro *Historia de la Eternidad*, publicado originalmente em 1936. A edição comporta ensaios que abordam mais uma vez as preocupações do autor com o espaço-tempo. No ano de 1937, Jorge Luis Borges foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional Argentina, onde trabalhou durante nove anos. Perdeu seu cargo no ano de 1946, quando Juan Domingo Perón assumiu a presidência do país.

O poeta era abertamente contra o Regime Peronista que, para ele, era um mundo medíocre e intelectualmente modesto. Quando foi destituído do cargo na biblioteca, lhe ofereceram o posto de inspetor de aves e coelhos nos mercados da prefeitura, que logicamente ele recusou. Borges também era crítico do nacionalismo exacerbado e do populismo, embora seus primeiros livros de poesia tenham como característica esse amor por uma pátria que existiu em um tempo passado.

Passada a fase do nacionalismo presente na obra de Borges e introduzido o interesse por temas filosóficos, em 1944 ele publica a coleção de contos intitulada *Ficciones*, que foi considerada pela crítica uma das obras-primas da literatura latino-americana do século XX, obtendo o Prêmio Internacional de Literatura em 1961. Composta por duas partes – *O jardim das veredas que se bifurcam* e *Artíficios* – sendo a primeira escrita em 1941 e a outra em 1944, a coleção é composta de 17 narrativas, das quais apenas cinco não mencionam o personagem Deus, termo que

inclusive é pronunciado 47 vezes. Outros deuses, de forma genérica, são citados sete vezes.

Logo na primeira narrativa - *tlön, uqbar, orbis tertius* – o narrador de Borges (2018, p. 23) afirma que "a história do universo – e nela nossas vidas e o mais tênue detalhe de nossas vidas - é a escrita que um deus subalterno produz para entender-se com um demônio", expressão que sozinha poderia, através da própria literatura, independente de teorias, sustentar a tese de que o Deus personagem de Borges é a escrita, uma vez que Deus também é parte da história do universo e uma criação do homem geralmente servil às necessidades humanas, capaz de confrontar problemas como angústias, dúvidas, melancolias etc.

Neste conto, genericamente, um demônio é utilizado para sintetizar todos os demônios da humanidade. Ou seja, o personagem Deus nem sempre é superior à essa humanidade, uma vez que funciona como uma criação do homem materializada através da escrita, do verbo. Em resumo, a narrativa apresenta infinitas possibilidades propiciadas pela imaginação, já que *Uqbar* e *Tlön* são países definidos pelo narrador como pertencentes ao universo fantástico, enquanto *Orbis Tertius* seria a revisão desse mundo ilusório, mas nem por isso menos real que qualquer outro. A trama discute a intrusão do mundo fantástico no mundo real, apresentando uma metáfora muito familiar do que viria a ser a obra borgeana no cenário literário.

Bioy Casares tinha jantado comigo naquela noite e nos reteve uma vasta polêmica sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos, incorrendo em diversas contradições, capazes de permitir a uns poucos leitores – a muitos poucos leitores – adivinhar uma realidade atroz ou banal. (BORGES, 2018, p. 13)

Muitos dos contos de Borges, a exemplo deste, nos põe a pensar a respeito do processo criativo do escritor em criar nomes, países, lugares, objetos e sensações para descrever não o imaginário, mas a realidade através de metáforas e linguagens criptografadas à semelhança do autor, com sua própria marca, embora inspiradas nos processos cabalísticos, filosóficos, entre tantos outros que Borges experienciou ao longo de sua vida.

Em um pós-escrito de 1947 desse mesmo conto, Borges acrescenta sobre a criação desses países ou mundos imaginários que um de seus personagens descrê

de Deus ao mesmo tempo em que quer demonstrar a esse deus inexistente que os homens mortais são capazes de conceber um mundo, outra afirmação que pode nos dizer muito a respeito do autor para que então compreendamos sua obra. Esse exercício interpretativo serve assim para que possamos entender o Deus personagem à luz das ideias de Borges, identificando características e conjecturas feitas a partir da relação do autor com o personagem em questão ao longo de todos os seus contos e poemas, criando assim a imagem de Deus na obra de Jorge Luis Borges.

“Uma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo. Sua tarefa prossegue. (...) O mundo será Tlön” (BORGES, 2018, p. 33), dessa maneira, a dinastia do solitário escritor portenho criou um novo jeito de pertencer à literatura fantástica sem, no entanto, ser absolutamente definido por ela; fugindo de estereótipos rasos que não dão conta de abranger uma obra tão universal quanto a dele.

Já em outro conto do livro *Ficciones* – “As Ruínas Circulares”, narrativa fantástica que discute a repetição dos tempos e o mito do eterno retorno - o narrador onisciente conta a história de um mago preso em um cenário onírico, construído por fogo e cinzas, exatamente onde jazem as ruínas que servem de cenário para um mundo aparentemente real, embora em constante destruição e reconstrução a partir do sonho deste velho mago que tem por obrigação sonhar como forma de cumprir o dever da criação em sua plenitude. Logo, se o mago é o artista que tem o labor de sonhar para dar prosseguimento à criação humana, Borges também o é, mas para criar um deus que, inclusive neste conto, diz o narrador: “não recebe a honra dos homens” (2018, p. 46).

Em outros momentos viam-se deuses incendiados, deuses planetários sendo adorados, um nome poderoso sendo pronunciado, até que um homem inteiro foi moldado através das cosmogonias gnósticas, um Adão de sonho que as noites do mago haviam fabricado. E o homem sendo à imagem e semelhança de Deus, logo este se fez presente, e já não era possível saber onde começava um e terminava o outro, como todas as criações borgeanas - criaturas da palavra.

Esse múltiplo deus revelou-lhe que seu nome terreno era Fogo, que naquele templo circular (e noutros iguais) haviam lhe rendido sacrifícios e culto, e que magicamente animaria o fantasma sonhado,

de modo que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, o tomassem por um homem de carne e osso. (BORGES, 2018, p. 50)

Por fim, o mago descobre que também é fruto do sonho de um outro homem, sendo criatura de um, como fora criador de outro, sendo ele também meramente uma aparência, uma projeção. E como em praticamente todas as narrativas fantásticas de Borges, a verdade vem à tona a partir da recordação de uma palavra mágica, de um discurso significativo ou mensagem criptografada. Perceba: “O mago recordou bruscamente as palavras do deus. Recordou que, de todas as criaturas, que compõem o globo, o Fogo era a única que sabia que seu filho era um fantasma” (BORGES, 2018, p. 52).

Tão solicitado quanto a palavra criadora na obra de Borges, também o é o acaso e todas as conjecturas que ele possibilita. No conto “La loteria en Babilonia”, o escritor não só recria a formação desse acaso nos primórdios dos tempos dessa sociedade “babilônica”, sendo este um país regido por regras e códigos de conduta específicos dessa loteria como um jogo de azar peculiar, como compara a Babilônia à realidade da vida e suas incertezas: vantagens, fracassos, injustiças, nítidas diferenças no tratamento concedido a pobres e ricos, vitórias, derrotas e até o desprezo frente a quem não participava das apostas, uma vez que ganhar ou perder era determinante para distinguir socialmente os sujeitos envolvidos.

Nessa narrativa, a Companhia – nome dado à empresa que geria as apostas do jogo de caráter plebeu – prendia os apostadores que não podiam arcar com suas derrotas mediante o pagamento de multas. Pena que logo também se tornou insuficiente. Com o passar do tempo, a loteria passou a ser secreta, gratuita e geral: “todo homem livre participava automaticamente dos sorteios sagrados que se efetuavam nos labirintos do deus a cada sessenta noites e determinavam seu destino até o outro exercício” (BORGES, 2018, p. 56).

Com essa decisão, a pena aos perdedores, que anteriormente era somente multa ou prisão, passou a variar entre mutilações, variadas infâmias e até a morte. Um ponto interessante a ser observado não só nesse conto, mas na totalidade da obra borgeana é que o personagem Deus ora é citado com letra maiúscula, outras vezes com letra minúscula, o que também explica a distinção que ocasionalmente se faz neste estudo. A primeira, corresponde à alusão direta ao Deus bíblico, aquele das sagradas escrituras que é reconstruído através do discurso literário com

nuances intertextuais e até irônicas. Quando Borges se refere a “deus” com esta forma de escrita, o entendimento ao leitor é que este pode ser qualquer um deus, mas sempre com uma variável de ligação com sua personagem, uma vez que a divindade se permite ter muitas faces e formas de adoração.

Especificamente neste conto, o deus seria o deus dos babilônicos, mas ressaltando ainda que “os indivíduos da Companhia eram (e são) todo-poderosos e astutos” (BORGES, 2018, p. 57). Se percebe ainda que o deus com letra minúscula é o deus do outro também quando ele menciona na mesma página o “deus epônimo”, que tinha sacerdotes na Ásia Menor. No desfecho do texto, o narrador assume posicionamentos que explicam muito do papel assumido pela personagem analisada na obra de Borges, como o fato desta ser, na maioria das vezes, uma figura silenciosa e, como mencionado anteriormente, alheia a questões humanas por puro desinteresse. Também corrobora o que consideramos a diferença da letra inicial do nome de Deus.

Esse funcionamento silencioso, comparável ao de Deus, provoca toda espécie de conjecturas. Uma delas insinua, de forma abominável, que a Companhia já não existe há séculos e que a sacra desordem de nossas vidas é puramente hereditária, tradicional; outra a julga eterna e ensina que perdurará até a última noite, quando o último deus aniquilar o mundo. (BORGES, 2018, p. 60)

Assim, quando o narrador se refere ao Deus no aspecto mais amplo e pessoal do termo, um deus particular de quem o menciona, temos a letra inicial maiúscula, pois esse Deus tem uma face reconhecida tanto pelo enunciador como pelo interlocutor. Diferente, por exemplo, do “último deus” que vai aniquilar a humanidade, uma vez que não identificamos a face deste ser ainda misterioso, mas que nem por isso deixa de ser Deus.

Sobre o silêncio divino, fica claro que esta característica permite ao leitor das sagradas escrituras, ou até das escrituras borgeanas, considerar que os espaços propiciados por esse silenciamento permitem a proliferação de ficções justapostas nas entrelinhas, o que Borges (2018, p.60) também afirma nesse desfecho de forma enfática: “Não se publica um livro sem alguma divergência entre cada um dos exemplares. Os escribas prestam o juramento secreto de omitir, interpolar, variar. Também se pratica a mentira indireta”.

No conto “Tres versiones de Judas”, Borges apresenta um Deus que em determinado momento da história poderia ter escolhido ser qualquer um, mas

escolheu ser Judas para trair seu próprio filho. Ora, se tudo acontece de acordo com a vontade divina e todo e qualquer homem é feito à semelhança Dele, todos os atos desse personagem controverso foram premeditados. A narrativa tem uma evidente intertextualidade com o Novo Testamento, mais precisamente com os Evangelhos dos Livros de Mateus, Marcos, Lucas e João, que apresentam em diversas passagens⁹ a traição de Judas. O conto será ainda esmiuçado no terceiro capítulo desta tese, quando analisaremos a escrita borgeana em clara correlação com os livros bíblicos, nos mostrando detalhes de quem seria o personagem Deus criado pelo escritor argentino.

Uma das obras mais importantes de Borges, *O Aleph*, foi publicada em 1949. O livro apresenta 17 contos, dos quais apenas três não mencionam Deus. O primeiro deles, “El Inmortal”, embora não fale diretamente do personagem Deus (cita-o uma única vez, mas para descrever Homero em sua condição de ter escrito a *Odisseia*) é um dos mais esclarecedores ao aludir à “divindade” e falar sobre os deuses plutônicos, aqueles das profundezas, o que nos leva a entender que o deus, ou Deus, (a depender de qual o narrador se refere em cada conto ou poema) é visto como o ser supremo, dono do reino dos céus, e neste caso tratado pela nomenclatura de divindade.

No entanto, Borges deixa claro no desfecho do conto, que já adiantamos para que melhor se compreenda a expressão mais notória da fé convicta de um agnóstico, que a imortalidade tão almejada pelos homens é a soma de todos os seus desejos sintetizados nas obras de escritores como Homero ou mesmo Cornélio Agripa. “Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens. Como Cornélio Agripa, sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma fatigante maneira de dizer que não sou” (BORGES, 2012, p.20).

Assim, a partir desta e de outras declarações do narrador também se compreende o poder da palavra perante a existência humana que se perfaz em buscas que podem facilmente variar entre o sublime e o medíocre somente pela força da interpretação ou do entendimento de quem as lê. “Rezei em voz alta, menos para suplicar o favor divino que para intimidar a tribo com palavras articuladas” (p. 12), disse Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma das legiões de Roma, e que ansiava por conhecer a Cidade dos Imortais, embora precisasse, para

⁹ Mt 26:47-56; Mc 14:43-47; Lc 22:47-53; Jo 18:2-9.

isso, vencer obstáculos como os homens de pele cinzenta, de barba desleixada, nus, a que ele chamava trogloditas.

Marco menosprezou a divindade em sua oração e deixou claro que as palavras proferidas eram utilizadas com a finalidade de intimidar os que nelas acreditavam. A palavra sempre mais divina que o próprio Deus, embora em todos os traços da obra borgeana identifiquemos que este personagem é esculpido desta matéria – O VERBO.

O segundo conto do livro a nos chamar atenção por tratar da divindade é uma das narrativas basilares a esta tese. “Los Teólogos” originalmente foi publicado em Los Anales de Buenos Aires, em abril de 1947, e posteriormente adicionado à coleção de contos do livro *El Aleph* (1949). A narrativa propõe que todo homem tem um reflexo, um semelhante, mostrando ainda que Deus não diferencia essas personalidades, pois generaliza a espécie humana como igual, sem particularidades que mereçam sua atenção.

Na verdade, os dois contos que mais retratam nosso propósito pertencem a este livro. “La escritura del dios”, como o próprio nome sugere, apresenta uma fórmula de quarenta sílabas e quatorze palavras casuais inscritas nas manchas de um tigre e decifradas pelo mago Tzinacán. Esta fórmula detém todos os “ardentes desígnios do universo”. Essa descoberta poderia fazê-lo todo-poderoso, livre e imortal. No entanto, como quase todos os personagens descobridores do mistério divino na obra de Jorge Luis Borges, o mago decidiu que esta revelação deveria morrer com ele.

Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres. Quem tenha entrevisto o universo, quem tenha entrevisto os ardentes desígnios do universo, não pode pensar num homem, em suas felicidades triviais ou em suas desventuras, embora esse homem seja ele. Esse homem *foi ele* e agora não lhe importa. Que lhe importa a sorte daquele outro, que lhe importa a nação daquele outro, se ele, agora, é ninguém. Por isso não pronuncio a fórmula, por isso deixo que os dias se esqueçam de mim, deitado na escuridão. (BORGES, 2012, p. 109-110)

O monólogo final retrata o momento que Tzinacán deixa de ser ele para ser “ninguém”, assim como os trogloditas do conto “El Inmortal” também já haviam sido “grandes homens”, como o escritor Homero, depois irreconhecível e chamado pelo nome de Argus, cachorro de Ulisses, personagens de sua criação. Isto acontece porque, como explicou Sosnowski (1991), uma vez que olhos humanos contemplam

a divindade e os mistérios contidos nela (geralmente todos de uma vez só – como no conto “O Aleph”, no qual Borges apresenta uma visão total de tudo e todos que estão no espaço e no tempo, seja ele passado, presente ou futuro), o mais difícil é voltar à forma humana como anteriormente se apresentava, uma vez que a matéria deixa de ter qualquer importância e dificilmente comporta tanto conhecimento.

Retornar ao humano não é abandonar o poder da linguagem. A viagem do poeta é incessante. A visão que o faz poeta exige novos jogos, novas fórmulas e criações. Este jogo leva, às vezes, ao desejo de engendrar – sequer idealmente – um filho ou a imortalidade, e ser julgado neste segmento de vida sobre os alcances de uma obra literária (SOSNOWSKI, 1991, p.69).

Representação dessa prerrogativa sobre o (não) retorno ao que é humano está no poema “Parábola del Palacio”, publicado em 1960 no livro *El Hacedor*. Como veremos mais adiante, nessa narrativa também é a potência da palavra que se destaca, posto que um imperador apresenta seu gigantesco e rico palácio a um poeta escravo que ao recitar sua composição faz com que tudo suma aos olhos dos presentes. O conto afirma que alguns dizem ser o verso recitado tão somente o próprio nome do poeta. O texto, obviamente, foi perdido, já que a personificação mística e a consequente destruição daquele que detinha o conhecimento para desvendar o mistério impossibilita que a cena se refaça e que o sábio volte à sua condição humana.

Al pie de la ultima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indissolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se há perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palácio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastias de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: “!Me has arrebatado el palácio!” y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta. (BORGES, 2013, p. 148)

Voltando a um dos contos borgeanos mais famosos, e que inclusive dá nome ao livro que discorreremos até aqui, “El Aleph” resume a dimensão do que tende a ser a vasta obra de Jorge Luis Borges. Em virtude disso, o próximo capítulo foi reservado para falar essencialmente dessa gênese da personagem que analisamos,

baseada neste conto, que como o próprio nome sugere, apresenta o início de tudo, a forma como Deus se concentra no poder da linguagem através dessa visão multifacetada de mundo.

Outra aparição de Deus que vale à pena ressaltarmos acontece no conto “Deutsches Requiem”, quando a personagem surge com uma personalidade permissiva. Chamado nesta narrativa de “Senhor”, Deus permite o nazismo para que, havendo um inferno, haja também um céu. O judaísmo é representado no conto como “a servil timidez cristã”, menos indesejada que a violência da espada.

Morrer por uma religião é mais simples que vivê-la na plenitude; batalhar em Éfesos contra as feras é menos duro (milhares de mártires obscuros o fizeram) que ser Paulo, servo de Jesus Cristo; um ato é menos que todas as horas de um homem. (BORGES, 2012, p.76)

Ou seja, pelo que descreve o narrador e nazista confesso Otto Dietriche zur Linde, os judeus são inertes e omissos à luta pela religião, pois morrer (ato de um só momento) é mais fácil e menos honrado que lutar e matar diversas vezes em nome de Deus, sentença na qual reside, segundo a interpretação desse personagem, o valor da espada e a renúncia de qualquer piedade por seus inimigos.

No prólogo do livro *El Informe de Brodie*, com 11 contos publicados em 1970, Borges afirma que seus escritos são realistas, com exceção de “El informe de Brodie”, que dá título à obra. Em meio ao esclarecimento de histórias sobre compraditos, curraleiros, punhais, traições e vinganças, esse Borges, notoriamente mais maduro, cita duas narrativas inclusas na obra que possuem a mesma chave fantástica, embora ele não admita qual. Ainda nesse prólogo ele menciona Deus em uma citação de outrem. “Deus te livre, leitor, de prólogos longos. A citação é de Quevedo, que, para não cometer um anacronismo que com o tempo seria descoberto, jamais leu os de Shaw”. (BORGES, 2017, p. 10) Assim, Deus não é o personagem principal do livro, ele é citado esporadicamente, quase sempre por criminosos que tiveram seu grandioso momento junto ao poder de um punhal.

Dos 11 contos do livro, o personagem Deus é mencionado 10 vezes em oito narrativas: “El Indigno”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “La vieja señora”, “El duelo”, “El otro duelo”, “El evangelio según San Marcos” e “El informe de Brodie”. Na primeira delas, o narrador-personagem conta a história de uma traição confidenciada a ele por um judeu de nome não revelado (feita também a outro judeu

– Francisco Ferrari), deixando a ambiguidade de qual dos dois seria de fato o indigno, já que inicialmente o homem citado venera este segundo. "Agora vejo em Ferrari um pobre rapaz, iludido e atraído; para mim, naquela época, ele era um deus" (BORGES, 2017, p. 21).

Lembre-mos que sempre que o deus se torna um adorno pessoal dos desejos humanos, Borges o escreve com letra minúscula, como que atestando o erro dessa interpretação. Nesse conto ele também cita um exemplar da *Kabbala Denudata*, de Rosenroth e livros de Ginsburg e de Waite – tradição judaica que ele replica em muitos de seus livros talvez pela própria admiração que tinha aos primeiros amigos que teve na vida, em Genebra, dois judeus – Maurice Abramowicz e Simon Jichlinski.

Na "Historia de Rosendo Juárez", Borges (ou o narrador-personagem) apresenta como Juárez matou o curraleiro Garmendia e depois serviu a Dom Nicolás Paredes como forma de saldar sua dívida com a justiça, sendo um cabo eleitoral de valor nas praças da capital e da província a partir da década de 1930. Um amigo dele, Luis Irala, decidiu cobrar uma dívida de honra com Rufino Aguilera e foi morto "dentro da lei". Após esse episódio, algo mudou dentro de Juárez. Em uma festa, ele foi provocado e não revidou, desde então passou a não ser mais quem era. "Não faltou um bêbado para armar confusão, mas eu me encarreguei de que as coisas corresse como Deus manda" (BORGES, 2017, p. 31).

Assim, o que o personagem Deus ordena é um mundo distinto do olho por olho e dente por dente pregado na antiga Buenos Aires. Se antes Deus não se importava com as questões terrenas, aqui o homem ouve o que a personagem manda, mesmo sem palavras. O silêncio de Deus e a pregação do que não é dito ocorre através da memória e do discurso religioso incorporado à cultura portenha, latina ou universal há tantos anos.

Após a menção ao Deus que tecnicamente prega a paz e vai contra os preceitos de vingança vistos até então, a narrativa "El Encuentro" segue a mesma perspectiva, com um Deus personagem que representa a prudência, já que em meio a uma discussão de jogo entre os amigos Maneco Uriarte e Duncan, alguém os lembra de resolver a contenda em um duelo realizado com os famosos punhais expostos em uma vitrine de colecionador, tão famosos quanto os homens que os usaram no passado. "Alguém, Deus o perdoe, observou que armas não faltavam" (BORGES, 2017, p. 36).

Logo, o narrador cita que algum dos presentes naquela confraternização havia tido a infeliz ideia de lembrar que os homens poderiam resolver a discórdia através de um duelo com as armas brancas presentes na sala ao lado. Cada um escolheu sua arma, que se descobre depois, pertenceram a Juan Almanza e Juan Almada, aversos um ao outro em outro tempo, embora seus caminhos até aquele momento nunca houvessem se cruzado. O que seria apenas uma brincadeira torna-se uma fatalidade. “Maneco Uriarte não matou Duncan. As armas, não os homens, lutaram. Tinham dormido, lado a lado, em uma vitrina, até que as mãos as despertaram. [...] As duas sabiam duelar”. (p. 40)

O próximo conto do livro ao mencionar a personagem divina fala ainda do Deus uno e do Deus que é três, ou seja, alude à divindade da fé católica. Em “La vieja señora”, o narrador conta a história da centenária María Justina Rubio de Jáuregui, única filha de guerreiros da independência que ainda não havia morrido. Segundo o narrador, a quase centenária “professava, por certo, a fé católica, o que não significa que acreditasse em um Deus que é Uno e é Três nem sequer na imortalidade das almas” (BORGES, 2017, p. 50).

Assim, na visão da senhora mencionada, o Deus descrito não apresenta garantia de credibilidade, muito pelo contrário. Embora os fiéis que surjam ao longo dos discursos borgeanos, mais precisamente deste, professem uma fé, quem dela compartilha pode simplesmente fazer isto por hábito, como a velha senhora que, segundo o narrador, murmurava orações que não entendia ao mover seu rosário nas mãos. “As palavras *protestante, judeu, maçom, herege e ateu* eram, para ela, sinônimas e nada queriam dizer” (p. 50). Da mesma forma, o Deus de Borges parece em alguns momentos ser todos e em outros nenhum, dependendo do propósito a que se presta a escrita de seu nome e as intenções das pessoas que o adoram.

No conto “El Duelo”, duas mulheres – Clara Glencairn Figueiroa e Marta Pizarro – dividem a paixão pela pintura e vivem um duelo silencioso por uma glória inalcançável. No fim da narrativa, quando Clara morre em decorrência de um aneurisma e Marta não vê mais sentido na pintura, o narrador relembra que, no pós-morte, só Deus - aquele que os gostos e preferências estéticas todos desconhecem - poderia conceder a glória final a alguma delas. Deus é retratado ainda como a sombra e a incerteza de um futuro.

Naquele delicado duelo que somente nós, alguns íntimos, adivinháramos, não houve derrotas nem vitórias, nem sequer um encontro nem outras circunstâncias visíveis senão as que procurei registrar com respeitosa pena. Somente Deus (cujas preferências estéticas ignoramos) pode conceder a palma final. A história que se desenrolou na sombra acaba na sombra. (BORGES, 2017, p. 61)

Logo em seguida, Deus é novamente mencionado, dessa vez no conto “El Otro Duelo”, mas apenas como força de expressão utilizada quando não sabemos de qualquer coisa e, nesse caso, diante de uma cruel situação.

– Já sei que vocês dois não se podem ver e que há tempo andam procurando um ao outro. Tenho uma boa notícia para vocês: antes que o sol se esconda vão poder mostrar quem é o mais forte. Vou mandar degolá-los, de pé, e depois darão uma corrida. Sabe Deus quem ganhará. (BORGES, 2017, p. 65)

Já no conto “El Evangelio según Marcos”, Deus não só é mencionado, como o protagonista da narrativa é seu próprio filho, Jesus Cristo, não o Cristo histórico apresentando pela exegese bíblica, mas a figura arquetípica do redentor que passa pelo sofrimento da crucificação para salvar a humanidade.

Por fim, o conto que dá nome ao livro analisado fala de um exemplar do primeiro volume das *Mil e Uma Noites* no qual o narrador descobriu um manuscrito de David Brodie, um missionário escocês que pregava a fé cristã no centro da África e regiões selvagens do Brasil. No texto encontrado, Brodie falava da tribo dos Yahoos, povo bruto e fétido sem qualquer tipo de instrução, mas que guardava consigo valorosos traços: “...creem, como os hebreus e os gregos, na raiz divina da poesia e adivinham que a alma sobrevive à morte do corpo” (BORGES, 2017, p. 93).

Segundo o narrador, a nação dos Yahoos não era primitiva, mas degenerada, e a memória deles era pouco desenvolvida, embora os feiticeiros (sempre em número de quatro) pudessem prever o futuro dos próximos 15 minutos. A noção de céu e inferno para eles era contrária à da tradição, pois os velhos, doentes e fracos iriam para um inferno claro e seco, enquanto os que na terra foram “felizes, duros e sanguinários” herdariam um céu (também no subsolo) pantanoso e escuro com um “deus” chamado Esterco.

Sabemos que o passado, o presente e o futuro já estão, ponto por ponto, na profética memória de Deus, em Sua eternidade; o estranho é que os homens possam olhar, indefinidamente, para trás, mas não para a frente. (BORGES, 2017, p. 89-90)

O conto retoma a orbe de que cada linguagem é uma tradição e que cada palavra ou silêncio pode ser refeito através de variadas memórias, esquecimento e previsões de um futuro que em algum lugar do tempo já aconteceu. Assim sendo, Deus é o mesmo em todos os tempos e tradições, mesmo que ele se adapte para atender às expectativas das mais variadas culturas nos confins da terra.

No livro *El oro de los tigres* (1972), uma coletânea de 48 poemas, Borges fala, logo no prólogo, que no princípio dos tempos tudo era “meio mágico”. Cita poetas como Robert Browning, Blake, Whitman e apresenta seu descrédito pelas escolas literárias, que ele considera como “simulacros didáticos”. Deus é citado seis vezes, em outras cinco ele fala em deuses.

O conto “Lo espejo y la mascara” faz parte da coletânea *El libro de arena*, publicado em 1975 e que narra a história de um poeta que recebe como árdua missão escrever um poema, apenas um único poema, que abrangesse a história das batalhas e vitórias de um rei. No conto, o personagem escritor leva sua narração por três vezes seguidas ao todo-majestoso e seus súditos. Em cada uma delas, há uma emoção e uma crítica diferente a respeito do ato criativo e da obra finalizada, perto de atingir uma certa perfeição capaz de modificar todos os envolvidos, inclusive de destruí-los. Ainda nesse conto, em cada uma das versões escritas para o rei, o poeta ganha um presente distinto. O primeiro é um espelho, que significa a arte perfeita no tocante à técnica, o segundo presente é a máscara, que pode representar a arte feita para agradar ao público e, por último, o terceiro é uma adaga, que põe fim a toda e qualquer pretensão de previsibilidade diante do que se espera ser perfeito.

Podemos então afirmar que as sagradas escrituras podem ser consideradas, de acordo com Borges (1980), um livro absoluto escrito pelo espectro do Espírito Santo, sabendo do peso que esta designação de personagem tem sobre nossa abordagem, que considera o personagem Deus na perspectiva de um espelho com múltiplos reflexos, enquanto a figura humana é vista sempre sob um prisma de uma imagem repetida. Nesta obra, nada é por acaso. Exatamente por isso, a tradição da cabala passa a querer decifrar todos os mistérios escondidos através da linguagem deste autor divino que pode ainda ser comparado com o próprio Borges, quando este cria um Deus e passa a descrevê-lo a partir das ações de um ser impiedoso, capaz de mobilizar o universo para que este atenda às suas vontades.

Quando Mendonça (2015, p. 14) utiliza citações de Todorov (2012) tentando explicar o fantástico, podemos, em contrapartida, imaginar a obra de Borges como uma série de contos, poemas e artigos que tornam os acontecimentos aparentemente sobrenaturais citados pelo autor como parte de seu cotidiano. Após a leitura de “O Aleph”, conto que dá nome ao livro mais importante da coletânea de Borges, a impressão que se tem enquanto leitor é que tudo que antes era visto como estranho ao universo humano era somente falta de entendimento, falta de visão do que acontecia nos mais variados ângulos da terra, já que, ainda como afirma Mendonça (2015, p. 15), “antigamente muitas coisas ditas como sobrenaturais vieram a ser explicadas posteriormente pela humanidade”, sem contar que um fato comum a uma determinada cultura pode ser totalmente estranho à outra.

Assim, o tempo, o contexto e o espaço costumam tornar o real algo fantástico, ou vice-versa. A leitura dos mundos devolve ao leitor do poeta argentino um sentimento de ignorância diante da totalidade do universo representado na poesia e prosa do autor. Como pontua Saúl Sosnowski (1991), a palavra e a ausência de acasos na elaboração dos elementos textuais na obra de Borges continua sendo, assim como na tradição cabalística, um instrumento todo-poderoso.

Apesar de uma discrepância básica e irreconciliável – a fé sagrada dos cabalistas nos mundos que contêm as letras do Pentateuco frente ao sentimento lúdico da literatura de Borges – nota-se uma atitude de respeito diante do comedimento da linguagem, um respeito que, mesmo nos poemas, reduz a participação do acaso e dá lugar ao cômputo meticuloso de letras e símbolos (SOSNOWSKI, 1991, p, 19).

Até porque, tentar desvendar os mistérios criptografados nas letras e símbolos cabalísticos seria como tentar discutir as múltiplas variantes dessa tradição, surgidas e elaboradas através dos séculos. Corroboramos com Wheelock (1969) a respeito da arte de Borges não ser a busca pela verdade. O autor aqui analisado não tem como meta defender ou perpetuar uma verdade absoluta, assim como fazia os místicos cabalistas. Então o interesse dele “se enraíza no artifício da linguagem, nos processos hermenêuticos que refletem realidades que podem ou não ser arbitrárias, mas que satisfazem a imaginação do criador” (SOSNOWSKI, 1991, p.18).

De fato, se o caminho é mais importante que propriamente a chegada no que diz respeito aos procedimentos hermenêuticos e criptográficos constantemente

utilizados por Borges em suas narrativas e poemas, Sosnowski tinha razão em afirmar que o interesse do escritor argentino ao produzir uma literatura inspirada na cabala não era de forma alguma teológico, filosófico ou mesmo místico, mas sim lúdico.

O estado universal é explicado (justificado) como produto de uma inteligência divina, infinita e todo-poderosa cujos alcances a razão deverá acatar se deseja permanecer dentro de uma concepção teológica. Borges não aceita esse limite e por isso busca novas aberturas através da linguagem. O interesse não é teológico, talvez nem se quer filosófico; o elemento lúdico parece esconder-se atrás de toda afirmação e sentença como esses espelhos que o espreitam na escuridão noturna para reproduzir e distorcer aquilo que possui ecos de solenidade. Essa atitude deve ser lembrada quando se tenta estudar sua visão de linguagem em termos análogos aos da Cabala: os cabalistas arriscavam seus destinos eternos em processos hermenêuticos; Borges só arrisca seu entretenimento (e o do leitor fortuito) ao expor sua própria visão de realidade. A Borges é dado reconstruir mundo imaginários (à medida que tudo está já prefigurado); ao iniciado na Cabala talvez seja outorgada uma visão momentânea de um mundo que só pertence a Deus. A Borges é dado embaralhar metáforas; ao cabalista será concedido decifrar algumas chaves já escritas (SOSNOWSKI, 1991, p. 42).

O interesse em comum entre Borges e os cabalistas mencionado por Sosnowski (1991) e corroborado nesta pesquisa é, principalmente, a linguagem como instrumento de criação em um jogo de buscas distintas e constantes que se materializam através do verbo. Deus é o verbo. O Deus de Borges, logo, é a escrita, e aqui está centrado todo o cerne desta tese. No entanto, a ideia de que o escritor argentino expõe sua visão de realidade a partir de sua obra nos parece uma concepção irresoluta, pois Borges não busca a descrição e defesa do real em suas narrativas, contrariamente, ele subverte referências, dados biográficos e o que mais puder. “Em Borges, no entanto, a linguagem é pontuada por falsas declarações de autoridade, textos heréticos, profanos, adulterados. Ela não confere as chaves para o desentranhar do segredo do universo cifrado na grande biblioteca do mundo” (NASCIMENTO, 2009, p. 77).

Assim, inspirado por uma biblioteca particular, como já mencionamos inicialmente, e movido pela inspiração cabalística de criptografar suas palavras em meio a perspectivas dissemelhantes e justapostas, Borges brinca com os enunciados de tal maneira que suas narrativas são resultado de uma ironia basilar

para seu Deus, mas ainda assim, uma ironia respeitosa demarcada pela prudência na escolha da linguagem utilizada.

Se a personagem central do pentateuco já é irônica, como apresenta Miles (1997), a versão divina da obra borgeana é ironicamente sutil, de uma maneira que o Deus doutrinário jamais foi. Um Deus que mata, que destrói sua própria criação, que possui um humor inconstante e humanamente movido por paixões terrenas é o inverso do Deus que observa as querelas das narrativas do escritor portenho a uma distância segura e superior dos que brigam por questões ínfimas – para ter razão, para deter todo o conhecimento possível, para ver Deus.

Logo, o que se desenha no mapeamento literário da obra do escritor Jorge Luis Borges é que a personagem analisada é apática e aparentemente passiva na maior parte do tempo, produto da imaginação ou da interpretação de outras personagens (sejam protagonistas e/ou narradores), fazendo questão de se mostrar através da palavra do outro. Como pondera Paz (2012, p. 371), “cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mescla de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais”. Com base nisso, o que se desenha nos contos e poemas revisitados é um ser criado através da poesia transgressora e fantástica de Borges, mas alicerçada nas mesmas características literárias presentes na própria tradição.

2.2 A PERSONAGEM DE FICÇÃO

Antes de qualquer reverberação sobre a personagem analisada nesta tese, convém que se compreenda os sujeitos ficcionais que habitam o universo imaginado por Borges e que, por muitas vezes, é recriado a partir da visão subjetiva do próprio leitor. Este espaço emblemático na construção de personas e arquétipos que transitam em cenários pré-estabelecidos pelo escritor em questão, de certo funciona em uma zona de devir, onde se estabelece uma linguagem que causa estranhamento ao leitor, ao mesmo tempo em que abre um leque de possibilidades interpretativas.

Para que Deus seja analisado a partir dos elementos narrativos apresentados no decorrer desta tese, é necessário que tenhamos em mente que, em Borges, a teoria e a ficção literária se misturam de tal forma que os estudos literários engendrados nos últimos séculos e os moldes da personagem arquitetados por

Cândido (1976), Brait (1985), Friedman (2002), Forster (2005), entre outros que consultamos, não abarcam por completo a dimensão da obra borgeana.

Por isso, intentamos compreender as rupturas do personagem Deus na obra de Borges também por meio da própria ficção do autor. Concordamos com Beth Brait (2017, p. 40) quando a ensaísta afirma que “não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades”, tratando mais precisamente da incompreensão da crítica literária aos estudos aristotélicos no tocante ao conceito de *mimesis* como uma simples reprodução do real.

Essa concepção, até certo ponto empobrecedora das afirmações contidas no discurso aristotélico, marcou por longo tempo as tentativas de conceituação, caracterização e valoração da personagem. Na verdade, o que alguns críticos contemporâneos têm procurado demonstrar é que uma leitura mais aprofundada e menos marcada do conceito de arte e, conseqüentemente, do conceito de *mimesis* contido na *Poética*, revela o quanto Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é “imitado” ou “refletido” num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para elaboração de sua obra. (BRAIT, 2017, p. 38).

Logo, pode-se dizer que Jorge Luis Borges foi um dos escritores que aproveitou como poucos as mais diversas possibilidades que a narrativa poética lhe apresentou, levando ao seu leitor não o que de fato acontecia, mas o que poderia ter acontecido, o que se enquadra no conceito de *verossimilhança interna* também cunhado por Aristóteles (*apud* Brait, 2017, p. 39). Assim, a tradição crítica que repelia os conhecimentos desse filósofo acerca do elemento narrativo em questão, como afirma a autora, ajudou a propagar por muitos anos um mal-entendido fruto de uma interpretação equivocada.

Borges transgrediu e reconstruiu mitos, gêneros, autorias, espaços e até o tempo, o que enquadramos mais adiante como “desterritorialização” e “reterritorialização”. Em seus contos (alguns muito semelhantes a ensaios críticos) e nos seus ditos ensaios (muito semelhantes a contos), como os dos livros *Inquisiciones* e *Otras Inquisiciones*, o escritor defende a evolução de uma ideia através da forma como uma imagem poética se repete ao longo da literatura universal, seja essa defesa feita de maneira teórica (expondo como este fenômeno é presente em citações que ele aponta sendo de clássicos, embora Borges também

“brinque” com essas lógicas) ou de maneira prática (fazendo ele próprio essa repetição de arquétipos através das personagens que constrói para suas tramas).

Como forma de exemplificar a utilização dessas imagens poéticas, no texto intitulado “La flor de Coleridge”, do livro *Otras Inquisiciones*, publicado pela primeira vez em 1952, Borges aponta uma ideia utilizada a partir do que ele chama de textos heterogêneos de três autores: Coleridge, Wells e Henry James. Em ambos havia a ideia de algo concreto que “viaja” no espaço/tempo metafísico. No primeiro, um homem (em sonho) caminha pelo paraíso e recebe uma flor, quando acorda, vê a mesma flor em sua mão. Em Wells, outro homem busca esta flor no futuro, enquanto em Henry James, um alguém que vai ao passado por admiração a um retrato do século XVIII encontra-se com o próprio pintor que teme a imagem do futuro refletida na tela, criando, como James (citado por Borges) chamou, “um incomparável *regressus in infinitum*”.

Ainda no mesmo texto, Borges apresenta a ideia de que todos os autores são um autor, de acordo com a doutrina filosófica panteísta que ele repete em muitos de seus contos, apresentando que tudo e todos compõem o personagem Deus de forma tão abrangente que os homens parecem ser, na maioria das vezes, um só homem. “[...] o panteísta que declara que a pluralidade dos autores é ilusória encontra inesperado apoio no classicista, segundo o qual essa pluralidade importa muito pouco. Para as mentes clássicas, a literatura é o essencial, não os indivíduos” (BORGES, 2012, p. 164).

Citamos esses exemplos para chegar ao ponto de análise do personagem Deus que, embora não pareça ser protagonista (de acordo com as regras da teoria literária para formação deste elemento), está acima de todos os homens e imanente ao tempo e espaço por atender a imagens poéticas da literatura universal, mais precisamente a do panteísmo, embora isto não signifique um padrão fixo, pois tratando-se de Borges, os argumentos encontrados a partir de sua criação linguística são permeados de inversões de fontes bibliográficas, incorporações de sentenças alheias e distorções propositais para a criação de mundos novos, de infinitas possibilidades permitidas através da escrita e da leitura.

A afirmação de que Deus na obra de Borges não parece ser protagonista reside no fato de que a análise desta personagem faz crer que a substância de que é feita está em absolutamente tudo o que Borges criou – seu texto, sua escrita, ou como apresentou Molloy (1999, p. 17), “Las letras de Borges”. Inclusive, no

mencionado livro da escritora, ela introduz que “se las ficciones extrañan, es porque extraña todo el texto de Borges: la inquietud manifiesta en los relatos, por su básico desasosiego textual, habrá de remitir al resto de la obra, igualmente desasosegante”, complementando ainda que a conduta do texto do escritor portenho é admitir as armadilhas e simulacros nele existentes – letras que ocupam o efêmero espaço de palavras que se transformam a partir da leitura.

Em “El Aleph”, conto que muito mencionamos ao longo desta pesquisa, principalmente no segundo capítulo, Borges apresenta ao leitor o que é ver simultaneamente todos os pontos do espaço a partir de um único ponto, mas ser obrigado a transcrever tudo sucessivamente, como o obriga a linguagem, como que esta fosse uma prisão aos devaneios criativos de qualquer autor.

A partir das ideias de Brait (2017, p. 20) partimos da premissa que “a personagem é um habitante da realidade ficcional” e que “a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos”, embora existam frágeis distinções essas duas realidades, a que se vive e a que se constrói através da escrita. Borges é, assim, criador de Deus – uma personagem subversiva e moldável a partir de todas as leituras e releituras que fizeram sobre ela ao longo dos séculos, o que a deixa muito distante de ser somente uma representação, pois carrega consigo elementos encontrados na própria tradição bíblica.

Pelo contrário, esta personagem é uma exacerbação dos contrastes que, como a tela *Os retirantes*, de Portinari (exemplo dado por Brait), faz emergir de forma mais intensa a realidade exterior: judeus encurralados, homens materialmente escravizados embora libertos pela consciência transcendental de revelações divinas, povos que se matam em nome de Deus ou de uma supremacia, entre tantos outros cenários remanescentes da memória coletiva do povo hebreu.

Ao mesmo tempo em que Portinari distorceu a realidade não reproduzindo mimeticamente o mundo, conseguiu apontar de forma mais violenta para a realidade exterior ao quadro, justamente porque a cena, feita de cores e traços, reinventa e faz explodir múltiplos ângulos dessa realidade. (BRAIT, 2017, p. 26)

Da mesma forma, Borges distorce a imagem de Deus, mas fazendo emergir ângulos mais violentos de uma personagem que podendo absolutamente tudo,

escolhe permitir o holocausto e todas as dores ao povo escolhido, o povo que a ele venera, mas que também a ele questiona.

No segundo conto do livro *Ficciones* – “Pierre Menard, autor de Quixote” – publicado pela primeira vez na revista *Sur*, em 1939, verifica-se o ato da criação de Borges sendo tema recorrente, considerando que o autor e criador de Deus em suas narrativas é um Pierre Menard do personagem que estudamos nesta tese, ou seja, a leitura é vista como um ato criativo que modifica a escrita. É a partir deste texto, chamado de conto, embora também sirva como ensaio de abordagem da personagem, que pretendemos apresentar o Deus de Borges através de um prisma revelado pelo próprio autor: o texto literário apontando o caminho da teoria. De acordo com Grande (2013, p. 138), o referido conto aponta

[...] como ele coloca em questão a própria produção literária e, conseqüentemente, como ele exerce um duplo diálogo com a teoria da literatura: ao mesmo tempo em que o fazer literário sustenta e é fonte da teoria, ele também a solicita como forma de pôr-se em análise, desvelando seus meandros, buscando seus possíveis sentidos.

Para melhor compreensão dessa ideia, podemos considerar que Borges é um Menard do personagem Deus porque ele busca reescrevê-lo em outro tempo e sem pretensão alguma de copiar o original citado na Bíblia Hebraica, assim como o personagem Pierre Menard faz com o Quixote de Miguel Cervantes. Na realidade, o conto em questão apresenta uma reflexão sobre a produção literária, sendo, hipoteticamente, a análise de uma obra de um suposto escritor francês. “[...] o fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes” (BORGES, 1944, p. 41), assim como o fragmentário Deus de Borges é também mais sutil que o Deus da tradição teológica, embora seu desdém promova imagens que extrapolam a realidade que as Escrituras apresentam dentro da “permissividade” dessa personagem.

O crítico literário francês Gérard Genette chama a esse exercício literário de “utopia borgesiana”, uma vez que os textos estão simultaneamente criando outros textos, memórias difusas para o que seria aparentemente a mesma obra, de forma que qualquer um poderia ter escrito o que foi pensado por um único homem.

“A literatura é inesgotável pela razão suficiente de que um único livro o é.” É preciso não somente reler esse livro, mas também reescrevê-

lo, mesmo que à maneira de Ménard, literalmente. Realiza-se assim a utopia borgesiana de uma Literatura em perpétua transfusão (ou perfusão transtextual), constantemente presente a si mesma em sua totalidade e como Totalidade, em que todos os autores não passam de um só, e todos os livros, um vasto Livro, um único Livro infinito. Hipertextualidade é um dos nomes dessa circulação incessante de textos sem a qual a literatura não faria jus a uma só hora de esforço. (GENETTE, 1982, p. 453 apud MAINGUENEAU, 2009, p. 164)

O conto de Borges extrapola gêneros, aliás, como ele fez na maior parte de sua vida literária; e insere a discussão do personagem-escritor (Menard) sobre a recriação do Quixote como o que poderia ser a abordagem ensaística sobre a reconstrução literal de todo e qualquer personagem, um artifício que também apresenta ao leitor uma das características borgeanas mais debatidas pela crítica: a universalidade.

Uma das primeiras proposições se dá por colocar em xeque a própria questão do gênero: um texto que se inscreve como conto, mas que mais se aproxima de um ensaio teórico. Ao mesmo tempo em que atuam personagens ficcionais – o próprio Menard o é – entram em cena escritores como Valéry, Leibniz, Descartes, Russel, os quais, inclusive, foram objeto de estudo do nosso hipotético escritor. As notas de rodapé ao longo do texto contêm informações acerca das questões ficcionais tratadas no conto, o que resulta em uma dupla ficcionalização. E assim, o tempo todo, o texto coloca em exercício a própria construção literária. (GRANDE, 2013, p. 139)

“Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 2018, p. 44). Então, com essa declaração de Borges no conto citado, confirmamos que suas afirmações durante as entrevistas concedidas ao longo da vida, a respeito de não escrever se não sua própria realidade, fazem todo sentido diante de sua obra, uma vez que ele cita de Menard o que qualquer pesquisador poderia facilmente dizer sobre a obra dele (de Borges): escrita mediante anacronismos deliberados o que Pereira (2018) chamou de “diálogos palimpsésticos”.

Ou seja, considerando-se que entre a obra *Dom Quixote de la Mancha*, romance escrito por Miguel de Cervantes em 1605, e o conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, publicado em 1939 por Jorge Luis Borges, existe uma grande distância temporal e cultural que é sanada pelas infinitas possibilidades da literatura ficcional, é possível ainda que este ensejo ficcional nos permita ver Deus através das

entrelinhas criadas pela personagem mais citada por Borges ao longo de toda sua escrita.

Inclusive, Brait (2017) afirma que a construção da personagem perpassa uma linha muito tênue entre a reprodução e a invenção, dois processos de “registro” do real que se misturam constantemente, “mesmo quando se acredita estar lidando com linguagens consideradas objetivas, fiéis ao que está sendo captado” (BRAIT, 2017, p. 26). Assim sendo, acreditar em Deus sempre irá parecer tarefa fácil a qualquer leitor que considere o histórico da personagem nas escrituras bíblicas, aquelas que a tradição e as religiões a apresentam como uma figura santa, acima do bem e do mal, incontestável.

Outro fato desta narrativa em questão que faz com que Menard pareça cada vez mais com o criador de todas essas personagens é a condição de não acreditar nas ideias que propaga. Se Borges era assumidamente agnóstico e cita Deus em todos os seus livros de prosa e poesia, essa condição reitera a característica encontrada no conto mencionado. “[...] condiz muito bem com a quase divina modéstia de Pierre Menard: seu hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das preferidas por ele” (BORGES, 2018, p. 42).

Dito isto, e indo diretamente ao conto com o intuito de encontrar elementos que revelem a construção do personagem Deus, logo no início da leitura verifica-se que a narrativa tem a intenção de parecer um ensaio teórico. Narrado em 1ª pessoa, como se pode ver no excerto “sei que é muito fácil recusar minha pobre autoridade”, o conto é apresentado por um crítico que conheceu o autor Menard e toda sua obra, a “visível” e a “inconclusa”. Ele afirma categoricamente que o capítulo IX, o capítulo XXXVIII e um fragmento do capítulo XXII de um novo Quixote foram escritos por Menard, sendo estes exatamente idênticos aos da obra de Cervantes, embora, segundo ele, mais sutil e mais ficcioso.

O narrador de Pierre Menard afirma ainda que este autor lhe escreveu dizendo que seu Quixote não é posterior às demonstrações teológicas ou metafísicas conhecidas pela humanidade – entre elas, Deus. Com isso ele confirma a tese de que a escrita cria esse Deus.

“Meu propósito é meramente assombroso”, escreveu-me de Bayonne, no dia 30 de setembro de 1934. “O termo final de uma demonstração teológica ou metafísica – o mundo exterior, Deus, a casualidade, as formas universais – não é menos anterior e comum

que meu divulgado romance. A única diferença é que os filósofos publicam em agradáveis volumes as etapas intermediárias de seu trabalho e eu resolvi perdê-las.” Com efeito, não resta um só rascunho que testemunhe esse esforço de anos. (BORGES, 2018, p. 38)

Como bem ressalta Rosenfeld (1976), a personagem é quem constitui a ficção, mas a trama de Borges está envolta em contextos anacrônicos, como dito anteriormente, que fazem o leitor transitar entre religiões distintas na descrição de um Deus que atende aos desígnios judeus, cristãos e até islâmicos. Não há uma preocupação por fazer esse deus se encaixar nas tradições, porque ele cabe em todos os contextos. Assim sendo, entendemos que a ficção do escritor argentino Jorge Luis Borges é constantemente perpassada pelo personagem Deus e suas nuances imaginativas que, na maioria das vezes, carregam consigo uma imagem pré-formulada desta personagem autônoma, graças a uma tradição religiosa que a concebeu enquanto objetificação divinizada, deixando-a distante de qualquer questionamento ou intocável do ponto de vista crítico. “Intocada” pela tradição religiosa, mas não pela teoria literária.

Sobre o esquema comunicacional engendrado na ficção borgeana, Sylvia Molloy (1999) ressalta que o autor dialoga com o leitor de tal maneira que este primeiro acaba se colocando como destinatário de sua própria mensagem, multiplicando simultaneamente as possibilidades de diálogo narrativo.

La ficción borgeana traba el simple esquema emisor-mensaje-destinatario deteniéndose y complicando cada una de sus etapas, borrando distinciones, multiplicando simultáneamente las posibilidades del dialogo narrativo. El autor dialoga con el lector pero a la vez se presenta como lector (destinatario) de su propio mensaje leído: "nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que sons tu el lector de estos ejercicios, y yo su redactor (OP. 15). (MOLLOY, 1999, p. 50)

O plano literário é o veículo por meio do qual esta personagem pode, enfim, ser esmiuçada a partir de suas múltiplas facetas, voltadas para o bem ou para o mal. Deus tem uma vida anterior à criação de qualquer oração formulada por Borges, mas os contextos objectuais que constituem a personagem podem, e devem, transcender a continuidade da influência religiosa, utilizando o misticismo judaico para ilustrar, inclusive, o fantástico de sua ficção. Ultrapassa-se a continuidade da influência religiosa porque suas narrativas literárias vão muito além das

interpretações dogmáticas que costumam ser feitas a respeito do personagem Deus. Não que esta personagem seja citada somente pela tradição religiosa mas, sem dúvida, sendo esta a via mais famosa de encontro entre a sociedade e o divino, Borges se utiliza da parte mística do judaísmo, a cabala, para dar voz à sua imaginação em contos harmônicos de ficções filosoficamente eruditas.

O que fica claro na obra *A personagem de ficção* é que a prerrogativa para se entender um sujeito enquanto personagem é identificar o caráter ficcional da obra na qual ele está inserido. A partir da prosa e poesia de Borges, podemos dizer que a forma divinizada como o personagem Deus é visto por sociedades inteiras ao longo da história tem um peso significativo para sua obra. Mas também que, em sua trama, as veredas do realismo fantástico apontado por Costa (2014) tornam o espaço onde esse Deus habita um local propício aos desvelamentos de uma realidade de terceiro mundo extremamente conflituosa, e por isso mesmo bastante confortável à presença de um Deus irônico, transitando em um tempo e espaço infinitos, que ele vê e controla a uma distância segura de qualquer contato humano demasiado próximo, já que ele se apresenta sempre como uma força muito superior ao plano terreno.

De acordo com FONSECA (1987, p. 37):

O movimento fantástico hispano-americano que surge depois de 1940, inaugural de uma nova tendência de ficção, que se opõe à narrativa realista da chamada “Novela de La Tierra”, mas que nada tem a ver com surrealismo. Tenta, entre outras coisas, retratar o fantástico que se impregna na realidade do terceiro mundo e que, no entanto, não pode ser confundido com o fantasioso. Dentro dessa mesma visão, o escritor incursionou por uma ficção de ruptura mais radical, que foge da esfera regionalista e universaliza-se tanto pela temática, como também pela proposta de uma nova técnica de conto.

Assim, Deus deve ser considerado enquanto personagem onipotente e onipresente, capaz de ser vários e transcender os discursos do palimpsesto da memória e da imaginação do autor. Fantástico, sim, mas nunca fantasioso. Pois o rompimento com as tradições de autoria e cânone proposto por Borges em obras como a de Pierre Menard é um exercício de transtextualidade, “ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’” (GENETTE, 2010, p.13), planejado pelo escritor. Como disse Rosenfeld (1976, p. 36):

Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, à intensa participação emocional. Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades.

O leitor tem à sua mercê um deus próprio, ao mesmo tempo diferente e igual ao já visto na tradição, já que é interpretado pelo narrador sem o viés divinizado – um criador que se permite ser criatura, um *golem* feito através das mãos de Borges, misterioso e imperfeito como sempre foi. O que move a ficção é o mistério a ser criptografado, decifrado pelo interlocutor. A mesma criptografia que ele apresenta a partir das manchas de um jaguar no conto “La escritura del dios”. Um mistério onde Deus está sempre presente por meio de cada letra que possa passar despercebida ao leitor desatento.

Rosenfeld diz que a consciência do caráter ficcional nem sempre é vista de forma nítida, embora esta também seja uma particularidade do elemento *personagem*. A capacidade inventiva do autor ao criar uma personagem ficcional conta com uma preparação especial de aspectos discursivos que constituem um conjunto de intenções pré-estabelecidas. Assim, esta provavelmente também é uma intenção de Borges: trabalhar com uma personagem que já possui uma carga a ela atribuída: seja de características repassadas pela tradição oral ou pela tradição do livro, mais comumente a bíblia, ou a Torá, no universo judaico-cristão.

Se “no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens” (ROSENFELD, 1976, p. 23), isso implica dizer que a escolha do discurso para apresentação da personagem é primordial no âmbito literário, contando ainda com recursos poéticos que contam outra história a partir de entrelinhas nem sempre identificadas pelos leitores, a exemplo da correlação do divino atrelado à cabala nos contos e poemas borgeanos.

[...] para o autor (Rosenfeld), uma das diferenças entre o texto ficcional e o texto não ficcional, reside no fato de o texto ficcional projetar contextos objecturais, por meio dos quais os seres e mundos puramente intencionais tornam-se “reais”. Na obra ficcional, o raio intencional detém-se nestes seres puramente intencionais, referindo-se ao mundo extraliterário somente de modo indireto. Rosenfeld

refere-se também, ao problema lógico como fator de destaque, no que se refere ao diferenciar a obra literária da obra não literária. Assim, enquanto a obra científica constitui objectualidades puramente intencionais, para ser compreendida, a obra literária não busca a objetividade, ou seja, sua realidade não é empírica, mas realidade provável, um mundo imaginário vivido por personagens fictícias. (ARGÔLO, S.F.A. 2009)

Assim, “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 1976, p.14), ou seja, a personagem divina é quem materializa a obra de Borges a fim de mesclar em um texto ficcional a tradição religiosa frente à filosofia presente na desconstrução da imagem do “herói divinizado”. As faces de Deus são descortinadas a partir da dúvida misteriosa ou do silêncio muitas vezes retratados nas narrativas e poemas de Borges através do narrador e do eu-lírico de suas composições.

O próprio Borges, em artigo intitulado “Uma vindicação da cabala”, presente no livro *Discussión* (1932), chega a afirmar ter uma inocência “quase total” acerca do hebraico, não sendo a intenção do escritor vindicar a doutrina em si, mas sim os procedimentos hermenêuticos que esta conduzem. Ou seja, segundo Borges, o fato das escrituras serem textos de autoria tão absoluta que não deixam espaço para a colaboração do acaso, as torna uma compilação de textos com propósitos infinitos e variações infalíveis.

Ora, se imaginamos, como ele próprio propõe neste artigo, seguindo a teoria pré-agostiniana, que Deus dita, palavra por palavra, o que se propõe dizer, então a personagem que analisamos estaria presente em todos os seus contos, indistintamente. E mais, estaria descrevendo a si própria, sendo ao mesmo tempo personagem e autor, criatura e criador. No entanto, nos pareceu mais sensato procurarmos os contos em que esse Deus mais se manifesta para a partir daí entendermos onde o criador se declara (por meio de Borges) ser criatura, personagem, figura a ser interpretada, avaliada, discutida.

O leitor assíduo dos textos de Borges sabe que, desse Deus, as demais personagens da trama não devem esperar nada, embora geralmente esperem tudo, como se todos os enredos e seguimentos de vidas irrequietas estivessem ligados à vontade dessa personagem que pouco se importa com o que acontece abaixo do plano celeste. Esse ponto evidenciado na obra de Borges e que claramente é inspirado pelo personagem Deus no cenário judaico é o que Miles (1997) esclarece

como sendo a tendência divina de enxergar todos os homens de maneira idêntica, os comparando a um retrato na parede, estático e com todos os detalhes à mostra, um *aleph* ao alcance das mãos.

Um místico medieval escreveu uma vez: “Deus anula o que existe de sucessivo nos homens”, querendo dizer que, enquanto os seres humanos vivem suas vidas um dia por vez, Deus enxerga a totalidade de suas vidas como um retrato na parede, todos os momentos visíveis para ele ao mesmo tempo. (MILES, 1997, p.23)

Assim, trazendo a teoria de Forster (1974, p.34) para essa análise, o personagem Deus na obra de Borges é complexo, multiforme e simbólico, muito mais do que se previa para qualquer personagem que se enquadrasse aos conceitos engessados da crítica literária até o século XX, exatamente porque o Deus analisado agrega a memória de uma personagem histórica, que todo e qualquer leitor conhece bem, seja a partir de impressões positivas ou negativas.

Diante disso, a bíblia hebraica que inspirou a obra de Harold Bloom (1992) e tantos outros livros por toda parte, também serve como suporte à compreensão da obra de Borges, não por ser diretamente citada, mas porque a construção identitária da personagem que ora estudamos é também formada através da bagagem instrucional que o leitor tem dessa figura tão conhecida, vista pela maioria como o Deus herói muito mais pela interpretação feita através dos tempos do que propriamente por suas ações descritas no “Livro Sagrado”.

Na obra de Bloom, a grande questão gira em torno da autoria da bíblia, pois para esse autor teria sido escrita por uma mulher que, em *O Livro de J*, passa a ser a personagem principal, diferenciada de tudo que a tradição havia pregado até então. Assim sendo, a semelhança entre Bloom e Borges está em subverter o padrão de uma personagem historicamente construída – uma anti-heroína e/ou anti-herói que subverte contratos sociais que, para além do caráter literário, representam um peso enorme na política, na cultura e na própria religião, que controla ou tem poder de controlar todas as demais esferas do sistema social no qual estão inseridas.

Nos contos de Borges analisados por esta pesquisa, os protagonistas, além de não serem totalmente heróis, são sempre condicionados a enxergar o fantástico em revelações de mistérios divinos. Deus, apesar de não ser um personagem nitidamente principal segundo as teorias literárias tradicionais, é quem dá rumo aos

enredos das narrativas, ele é um personagem que vê a agonia humana de um plano superior, e parece divertir-se com esse espetáculo.

Se “para Todorov a vacilação do leitor é a primeira condição para que ocorra o fantástico na obra” (MENDONÇA, 2015, p. 19), para as personagens de Borges a estranheza e a credulidade no impossível são certezas incontestáveis. Exemplo disso é o enredo do conto *Los Teólogos*, quando as certezas distintas de dois sábios os levam a um mesmo destino, morrerem queimados e se encontrarem, como relata a trama, no reino dos céus, onde o final da história “só pode ser contado por metáforas” (BORGES, 2012, p.42).

Em meio a esse cenário, estudamos Deus como um sujeito ficcional fruto da enunciação borgeana, entendendo, como explicou Santos (2001), o olhar da narrativa frente à importância do leitor para os estudos literários e fugindo de um biografismo que o peso do nome Jorge Luis Borges poderia trazer a essa análise.

Buscando compreender a personagem estudada através de uma perspectiva linguística formulada por Frye (2004), o Deus de Borges se enquadra algumas vezes na definição de substantivo abstrato aplicado quase sempre através de metáforas que tentam omitir sua verdadeira definição, pois esta só existe em um plano de pronúncia mítica – o verbo é magia. Pelos mesmos motivos Deus também torna-se ação – a linguagem é o veículo que cria essa existência poderosa, capaz de criar ou extinguir mundos diversos.

No texto, superfície de encontros e cruzamentos em que todas as vozes são simuladas – livre e nômades -, assiste-se à agonia da linguagem idealizada e à dissolução daquele que tem a pretensão de detê-la. Não são estáveis nem o que é dito, nem aquele que diz: a subjetividade é uma forma de imaginação. (SANTOS, 2001, p.10).

Embora a personagem aqui estudada seja construída através da poiese do escritor argentino, identifica-se muito dos estudos engendrados por Harold Bloom (1992) no tocante à escrita da Bíblia enquanto um conjunto de textos literários, ou como cita o mencionado autor, “ficções eruditas ou fantasias religiosas [que] geralmente servem a propósitos bastante tendenciosos” (BLOOM, 1992, p. 22). Dessa forma, a maneira que esse autor lida com a personagem escritora que narra o que seria a verdadeira produção dos textos bíblicos, relacionando-a a contextos distintos e críticas permeadas de ironia, se assemelha bastante ao que Borges faz

com Deus, retirando este personagem do contexto religioso e o apresentando como representação do anti-herói na literatura.

Em “O Livro de J”, o que Bloom (1992, p. 23) aponta como “investimento social e individual na desleitura institucionalizada de J” também se aplica à personagem analisada na obra de Borges, pois o Deus bíblico lido por judeus, cristãos, muçulmanos e membros da cultura secular foi, ao longo dos anos, sendo literariamente interpretado a partir de um processo de escolha de formas de adoração bem definidas.

Então, ainda recorrendo à teoria de Forster (1974) para essa discussão, acrescentamos que outro ângulo representativo para análise interpretativa da personagem é ver através dos olhos do próprio leitor a quem se destina as obras do escritor argentino, não necessariamente prevendo como seria cada interpretação, individualmente, do que o escritor apresentar, mas prevendo como este leitor reage a uma personagem que é uma recriação de outras já existentes, com o mesmo nome, mas com personalidades bastante distintas.

Massaud (2005) aponta caminhos para adentrarmos ao misterioso mundo desse Deus tomando por base três distintas vertentes: primeiro, o que a personagem revela sobre si mesma a partir dos discursos presentes na narrativa (diálogos, monólogos, pensamentos etc); segundo, o que faz – as ações que se desenrolam na trama e descrevem o posicionamento divino em relação às demais personagens e, por fim, a personalidade intrínseca a essa figura também através de uma memória remanescente da tradição judaica. Dessa forma, temos um leque de possibilidades para interpretamos o Deus personagem presente nos contos de Jorge Luis Borges.

No livro *Deus – Uma biografia*, de Jack Miles (1997), é encontrado um direcionamento para investigar como a personagem de Borges comporta-se em cada um dos contos analisados. De forma semelhante a que Miles analisa as ações de Deus na Bíblia hebraica, nós analisamos Deus na obra de Borges, verificando, através dos discursos, os efeitos que este personagem pode ter tanto através de suas reações quanto através do silêncio ou até da aparente ausência em alguns escritos. Também se segue a mesma linha de raciocínio sobre a ligação das narrativas.

O começo e o fim da Bíblia hebraica não estão ligados por uma narrativa única, contínua. Bem antes do meio do texto, a narrativa se quebra. O que vem em seguida são, primeiro, discursos pronunciados por Deus; segundo, discursos pronunciados para ou, até certo ponto, sobre Deus; terceiro, um prolongado silêncio; e, por último, uma breve retomada da narrativa antes da coda do encerramento. (MILES, 1997, p.22)

Ora, na Bíblia hebraica os livros não possuem uma continuidade, ou seja, as narrativas não seguem um percurso de capítulos (como nas novelas). Da mesma maneira, Borges não conta uma única história sobre Deus ao longo de todas as tramas que envolvem direta ou indiretamente esta personagem, mas nem por isso ele deixa de estar presente, nem que seja através de metáforas que, embora não apresentem objectualmente o nome divino, carregam em si a ideologia da tradição judaica. Pois Deus é reescrito em outros tempos e contextos, mas sendo Deus da mesma forma que o Quixote de Menard era o mesmo de Cervantes. Não era uma cópia, dizia Borges (2018, p. 44), era a mesma personagem escrita por outro autor. “Refleti que é lícito ver no *Quixote* “final” uma espécie de palimpsesto, no qual devem transparecer os traços – tênues, mas não indecifráveis – da escrita prévia do nosso amigo”.

3 A GÊNESE DO DEUS BORGEANO

Na linguagem, e pela linguagem, Borges constrói um Deus por vezes irônico, mais literariamente evoluído do que o Deus doutrinário, sendo este capaz de deter todos os saberes vislumbrados dentro de um *aleph* visto a partir da bagagem instrucional e ficcional do autor, que se baseia em preocupações de fato intelectuais e filosóficas (WILLIAMSON, 2011). Aliás, há uma questão fundamental na concepção de linguagem em Borges, que é a da infinitude da linguagem. Não há fronteiras rígidas, e a separação entre “realidade” e “imaginação ou ficção” possui características próprias, como o espelhamento desta segunda de tal maneira que não é possível saber qual realidade é “a verdadeira”. É neste universo que o autor transita, apresentando ao leitor diversos cenários, revisitando tradições e reconstruindo textos, personagens, de modo que as suas próprias vivências literárias (enquanto leitor) também passam a fazer parte de narrativas já consolidadas anteriormente e transformadas pelo seu ato criativo (enquanto escritor).

E neste âmbito, a ficção é quem molda o barro de onde o “*golem*”¹⁰ surge, o *golem* enquanto criação do homem. Mas por que não também enquanto processo criativo da criatura que molda esta entidade divinizada a partir das escrituras, não as sagradas, dos judeus, mas as profanas de um escritor que recria dogmas religiosos através da escrita. Ou seja, a escrita em si é subversiva porque permite ao escritor desconstruir e reconstruir em um sentido de transgressão do pensamento lógico que só a ficção discursiva permite.

Inclusive, todo o mundo humano que é criado e compreendido a partir da fala (Gênesis) passa agora ao nível do discurso transformador, que pode recriar mitos e conceitos pré-existentes. Como vimos no capítulo anterior, esse processo discursivo é verificado tanto por meio da linguagem quanto por meio da localização espaço-temporal das personagens, uma vez que o deixar de pertencer a determinados espaços religiosos (no caso de Deus enquanto personagem) e ser reterritorializado

¹⁰ GOLEM – Para a religião jucaica, o golem é um ser feito de barro que ganha vida por magia e faz tudo o que seu criador manda. O ritual de criação vem sendo executado desde o século 16, seguindo as regras descritas no livro Sefer Yetzirah (“Livro da Criação”).

em outro espaço ficcional mais amplo, filosófico e repleto de outras possibilidades, enriquece o repertório literário e configura novas análises e interpretações.

Assim, a origem do Deus borgeano está no discurso, na escrita ficcional formada e transformada a partir da intertextualidade que engloba o universo bíblico, mas também o cabalístico, filosófico e teológico. Esse contínuo debate teórico traz à tona, como bem ressaltou Gadotti (2012, p. 40) “a capacidade de Borges em exemplificar o funcionamento prático das questões teóricas em seus contos e ensaios”, de maneira que ele enquanto escritor permanece em prática do hábito da leitura e suas possíveis contextualizações. Inclusive, é a leitura que performa a incessante renovação de cada texto, seja a partir do ato de ler ou da lembrança da leitura, considerando que nos anos de cegueira de Borges ele continuou a produzir a partir de tudo que já havia lido. Assim, as personagens do escritor que analisamos nascem de sua memória e das heranças literárias, linguísticas, culturais, filosóficas, religiosas e teológicas vivenciadas por ele, mas que fazem parte da memória do outro que foi adquirida por meio da linguagem, graças à leitura.

A gênese do Deus personagem não haveria de ser diferente, se fundando no real, mas transcendendo a possibilidades que somente a poesia e a literatura haveriam de permitir. Por isso, há também a aproximação de Borges com o universo cabalístico, uma vez que o cabalista é aquele que busca chegar à coisa absoluta através do verbo. Diferente deste, nosso autor, embora possua a mesma base verbal, se organiza em arbitrariedades para propor uma (des)ordem linguístico-literária que organiza o caos de suas heranças em recortes que se fundem para formar novos territórios (repetidos, mas diferentes).

Se o literal serve para dar trama e peso a uma ficção, é útil também, por outro lado, para desmontá-la. Porque, se reflexionamos um pouco, não há maior ficção que acreditar no que o literal evoca: a correspondência exata entre as línguas; entre um objeto e a palavra e o que a palavra representa; entre o que a linguagem diz e que quer dizer. A tradução (tal como também observaram Walter Benjamin, George Steiner ou Paul de Man), sob sua aparência inofensiva, revela que nada sabemos sobre o que a linguagem diz, ainda que seja sua função dissimulá-la. E este caráter de simulacro, de encenificação de uma perpétua farsa, a converteu em um dos procedimentos prediletos de Borges para tecer suas ficções, que são enigmáticos espelhos de outras ficções. (CESCO, 2005, p. 88)

Inclusive, essa ideia da leitura enquanto ato fundador da escrita está presente em muitos ensaios de Borges, a exemplo de “Kafka y sus precursores”, quando ele

menciona que a voz desse escritor está presente em escritos de diversas épocas, ou seja, em seus precursores residia a inspiração de Kafka, enquanto os sucessores seriam os leitores do próprio. Este fato atesta também sua dinâmica em criar um Deus inspirado em outros deuses anteriormente já inscritos na história. Pois, como disse Borges no referido ensaio, “cada escritor cria seus precursores”.

Yo premedite alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico. [...] Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema “Fears and Scruples” de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursori es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores (BORGES, 2008, V. II, p. 107-108)

O autor encerra a análise afirmando que o trabalho de Kafka é capaz de modificar a concepção de passado e também o futuro. Ou seja, trazendo este pensamento à discussão do surgimento de Deus na obra de Borges, subentende-se que, no palimpsesto da memória, quando uma nova visão surge a respeito de determinada personagem, todos os elementos narrativos já concebidos também se transformam para abrigar esta figura no cenário recém criado.

Esse exercício interpretativo nos remete à afirmação de Octavio Paz, de que “nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase” (*apud* ARROJO, 1986, p. 11). Além dele, outros teóricos também defenderam ideias semelhantes, como Gérard Genette em *Palimpsestes* (*apud* Samoyault, 2008, p. 123), tratando a literatura como uma representação livresca de mundo, apresentando a novidade como a retomada de formas antigas, como também fez Borges sobre Deus, as tradições a que teve acesso e a biblioteca em que transitou, em sentido metafórico ou não.

Isto exposto nos faz crer, como aponta Samoyault (2008), que a literatura mantém com a biblioteca uma relação de repetição, a mesma biblioteca que povoa a ficção e a autobiografia de Borges para expressar que este lugar é capaz de abrigar, simultaneamente, o paraíso e o inferno. O paraíso quando o escritor menciona no *Ensaio Autobiográfico* (1970): “Se tivesse de indicar o evento principal da minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca. É como se ainda a estivesse vendo”. E o inferno, quando no conto “A Biblioteca de Babel” (1941), a descreve como “iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”.

Segundo Goloboff (2006, p. 13),

La vida de Jorge Luis Borges se resume en el ejercicio constante y conciente de la actividad literaria. Pocos hechos de su biografía están fuera de la permanente ligazón que se estableció en Borges entre lo vivido y lo leído y escrito. Confiesa, adulto, lo que sintió cuando niño al conocer la pampa y los gauchos: “Cuando supe que esta distancia sin término era la pampa y que los hombres que la trabajaban eran gauchos, como los personajes de Eduardo Gutiérrez, ellos me parecieron decorados por un cierto prestigio. Siempre fue así para mí: durante toda mi vida llegué a las cosas después de haberlas transitado en los libros” [...] después de los 80 años, nos entregaba entre sus últimas líneas impresas esta afirmación: “Escribo para mí, para los amigos y para atenuar el curso del tiempo”.

E atenuando o curso do tempo, Borges fez do discurso literário sua “força cabalística”, uma vez que criou o personagem Deus como um rabino a criar uma espécie de Golem, uma personagem que também é feita do poder mágico da escrita, supostamente aspirando à verdade, mas com falhas e imperfeições visíveis. O processo cabalístico que se supõe é apenas uma apropriação hermenêutica a serviço da literatura. Borges, que se declarava agnóstico, reconhecia o valor estético das tradições religiosas. A esse respeito, Alcaraz (2005, p. 182-183) afirma:

Há escritores que, mesmo declarando-se agnósticos em matéria de religião, reconhecem o valor estético das ideias religiosas, e com frequência as incorporam às suas ficções. É emblemático o caso de Borges. Se nos ativermos às afirmações explícitas, o escritor nega aos textos sacros qualquer valor sobrenatural. No entanto, ao constatar o frequente recurso ao tema religioso em seus escritos (*Otras Inquisiciones*), sente-se como que obrigado a esclarecer que valoriza “las ideas religiosas y filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso” (Borges, 1985, p.192.).

Dessa forma, o escritor encontra na religião um terreno fértil para sua ficção baseada no mítico, no ser divino presente no homem através das escrituras que, por sua vez, embora sejam criação humana, são frutos de inspiração concedida por Deus, de acordo com a doutrina. A exegese bíblica nos mostra ainda que é através do sofrimento empregado ao homem que este deve alcançar a misericórdia de um Deus cruel que impõe medo e preza pelo servilismo.

O antijudaísmo dos cruzados do Ocidente tornava a vida intolerável para as comunidades judaicas. Foi nessa condição de perseguição e morte que floresceu a cabala, uma tentativa de dar a Deus uma interpretação mística e simbólica. Essa disciplina esotérica, passada de mestre a discípulo, pode ser traduzida por “tradição herdada”. O Deus da cabala apoderou-se da imaginação judaica de uma maneira que o Deus dos filósofos jamais fez. Os cabalistas tentavam penetrar na vida interior de Deus e na consciência humana, em vez de especular racionalmente sobre a natureza de Deus e os problemas metafísicos de sua relação com o mundo (NASCIMENTO, 2009, p. 61).

Por isso esse Deus serviu tão bem aos propósitos literários de Borges, fazendo com que o aparente conhecimento de todas as coisas do universo, fosse do céu ou da terra, tivesse concentrado, pela primeira vez, nas mãos de um escritor territorialmente ocidental, mas que possuía como característica marcante a universalidade. É com esta representação que iniciamos a seção seguinte deste capítulo, compreendendo que, embora o Aleph mostrasse, a quem o descobrisse, uma visão cósmica do universo, a ficção da qual ele fazia parte era fruto da criatividade de um escritor argentino que também escreveu sobre seu lugar de origem e sua gente.

Vale insistir um pouco nesse ponto: para compreender bem qualquer narrativa borgeana é necessário identificar com clareza qual a questão subliminar. Explico melhor: um conto de Borges é sempre a solução, em termos narrativos, de um problema geral – que pode pertencer a qualquer ramo do conhecimento. Ou seja, seus argumentos são autênticos problemas (MUSSA, 2009, p. 31).

Problemas estes que servem a reflexões teológicas, filosóficas, culturais e sociais de maneira tão sutil que as personagens e cenários revisitados mesclam repetições e diferenças que confundem a cabeça do leitor, de forma menos explícita que intencional, apesar de Beatriz Sarlo (2007) reiterar que Borges resistia a um uso político da literatura, fato que ele próprio evidencia no prólogo do livro *El informe de*

Brodie, quando apresenta aos leitores o que a ensaísta chama de “nuevo manifiesto de libertad estética”. Resistir em militar ou comentar diretamente sobre a situação, no entanto, não é deixar de contribuir para uma resistência ou desconstrução da ordem imposta, possibilidades criadas pelos novos territórios formados por meio da linguagem, como veremos no terceiro capítulo.

Assim, os contos de Borges, ou a personagem analisada, podem solucionar o problema do alcance e do engessamento da linguagem pelas tradições religiosas, não como uma crítica às religiões, mas como um novo flanco de possibilidades ao universo literário. Borges permite que seus leitores entendam a flexibilização do verbo e da interpretação linguística a partir da criação ou recriação de um Deus universal que é, ao mesmo tempo, particular. Um Deus que está presente no céu, no inferno, na paz ou na guerra (a vivenciada no “presente” ou em qualquer outro tempo mencionado pelo narrador), situando autor e leitor numa dimensão diferenciada da política, que Sarlo (2007) define como filosófica.

La pregunta sobre los modos en que el orden se consolida, se conserva o se destruye pertenecen a la dimensión filosófica de la política, que se menciona raramente en relación a Borges. Voy a argumentar que la imaginación filosófico-política configura la situación narrativa de algunos relatos especialmente marcados por la historia, aunque su evasividad frustré cualquier intento de reducirlos únicamente a ella. En el momento en que Borges se preocupa por la pobreza mítica de Buenos Aires, el mundo ya había atravesado por la conmoción de una gran guerra; las potencias occidentales se habían visto obligadas a reconocer la existencia del estado soviético construido después de la revolución rusa; el fascismo, implantado en Italia y transferido a movimientos populistas de otras partes de Europa, capturaba Alemania; la democracia atravesaba nuevas configuraciones políticas de masas (teñidas de elementos populistas y de estilo plebeyo), que no habían sido contempladas por el ideal republicano de las élites intelectuales. Libros como *Ideología y utopía*, de Mannheim, y *La traición de los intelectuales* de Julien Benda, así como los ensayos de Ortega y Gasset sobre las masificación de la cultura, son signos de un período marcado por cambios radicales que, entre otras cosas, alteran la condición del *hombre de lettres*. Borges no participó abiertamente en el debate suscitado por este clima, que tenía lugar no sólo en Europa. Siempre confesó su aversión a una literatura que fuera sensible a las presiones de las ideologías (SARLO, 2007, p.166-167).

Logo, Borges deixou bem claro que suas convicções políticas não interfeririam na sua obra literária, uma vez que seu objetivo não era persuadir, mas

tão somente distrair e comover por meio das palavras, que podiam ter (e tinham) significados muito diversos a depender de quem as lesse.

Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las Mil y Unas Noches, quieren distraer y conmover y no persuadir. Este propósito ni quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días. (BORGES, 2008, p. 22)

Essa espécie de fuga política não o impediu de escrever contos que, como afirma Nascimento (2009, p. 122), expõem “através da literatura a lógica de um mundo onde prevalece a desordem e o princípio da lei está oculto ou ausente”. Os escritos em questão apresentam essa desordem, abordados tanto por Sarlo quanto por Nascimento, são “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La lotería en Babilônia” e “La biblioteca de Babel”, que inclusive nos permitem embasar a discussão do terceiro capítulo desta tese sobre deus personagem e a escrita de Borges, que encontra nestas narrativas várias metáforas que nos fazem compreender que os signos são traduzidos de variadas formas dentro de uma rede infinita de símbolos diversos, como são também as variantes filosóficas e políticas que promovem releituras que dão sentido a todos os lados do poder, seja ele totalitário ou democrático.

Nesse caminho de hibridismo político e social que passeia entre aspectos europeus e latinos, a obra borgeana contribui para a desconstrução da hierarquização de construções literárias, processo que associamos aos conceitos de Silviano Santiago (2000) sobre o entre-lugar do escritor latino-americano e as produções de Borges, uma vez que este teórico associa que a criação literária, nascida em países reconhecidos como de Terceiro Mundo, está diretamente ligada à produção europeia.

No entanto, quando Santiago conceitua que o escritor latino-americano é um devorador de obras da metrópole, não significa que ele esteja reduzindo a importância dessas produções, como fez crer a crítica literária por algumas décadas, mas sim que ele prefere ir diretamente à fonte que inspira a maioria dos outros

autores. O que se enxerga então é que as produções dos autores latino-americanos eram vistas como meras apropriações parasitárias, ou seja, “uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio” (SANTIAGO, 2000, p. 18).

Borges consegue transitar entre todos esses territórios que vimos até então e contribuir de uma forma universal para que os padrões territoriais (em vários aspectos) sejam revisitados, mas não seguidos. Isso remete a seu próprio manifesto, quando diz que a intenção da literatura, mais precisamente da produzida por ele, não era persuadir. Então, “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Além disso, o escritor argentino consegue mostrar como a originalidade de um texto pode ser encontrada, inclusive, na alimentação de um outro.

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticulá-lo e o rearticula de acordo com suas intensões, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (SANTIAGO, 2000, p. 20).

Portanto, Borges, ao passar de leitor a autor, transita em consonância com essa dinâmica de buscar limitações filosóficas, políticas e religiosas para a partir daí traçar novos caminhos até então inimagináveis, colocando o ponto de visão total do ocidente nas mãos de um latino-americano e mostrando como o arquétipo da criação pode ser modificado para que seja possível questionar até o Criador, que seria o Deus criado pela escritura e agora revisitado e até modificado por ele.

3.1 O ALEPH NAS MÃOS DO OCIDENTE

Na própria tradição, a letra hebraica *Aleph* se diferencia das demais por ter sido concebida como um elemento místico e sagrado capaz de ser a raiz e o começo de toda articulação do alfabeto hebraico, composto por 22 letras. Na introdução ao *Zohar*, *O Livro do Esplendor*, existe uma fábula sobre uma disputa entre essas letras para obter a honra de ocupar o posto de primeiro lugar. Segundo

Sosnowski (1991, p. 68), como a letra *Aleph* era a única que não possuía plural, ela queixava-se a Deus e foi consolada por possuir essa unicidade capaz de ser comparada ao Criador. Assim, Deus teria lhe dito: “Não temas, porque tu as encabeças como um rei (estás por sobre elas); tu és una e Eu Sou Uno e a Torá é una e contigo darei [a Torá] a meu povo, que foi chamado uno, e contigo iniciarei [Os Dez Mandamentos] no Monte Sinai”.

Se todos os segredos da fé dependem dessa letra de tal forma que seu valor é único e inestimável, sendo coroada por todos os mundos, é ela a mais significativa representação do personagem Deus na produção literária de Borges, que é totalmente permeada pela cultura e tradição judaicas. Pois o Deus desse povo, ao mesmo tempo aclamado e perseguido, só se constitui através do verbo, da palavra, da escrita (neste caso) de um argentino cosmopolita que transita entre reminiscências da memória e vazios deixados por enfrentamentos que não resultariam em nenhuma verdade, mas tão somente fariam perdurar confrontos que para ele serviriam de inspiração para posteriores processos criativos.

Chegar ao *aleph*, no entanto, é ter cumprido só a metade do caminho. O retorno à visão humana talvez seja mais difícil. Convém, então, reduzir o momento supremo do descobrimento a um tom irônico e brincalhão; apostar no lúdico da literatura (que não é senão criar outras teologias). (SOSNOWSKI, 1991, p. 69)

Por isso, tanto em Borges quanto em outros escritores, “a tradição judaica [...] é vislumbrada na letra que desencadeia as narrativas desses autores/artistas e os inscreve na produção contemporânea” (NASCIMENTO, 2009, p. 27). A intenção não era contestar a veracidade de uma ficção baseada no que Piglia (1990) chamou de fábula biográfica, nem fixar suas obras em um padrão estético que limitasse sua criação, mas sim possibilitar uma outra conjuntura religiosa na qual Deus pudesse ganhar vida em um plano menos cerimonioso, mostrando sua face não de uma forma contrária a que tem sido apresentada pela exegese bíblica, mas ressaltando-se elementos narrativos que espontaneamente apresentam o distanciamento entre tudo que é divino e o que é terrestre.

Se para Sosnowski (1991) a chegada ao *aleph* é só metade do percurso percorrido pela personagem, Borges garante em suas narrativas que esse retorno seja tão dramático como também irônico, considerando que é uma visão totalizante direcionada para um único ponto. O *aleph* visualizado nesta discussão está

concentrado na imaginação de um autor latino-americano que possibilita que leitores de todo o mundo contemplem Deus através de um olhar ocidental inspirado nas mais diversas narrativas universais, geralmente de língua inglesa, como também na Bíblia e em ensinamentos religiosos (católicos, protestantes e judaicos).

Esse Deus se apresenta de forma sutil e nas entrelinhas das palavras, símbolos e letras, cada uma com sua determinada representação. Para melhor compreensão dessa análise interpretativa, é imprescindível destacar que o conto “El Aleph” foi publicado pela primeira vez na revista *Sur*, em 1945. É narrado em primeira pessoa e conta a história de um homem que, conforme inicia seu relato, alimenta uma “vã devoção” por Beatriz Elena Viterbo, morta em uma manhã de fevereiro de 1929. A partir desse fato, esse narrador passa a visitar a família de Beatriz (pai e o primo-irmão Carlos Argentino Daneri) na Rua Garay todo dia 30 de abril, data que ele atribuiu ao aniversário dela.

Com o passar do tempo e das frequentes visitas, esse contato se estreita. Daneri confia ao homem suas conquistas literárias, entre elas a produção de um poema intitulado “A Terra”, no qual ele trabalhava há muitos anos. Tratava-se da descrição do planeta, na qual, segundo o narrador, “não faltavam, decerto, a digressão pitoresca e a galharda apóstrofe”. Ou seja, a obra de Carlos Argentino parecia ao narrador algo vago, como um devaneio cheio de excentricidades, o que ele descobre mais tarde corresponder à completa realidade, visto que tudo que ele escrevia era visto através do objeto esférico que ele descobriu por acaso, ainda na infância, no porão da família.

Esta “verdade” que se desenrola ao longo do conto só é exposta por Daneri na ocasião em que os donos da casa que a família de Beatriz morava resolveram demolir o imóvel. Zunino e Zumgri, os proprietários, desejavam ampliar a confeitaria que haviam construído ao lado, o que sacrificaria o local de onde Daneri retirava toda a inspiração de sua obra, que era a descrição de suas visões. Ele convida o narrador a ir ao seu encontro e ver, ele mesmo, porque a casa era tão indispensável ao término de seu poema. Metaforicamente, é um outro que convida Borges a ver as maravilhas ocultas do universo, embora fique claro na narrativa que, cada pessoa que pode visualizar o todo universal, concentra sua visão para aquilo que lhe interessa. Então a descrição de Deus também é um ponto de vista retirado de outros, da religião, da tradição ou da fé popular.

[...] pois num canto do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos.

– Está no porão da sala de jantar – explicou, com a dicção acelerada pela angústia. – É meu, é meu: eu o descobri quando criança, antes da idade escolar. A escada do porão é empinada, meus tios tinham me proibido de descer, mas alguém disse que havia um mundo no porão. (BORGES, 2012, p. 145)

O narrador, que se descobre após a revelação do universo ter o nome de Borges, vai ao encontro de Daneri, desce ao porão escuro, deita-se no chão e fixa o olhar no décimo nono degrau da escada, de acordo com as orientações do primo-irmão de Beatriz. Essa imagem representa a confiança no conhecimento do outro, pois mesmo que o narrador reconheça mais tarde que foi um gesto perigoso e impensado descer aos limites do desconhecido, toda palavra pode provocar reações semelhantes quando o processo comunicativo se faz de maneira efetiva, quando o interlocutor é convencido pela ficção.

Então vi o Aleph.

Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? Os místicos, em transe análogo, multiplicam os emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que de alguma forma é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que ao mesmo tempo se volta para o oriente e para o ocidente, para o norte e para o sul. (BORGES, 2012, p. 148)

O enredo se constitui enquanto relato primeiro da morte de Beatriz, mas com a revelação do Aleph, outras realidades se descortinam em meio ao primeiro plano que a partir de então demonstra menos importância, comparado a tudo que estava oculto. O desfecho do conto é o narrador Borges não contando a Daneri que viu o objeto esférico detentor de todas as realidades para fazê-lo acreditar, por vingança, que ele poderia estar louco.

Em um pós-escrito datado de 1º de março de 1943, Borges acrescenta que a casa fora demolida seis meses depois e que ele acredita que o Aleph da Rua Garay era um “falso Aleph”. Falso porque, explica ele em tom ensaístico, seis meses após ter visto pela última vez o epifânico objeto, muito poderia ter se perdido do real que existira nessa memória, sendo o esquecimento um dos fatores mais insistentes ao falseamento da realidade. “Existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi

quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é poderosa ao esquecimento” (BORGES, 2012, p.153).

Então entre o que se vê e o que se escreve, muitos detalhes podem se perder, outros serem inventados, outros tantos que, criados pela mente, podem não servir à subjetividade de algum outro leitor, assim como a revelação de Daneri lhe pareceu extremamente enfadonha, mas na verdade acabou sendo implicitamente responsável por dar ao primo-irmão de Beatriz o Segundo Prêmio Nacional de Literatura, fato que o narrador também nos apresenta nesse pós-escrito, ressaltando a importância ou desimportância do olhar do outro sobre uma visão particular.

Borges enumerou ainda a existência de muitos outros “Alephs” ao longo da história da humanidade, igualmente falsos, informação também cedida a posteriori – como por exemplo um cristal capaz de refletir o universo, a sétupla taça de Kai Josru, o espelho que Tárik Benzeyad encontrou numa torre (*As mil e uma noites*, 272), o espelho universal de Merlin, além de uma mesquita no Cairo na qual em uma das colunas estava o universo, este último, especialmente, que ninguém poderia ver e, exatamente por isso, mais real. “Mas os anteriores (além do defeito de não existirem) são meros instrumentos de óptica” (BORGES, 2012, p.153).

Com isso, ressalta-se mais uma vez que Borges apresenta que a falsidade é dependente do olhar subjetivo, pois cada pessoa formula seu próprio Aleph e as visões que considera importantes para seu universo particular. O que ele viu ou o que Daneli viu, qualquer um destes episódios, é representação de um todo submetido a um único olhar. Então, o resultado desta dinâmica é igualmente falso para qualquer uma das descrições que se possa fazer, por isso mesmo o narrador não nega a existência do Aleph, mas questiona, primeiro a veracidade do Aleph visto por ele, depois a própria existência desse objeto. Assim como também os narradores dos contos que mencionam a Deus se referem com letra minúscula aos deuses dos outros.

O narrador explica ainda, nesse pós-escrito, sua escolha pela primeira letra do alfabeto da língua sagrada por acreditar que esta defina bem um signo de configuração mágica, sendo este um motivo comum também na literatura cabalística, na qual o escritor em questão se inspira para produzir sua obra. Todos os contos de Borges, a partir dessa revelação do Aleph, reverberam motes como a terra enquanto espelho do céu, nomes sagrados, o tempo infinito, entre outros.

Sua aplicação [do Aleph] ao centro de minha história não parece casual. Para a cabala, a letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que aponta para o céu e para a terra, indicando que o mundo inferior é espelho e o mapa do superior; para a *Mengenlehre*, é o símbolo dos números transfinitos, em que o todo não é maior que uma das partes. Eu gostaria de saber: escolheu Carlos Argentino esse nome, ou o leu, *aplicado a outro ponto para onde convergem todos os pontos*, em algum dos inumeráveis textos que o Aleph de sua casa lhe revelou? Por incrível que pareça, creio que há (ou houve) outro Aleph, creio que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph. (BORGES, 2012, p. 152)

Desta maneira, o narrador quis mostrar que da visão de qualquer um Aleph, e ele deixa bem claro não saber se este é o significante primeiro deste objeto ou se foi simplesmente assim denominado por Carlos Argentino, pode-se muito bem ver também outros “Alephs” existentes, já que estes fariam parte da vasta imensidão universal, chegando ao ponto de ninguém mais saber qual era o verdadeiro, já que eles também se refletem como faces de um grande espelho.

Se o Aleph enquanto objeto ficcional do escritor pesquisado é o ponto do espaço de onde se pode ver todo o mundo, “Borges, ao se apropriar do alfabeto hebraico, recorta dele a letra *Aleph* e a recontextualiza fora e dentro do esquema cultural judaico, configurando-a como metáfora de uma escrita” (NASCIMENTO, 2009, p. 33), ou seja, ele estabelece uma relação de comparação e de valor. Ambas, a letra e a esfera (com mesmo nome), abarcam o infinito, evidenciando não só o caráter fabulatório da letra hebraica como também sua configuração sagrada.

[...] Borges utiliza o signo judaico, a letra Aleph, especificamente, para desconstruir um sistema literário herdado que consistiria na tradição literária e cultural. Ao propor a mudança de perspectiva, do arquivo sistemático e hierárquico, para o arquivo aberto, construído a partir de vestígios e ruínas, o escritor empreende uma prática literária que desloca o sentido adestrado e promove uma inscrição do sujeito na ordem do arquivo, possibilitando seu remanejamento e sua ressignificação em outros contextos para onde é deslocado. (NASCIMENTO, 2009, p. 55)

Se para a literatura cabalística a letra evoca um poder que é símbolo de magia, para a literatura borgeana esse mágico/maravilhoso deve estar presente também por meio das palavras e do significado que estas possam assumir dentro de uma linguagem literária na qual tudo é possível, independente de fronteiras geográficas, culturais, teóricas ou meramente estéticas. Aliás, a mudança de

perspectiva do aspecto cabalístico e divino empreendida na obra de Borges é um artifício do autor para quebrar qualquer fronteira que ainda possa emitir ligações entre suas narrativas e os moldes literários vigentes no século XX.

O escritor aqui estudado não pretende se adequar a padrões europeus ou argentinos, ele espera tão somente transgredir a ordem por meio de uma ressignificação das personagens, espaços e diálogos inspirados em outros já existentes, mas agora reterritorializados e eternizados por meio de sua produção artístico/literária.

A esse respeito, Borges critica os poetas argentinos que acreditam que uma literatura limitante carregue um status puro de linguagem nacionalista, que era um ideal perseguido pelos intelectuais do seu tempo. O autor em questão, inclusive, viveu numa época de correntes que exaltavam o nacionalismo e questionavam a forte influência do eurocentrismo na produção literária de seu país. No ensaio “O Escritor Argentino e a Tradição”, publicado do livro *Discusión* (1931), Borges apresenta contradições destes hábitos:

[...] os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias, e não do universo. (BORGES, 2008, p. 154)

Nesse sentido, certamente Borges foi julgado, em algum momento, como um argentino eurocêntrico em virtude da forma erudita através da qual poetizava seu país ou até mesmo não o mencionava, por produzir poesia e prosa também em outras línguas, ou até por priorizar temas filosóficos e teológicos enquanto milhares morriam na Segunda Guerra Mundial. No entanto, ele sabia que tudo que escrevesse sobre a Europa, Ásia, América ou qualquer outro continente, estaria representando a visão de um latino-americano, de um argentino, diante daquele mote.

Gibbon observa que no Alcorão, livro árabe por excelência, não há camelos; creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaria essa ausência de camelos para provar que ele é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinha por que distingui-los; em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe,

estava tranquilo: sabia que podia ser árabe sem camelos. Creio que nós, argentinos, podemos nos parecer a Maomé, podemos acreditar na possibilidade de ser argentinos sem profusão de cor local. (BORGES, 2008, p.152)

Ainda no ensaio ele afirma que as justificativas para o pseudoproblema do escritor argentino e a tradição parecem patéticas, uma vez que o criouliismo ou obras como o *Martín Fierro*¹¹, que está escrito em um espanhol de entonação gauchesca, não representam mais a “cor local” do que outros que surgiram posteriormente simplesmente por exhibir o que chamaram de traços diferenciais argentinos, o que seria uma linguagem deliberadamente popular, que procura usar sempre palavras nativas e ressaltar a presença de tudo que é argentino, de forma que, como vimos, implique em uma ação forçada, falseada.

Não estamos dizendo com isso que o escritor analisado nunca tenha tentado escrever mostrando sua “cor local”, pelo contrário, ele mesmo afirma no mesmo ensaio anteriormente citado que, durante muitos anos, escreveu poemas sobre os “bairros extremos” de Buenos Aires, utilizando deliberadamente palavras como *cuchilleros*, *milonga*, *tapia*, entre outras. E exatamente por isso preferiu deixar que esses livros com marcas tão regionais fossem esquecidos, pelo menos sendo esta a opinião dele a respeito dessas obras. Apesar de não terem sido republicados, esses primeiros livros, alguns que vimos no primeiro capítulo desta tese, apresentam outra face de Borges não menos importante para compreensão dos temas mais tarde abordados por ele e que mais nos interessam para entender a configuração literária do personagem Deus. Por isso, a esse início de produção e à criação de uma identidade literária chamamos gênese.

Além do mais, não sei se é preciso dizer que a ideia de que uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é relativamente nova; também é nova e arbitrária a ideia de que os escritores devam buscar temas de seus países. Sem ir além, creio que Racine nem sequer teria entendido uma pessoa que lhe

¹¹ “Martín Fierro” é uma obra canônica e marco cultural da literatura argentina. Trata-se de um poema narrativo, com metro octossílabo e composto em estrofes de sextilhas. Foi escrito por José Hernández e dividido em duas partes: a primeira, conhecida como “Ida” ou “El gaucho Martín Fierro”, impressa em 1872, e a segunda, que se chamou “La vuelta de Martín Fierro”, publicada em 1879. Originalmente, o poema era uma crítica ao modo arbitrário de recrutamento dos soldados para o exército, figurando entre as obras literárias de maior importância para o país. Posteriormente virou um tema recorrente na obra de Borges, que também ressaltava o fato do poema ter dois movimentos: um dos pampas, da vivência gaúcha, e outro dos artifícios de veia mais estilizada e existencial, ou seja, apresentava uma junção do passado e do presente, pois também representa uma renovação da tradição gauchesca.

houvesse negado o direito ao título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever Macbeth, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser estrangeiro. (BORGES, 2008, p.151-152)

Após esta queixa, ele continua contestando o fato da crítica literária da década de 1930 acreditar que os escritores argentinos devessem se refugiar tão somente na literatura espanhola como única tradição possível a um escritor portenho. No livro *Um ensaio autobiográfico*, o autor relembra quando esteve pela primeira vez em Israel, a convite do Governo israelense, e como esta nação contribuiu para a proliferação de novas ideias em sua obra.

No início de 1969, convidado pelo Governo de Israel, passei dez dias emocionantes em Tel-Aviv e Jerusalém. Voltei para casa com a convicção de ter visitado a mais antiga e ao mesmo tempo a mais jovem das nações, de ter vindo de um país muito vivo e vigilante para um canto meio adormecido do mundo. Desde meus dias em Genebra sempre me interessei pela cultura judaica, pensando nela como elemento integral de nossa chamada civilização ocidental. (BORGES, 2000, p. 152)

Assim, Borges extraía de cada lugar por onde viajou, fisicamente ou através dos livros, algo que ele julgava interessante a postulações literárias, sentenças polêmicas e problemáticas que fizessem o leitor pensar a respeito dos fatos por ângulos nunca considerados. Tanto que sobre o conto “A morte e a bússola”, que o próprio Borges (2008, p.153) define, no ensaio sobre o escritor argentino e a tradição, como “um pesadelo em que figuram elementos de Buenos Aires deformados pelo horror do pesadelo”, o autor diz ter recebido de amigos elogios e afirmações de terem finalmente encontrado ali o sabor dos arredores da capital argentina. “Precisamente porque eu não me propusera a encontrar esse sabor, porque me abandonara ao sonho, pude conseguir, ao fim de tantos anos, o que antes busquei em vão” (BORGES, 2008, p.153).

Mais adiante, quando se questiona sobre qual é, afinal, a tradição argentina, ele responde que toda a cultura ocidental, inclusive aquela ligada aos judeus, faz parte dessa história, sendo afortunados os escritores que abordam todos os temas europeus. Ou seja, um escritor como ele, que apesar de pertencer a uma cultura territorial específica, soube expandir seu olhar para além de fronteiras territoriais com o objetivo de agregar valor à sua ficção, contribui para a proliferação de relatos

possíveis através da reinvenção do signo. No caso do conto “O Aleph”, Borges ressignificou a letra hebraica se utilizando do próprio caráter fabulatório baseado na metáfora da escritura.

Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a essa tradição, mais direito que o que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental. Lembro aqui um ensaio de Thorstein Veblen, sociólogo norte-americano, sobre a primazia dos judeus na cultura ocidental. Ele se pergunta se essa primazia permite supor uma superioridade inata dos judeus, e responde que não; diz que eles sobressaem na cultura ocidental porque agem dentro dessa cultura e ao mesmo tempo não se sentem ligados a ela por uma devoção especial; “por isso” – diz – “sempre será mais fácil para um judeu do que para um ocidental não judeu inovar na cultura ocidental” (BORGES, 2008, p.156).

Logo, Borges ressalta que essa forma contemporânea e fugaz da necessidade de autoafirmação é um problema de determinismo, levando-nos a entender que os judeus se destacavam por terem aprendido, desde o início da dispersão de seu povo, a pertencerem a uma cultura sem necessariamente acreditar que, por isso, são melhores que os demais ou que precisam negar a existência de outridades.

Nos contos em que cita esse povo, mesmo em situações de miséria e extinção, o intelecto judaico está acima da materialidade dos assuntos que movem os demais, como se a preocupação dos primeiros fosse mais ligada à uma transcendência que a morte não encerra – assim como os bons escritos deixados pelos poetas. “Creio que, se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores” (BORGES, 2008, p.158).

Em meio a essas retomadas dialógicas com o judaísmo, surgem poemas e narrativas nas quais é notório que o ato da escrita ou a descoberta dos mistérios que esta pode envolver estão sempre ligados ao caráter divino. O personagem Deus apresentado por Borges é sempre citado como uma figura familiar, com quem se tem certa aproximação, independente da aprovação dos seus atos ao longo dos séculos. Não menos arrogante que o Deus das escrituras, o Deus de Borges é doutrinário, despertando nas personagens com quem indiretamente interage um temor já evidenciado na Bíblia Hebraica. Sem deixar o sarcasmo e a ironia de lado,

a personagem borgeana em questão é imbuída de um desprezo arrogante por qualquer questão além de seu poder.

Dessa forma, Borges apresenta ao leitor uma obra fantástica que não faz questão de assim auto se intitular, uma vez que o autor desconsidera qualquer fronteira rígida que possa limitar a imensidão da linguagem e, conseqüentemente, a interpretação do leitor. É essa linguagem que constrói Deus, mas como já evidenciamos anteriormente, é preciso ter em mente que Deus é a personificação dessa linguagem, pois só existe através dela. E a linguagem na qual o Deus borgeano se manifesta, apesar de formulada por um autor argentino, se materializa na liberdade do não pertencimento a fronteiras geográficas, culturais ou temporais.

Neste cenário, qualquer informação ou revelação do que parece pertencer aos grandes mistérios cabalísticos tornam-se acontecimentos dignos de levarem o homem (o personagem) a euforias incontidas, ao desejo de morte por não haver mais nada sob a terra que lhe interesse, ou mesmo à loucura, como ocorre nos contos “La escritura del Dios” (1949) e “Lo espejo y la mascara” (1975). Deus, quando não aparece como personagem direto citado por um narrador onisciente, aparece como a pura representação do conhecimento, e este conhecimento é exaltado nas narrativas por qualquer personagem que consiga visualizá-lo, em uma totalidade não compatível com o que é humano. “Quando o desfecho do problema vivido pelos personagens e/ou narrador transcende as limitações humanas, a solução parece estar, na maioria das vezes, nas mãos de um Deus” (GADOTTI, 2012, p.18).

Ou seja, de toda forma, vislumbrar o que é divino é aparentemente maléfico ao homem. Ou, por outro ponto de vista, tão benéfico que a vida terrena, que em algum momento terminaria (uma vez que todo homem é mortal), perde o sentido.

Borges reconhece o caminho da tradição como semelhante às normas interpretativas oferecidas pelos místicos, porém, ao recusá-lo, de certa forma como unívoco, busca outro tipo de linguagem, outra maneira de dizer que não se alicerça nem no místico, nem na linearidade da linguagem, mas na apropriação e no reaproveitamento de restos dos textos. (NASCIMENTO, 2009, p. 38)

Então o escritor reconhece mundos engendrados a partir de palavras que se reposicionam para formar imaginários inicialmente desconfortáveis ao costume da tradição literária, considerando a tradição (qualquer que seja ela) como um arquivo

de bens culturais que são rearranjados para se transformar em um outro arquivo. Esse mecanismo de produção artística e literária possibilita promover a sobrevivência de discursos alheios em contextos distintos, processo que será precisamente discutido no terceiro capítulo.

E ainda retomando a ideia de arquivo estabelecida na pesquisa de Nascimento (2009), vale lembrar que, em 1991, o artista plástico norte-americano Joseph Kosuth homenageou Jorge Luis Borges através de uma arte intitulada *Un Aleph, Ex Libris (para J.L.B)*, exposta na Galeria Ruth Benzacar, em Buenos Aires. Tratavam-se de fragmentos, imagens e textos alheios que, segundo a pesquisadora, passaram a enquadrar o próprio Kosuth na modalidade de “construtores de *Alephs*, arquivos e bibliotecas imaginárias, tal como Borges” (NASCIMENTO, 2009, p. 50).

Assim, um construtor de *Alephs* é aquele que recorta de um local e ressignifica em outro contexto, ou como já citamos anteriormente através de outros conceitos, desterritorializa para reterritorializar oferecendo-se ao leitor/espectador como um deus da criação, sendo importante lembrar que Deus em qualquer esfera abordada por Borges é um produto do discurso, do texto literário. Logo, Kosuth e Borges estão inscritos na memória como autores e artistas arquivistas.

Estes concebem a tradição como um arquivo de bens culturais que deve ser continuamente acessado, desordenado e saqueado. O produto desse saque configuraria um outro arquivo que seria, de acordo com as escolhas dos artistas e escritores, ordenado e rearranjado em outro espaço. (NASCIMENTO, 2009, p. 50-51)

Esta pesquisa, por exemplo, ao tentar reunir relatos, fragmentos do arquivo literário borgeano, teorias diversas sobre o escritor argentino e mais alguns recortes sobre abordagens que caberiam à análise desse deus personagem, também altera o sentido primeiro para o qual esses textos foram arranjados. Até as repetições e alusões aparentemente desnecessárias formam um tipo de recorte que tende a orientar o leitor por um caminho conjectural específico, processo que não oferece garantias de que o objetivo pretendido de fato se constitua, levando em consideração que o poder indefinido de espelhamento do texto, como foi abordado por Maurice Blanchot (2005), foge ao controle do autor e o insere em um infinito literário.

3.2 O GOLEM COMO ARQUÉTIPO DA CRIAÇÃO

Tratando o personagem Deus nos contos de Borges como uma alegoria no mínimo subversiva, nos cabe perceber que é ele o sujeito central dos enunciados ficcionais da obra analisada, embora essa centralidade também seja distinta daquela pontuada pela crítica literária tradicional. Borges não cria gêneros nem personagens que atendam a um padrão já estabelecido, ele foge das fórmulas e estereótipos, embora aproveite os arquétipos e personagens que povoaram obras já lidas para ilustrar os cenários de seus contos.

Existe em suas narrativas um sujeito da enunciação que deixa rastros para esta análise que ora apresentamos através de singularidades construídas na retomada de memórias, confissões e relatos que alguns pesquisadores do escritor argentino consideraram autobiografia. O intuito não é nos determos a fórmulas prontas e termos estagnados, mas sim priorizar os caminhos de hibridização e movimento, como tão bem o fez Borges.

Já mencionamos anteriormente que o interesse desta tese não é especificar gêneros literários ou qualquer uma das muitas dicotomias que tentam enquadrar a obra borgeana, mas na “trama da cultura contemporânea”, como a concebeu Arfuch (2010, p.15), cabe considerar entrevistas, conversas, perfis e outras variantes como formas de compreensão do núcleo essencial de tematização pretendida, considerando ainda que Borges não tem qualquer compromisso com a teoria linguística ou teológica.

O que está presente em sua obra é um nítido interesse pela linguagem simbólica dos cabalistas e como os leitores desta doutrina criaram processos interpretativos capazes de transformar o significado da Escritura através de outras vertentes dadas ao significante. Assim sendo, cabe termos em mente que o núcleo desta pesquisa é o Deus de Borges. Contudo, para chegarmos até ele, nos dirigimos à cartografia da trajetória individual do escritor argentino em busca de uma multiplicidade de ocorrências coletivas que ele engendrou através da leitura e da escrita por mais de meio século de intensa produção para, ao acessar este arquivo/biblioteca, alterar textos e rearranjar os recortes.

Inclusive, a recepção multifacetária das mensagens produzidas por Borges é outro aspecto a ser considerado, uma vez que o personagem Deus, abordado por ele, se transforma em muitos outros. Esses tais vivem em uma coexistência tão

grande de gêneros discursivos, que o Deus que une as formas canonizadas e hierarquizadas da tradição religiosa é também a representação dos pontos de divergência encontrados entre os mais variados segmentos religiosos – um Deus particular para cada tradição e para cada leitor, embora o Deus das escrituras seja sempre o mesmo, diferente de seu filho, que muda constantemente nos textos da tradição bíblica.

Expusemos toda esta lógica para que se compreenda que, através da escrita, uma única personagem pode tomar variadas formas, se adaptando e se reinventando constantemente, assim como um *Golem* que segue a um rabino, a personagem sendo a criatura e o escritor sendo o responsável pelos caminhos que deve seguir a sua criação. Por isso que no poema “El Golem” (1964), publicado no livro *El outro, el mismo*, temos clareza deste processo e também é perceptível que essa figura religiosa também é transformada por Borges em uma espécie de divindade, ou, pelo menos, em aprendiz de Deus, seguindo a orientação representativa feita pelo escritor.

Através da linguagem e do exercício da escrita, a personagem toma várias formas, se adapta e se reinventa constantemente. Pela tradição religiosa, Deus criou o homem, criou Borges e, na literatura, o referido escritor criou Deus, reterritorializado e ressignificado em contextos contemporâneos. Um Deus imperfeito aos moldes judaicos, perfeitamente ficcional – paródico, irônico.

Na tradição judaica, a palavra hebraica *golem* designa algo sem forma e imperfeito. O dicionário, na tentativa de defini-la, faz o vocabulário proliferar em outros tantos significados, matéria disforme, massa amorfa, pessoa desajeitada; larva, pupa, embrião; casulo; robô; ignorante, estúpido; autômato legendário de barro ao qual foi soprada a vida através de nomes sagrados; matéria bruta. (NASCIMENTO, 2009, p. 57)

Mas se o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, este último também é imperfeito e transita nos labirintos da heterogeneidade e hibridização de tramas intertextuais produzidas com o objetivo de quebrar os cânones. Há um conjunto diverso de velhas e novas estratégias de autorrepresentação de ilustres personagens, muitas vezes revisitados pela literatura, a exemplo do próprio Deus e sua trindade, mas também vidas comuns oferecidas como espetáculo no percurso

feito ao alcance do esperado encontro com a divindade, que até se concretiza em alguns contos, mas não promove “a salvação” pregada pela tradição.

Em vez disso, as personagens que encontram Deus durante suas vidas optam pelo fim da existência por considerarem que não há nada mais a ser visto fora do alcance do *Aleph*, além do território do sagrado e dos domínios da poderosa divindade. Esse domínio, para Borges, é sempre a linguagem, o verbo. Como no conto “Lo espejo y la mascara”, no qual o narrador expõe no desfecho que a mais bela composição literária é desnorteante para os olhos e ouvidos humanos exatamente porque a palavra divina, a beleza suprema, não pode ser comportada num espírito terrestre.

– No alvorecer – disse o poeta – acordei dizendo palavras que de início não compreendi. Essas palavras são um poema. Senti que tinha cometido um pecado, talvez o que o Espírito não perdoa.

– O que agora nós dois compartilhamos – murmurou o Rei. – O de ter conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos toca expiá-lo. Dei-te um espelho e uma máscara de ouro; eis aqui o terceiro presente, que será o último.

Pôs em sua destra uma adaga.

Do poeta sabemos que se matou ao sair do palácio; do Rei, que é um mendigo que percorre os caminhos da Irlanda, seu antigo reino, e que nunca repetiu o poema. (BORGES, 2011, p. 66)

Através deste e de outros contos manifesta-se o caráter fantástico das histórias borgeanas como também a “supremacia divina” pela palavra como uma característica do texto do escritor em questão. Como pontuou Alazraki (1971, p. 81), Borges criou novas possibilidades e perspectivas de interpretação do texto literário assim como os cabalistas encontraram novas camadas de significado no texto bíblico. Logo, a textura cabalística da narrativa borgeana, ainda segundo o autor, contribui para uma complexidade que leva o leitor a se tornar um cabalista na interpretação dos textos de Borges.

Ainda no poema “El Golem”, considerado por Borges o melhor poema que já escreveu, ele apresenta um antigo mito da tradição judaica envolvendo como personagem um rabino que existiu na vida real. Mas na obra, sendo tocado por sua ficção, o rabino tornou-se responsável por dar vida a uma criatura que se transforma a partir da palavra escrita.

Atribui-se a criação do famoso golem [...] ao rabino Judá Loew von Betzaleu (1520-1609), uma referência no mundo da Torá e do

Talmude, responsável por vários estudos sobre a filosofia judaica e comentários à Torá. O rabino é um personagem verídico; quanto à lenda, no entanto, não existem evidências de sua veracidade. (ALMEIDA; MARTINS, 2012, p. 65)

No mito, que é um dos mais conhecidos da tradição judaica, o golem é um ser criado a partir da lama e que ganha vida através de um processo mágico realizado por um rabino em Praga. Esse processo teria sido a escrita da palavra hebraica *Emet* (verdade) em sua testa. O plano era que ele obedecesse ao rabino para proteger o gueto de ataques antissemitas, no entanto, a criatura tornou-se agressiva e passou a matar os próprios judeus.

Para destruir o golem, o sacerdote apagou a primeira letra de seu nome (o hebraico é escrito da direita para a esquerda), deixando *Met*, que significa morto. A palavra *golem* deriva da palavra *gelem*, que significa matéria-prima. Já no hebraico moderno, o significado dessas palavras remete a “tolo”, “imbecil”, e as grafias são idênticas, uma vez que no hebraico escrito não há vogais – logo, em nosso alfabeto, soariam da mesma forma: “g-l-m” (ALMEIDA; MARTINS, 2012).

No poema, o golem é então um arquétipo da criação porque no próprio verso o eu-lírico discute o conceito do termo arquétipo para a crítica literária, apresentando como uma produção desta natureza recupera imagens e símbolos provenientes de um modelo primitivo, o que seria “a ideia do nome como arquétipo da coisa”. Na primeira estrofe ele cita também o *Crátilo*, de Platão, narrativa na qual Sócrates é questionado por dois homens – Crátilo e Hermógenes – sobre a dúvida dos nomes serem convencionais ou naturais.

Outrossim, como veremos adiante, o poeta justifica que nas letras da palavra *rosa* (significante) está a rosa (significado). Diante dessa dinâmica se questiona qual significante comportaria a essência do nome de Deus (este sendo um nome cifrado a fim de torná-lo secreto). Essa busca constante na obra de Borges é neste poema apresentada como um mistério que Adão e as estrelas conheciam no Jardim do Éden, sendo velado pela “ferrugem do pecado” e perdido através das gerações humanas, passagem que faz uma clara menção ao livro de Gênesis, quando o casal primeiro da humanidade perde uma série de benesses por ter desobedecido a Deus e comido do fruto proibido, que também representa o fruto do conhecimento.

Além disso, ele também menciona que essa busca pelo nome sagrado se deu especificamente pelo povo “de Deus” nas vigílias da judiaria, que nos remete a um aglomerado de pessoas judaicas, sendo este o povo escolhido, o povo que está em

contato com a divindade nos versos e na prosa de Borges. É esse o povo que mantém vívida a memória da tradição sedenta por conhecimento, capaz de sacrifícios diversos para entender as combinações que levam ao *Nome*. E mais uma vez esse *Nome* é “a chave”, o verbo, a palavra. Quem conhece a Deus através desse signo linguístico não necessita de mais nada na existência.

Quanto à criação do Golem, foi através da repetição de variações e de permutações de letras que Judá León, segundo o eu-poético, deu vida a um boneco que se tornou um simulacro de homem. Ou seja, o poder da linguagem mais uma vez presente na obra de Borges, persistindo na ideia de que toda divindade que conhecemos tem origem na escritura, na palavra. Confira o poema na íntegra:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el *Nilo* em la palabra Nilo.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá um terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
en el jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.

Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigilias de la judería.

No a la manera de otras que uma vaga
sombra insinúan em la vaga historia,
aún está verde y viva la memoria
de Judá León que era rabino em Praga.

Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre um muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores

que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)
aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

(El cabalista que ofició de numen
a la vasta criatura apodó Golem;
estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen.)

El rabí le explicaba el universo
Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.

Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del Sacro Nombre;
a pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

Sus ojos, menos de hombre que de perro
y hartó menos de perro que de cosa,
seguían al rabí por la dudosa
penumbra de las piezas del encierro.

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
ya que a su paso el gato del rabino
se escondía. (Ese gato no está en Scholem
pero, a través del tiempo, lo adivinho.)

Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su Dios copiaba
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba
en cóncavas zalemas orientales.

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. *¿Cómo (se dijo)
pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?*

*¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?*

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

A partir da sexta estrofe verifica-se no verso que o rabino pretendia saber tanto quanto Deus, mas que algum erro (na grafia ou no falar) criou apenas um “aprendiz de homem”, que nunca falou e pouco compreendeu. Então o rabino faz várias indagações a partir da 16ª estrofe, questionando como pôde criar um filho para deixá-lo inerte, dando outra causa e efeito ao enredo universal, uma outra aflição para a trama dos dramas terrestres que seguem sendo eternos.

Por fim, o eu-lírico indaga quem seria capaz de nos dizer o que sentiu Deus ao olhar para o “seu” rabino em Praga, intuindo que o erro da criatura, ironicamente, também consistia em um erro do Criador. Outrossim, o rabino também sendo criação da divindade, reflete um erro da própria personagem analisada, que em muitos livros bíblicos opta por destruir nações que se perderam no pecado e se distanciaram de sua vontade.

Outro detalhe não menos importante evidenciado na nona estrofe é a inserção do ser mítico na trama do tempo e do espaço – “Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora, Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros” – situando o ser no destino comum aos mortais: saber quando, onde e com quem se vive. Apesar de imperfeita, a existência do Golem não poderia ser extinta, mesmo que na narrativa mítica ela tenha sido desfeita a partir de uma palavra mágica, da mesma forma que foi tão facilmente criada.

A respeito do poema acima, Sosnowski (1991) reitera que Borges e o rabino descrito em suas estrofes compactuaram com o desejo de recuperar o ato da criação a partir de uma esmiuçada análise das letras da Torá, sendo estas reformuladas para que o livro sagrado (considerado texto absoluto pela tradição judaica) servisse ainda ao propósito de potencializar a posse do conhecimento humano. O mesmo autor lembra o fato de Borges ter lhe dito durante entrevista concedida em agosto de 1971, na cidade de Buenos Aires, que as ideias da cabala que orientaram sua obra partiram de Longfellow, livros de Gerschom Scholem e de um livro de Trachtenberg que fala especialmente do Golem. Assim, essa figura tem uma importância singular para compreensão das personagens envolvidas em suas tramas.

As ideias da cabala chegaram a mim, em sua primeira expressão, pela versão da Divina Comédia realizada por Longfellow, na qual há duas páginas sobre a Cabala. Depois li um livro de Trachtenberg sobre superstições judaicas onde se fala do golem – ao qual dediquei

um poema, possivelmente o melhor poema que escrevi. Depois, li e reli os livros de Gerhard (Gershom) Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, e falei duas vezes com ele. (BORGES *apud* SOSNOWSKI, 1991, p. 17)

Ainda na discussão que transita entre os espaços biográficos e os gêneros discursivos, defendida por Arfuth (2010, p.23), dimensionamos a relevância da transformação do “velho modus socrático num gênero altamente ritualizado da informação, sua correlativa encenação da subjetividade, sua intrusão na interioridade emocional e na minúcia cotidiana das vidas (notáveis e “obscuras”)”, analisando nesse contexto o quanto Borges insere o personagem Deus em um cenário completo de posições do sujeito social – ““encarnado” em sujeitos reais – capaz de recorrer, em seu vai-vém dialógico, a todas as modulações da experiência, da autobiografia às memórias, do diário íntimo à confissão”. Isto porque Deus possui muitos reflexos, de acordo com a particular necessidade de cada ser humano que interliga sua história à dele, seja através de respostas criptografadas, labirínticas, circulares, simbólicas e outras tantas possibilidades capazes de serem criadas pelo imaginário coletivo, como também pela criatividade transgressora do poeta pesquisado.

Sendo o social um afastamento do indivíduo para uma posterior aproximação com a outridade enquanto concepção de que todo o ser humano interage e é interdependente do outro, entendemos que existe em muitas obras literárias de carácter filosófico, como a de Borges, uma descentralidade de narrativa que se expande à personagem principal de seus contos. Assim, mesmo sendo o Deus judaico aparentemente o centro de todas as tramas, essa figura enquanto construção literária hipertextual interage com muitas culturas e tradições, tantas quanto os discursos travados por Borges a partir das leituras e releituras feitas por ele ao longo de uma vida de intenso estudo e produção.

Embora o próprio autor afirme, em entrevistas, que não leu uma grande quantidade de obras ao longo da vida, ele confessa que quando seu estágio de cegueira o impossibilitou de ler, sua mente passou a recriar novas tramas a partir das que ele guardava na memória, como um palimpsesto sendo reescrito a partir de um jogo de palavras que contrastavam com uma realidade político-filosófica nem sempre fácil de ser digerida na Argentina do século XX. Com isso, se utilizando do recurso da ironia e concebendo seu Deus como um *golem* - modelo ideal da criação para aquele momento específico de inúmeras descrenças, esse Deus borgeano

nasce diferente do personagem inserido na religião e na teologia. Na escrita de Borges predomina uma atmosfera de domínio textual místico inspirada na cabala, embora muito diferente do texto inalterável que o cabalista interroga (SOSNOWSKI, 1991).

O próprio Borges escreveu, em “A Quien Leyere” – de *Fervor de Buenos Aires* (1923): “Tudo sucede pela primeira vez, mas de um modo eterno. Aquele que lê minhas palavras está inventando-as”. Por isso, seguimos confirmando que o Deus personagem que estudamos é a personificação da escrita de Borges, pois não podemos vê-lo se não a partir da interpretação que fazemos, ou de nossas próprias invenções, sobre uma escrita que se transforma e se reapresenta em variadas faces de um movimento constante. E nesse espelho de distintas facetas Deus pode ser muitos, desde que a escrita o valide.

Por exemplo, além de utilizar diretamente o termo “Deus” na maioria de seus contos, Borges cita ainda “o Senhor” e “Jesus” em alguns deles, a exemplo do conto “Deutsches Requiem”¹². Assim, verifica-se que há apenas uma mudança lexical para representar o mesmo personagem que abordamos ao longo desse trabalho, até porque Deus, nestes cenários, escapa ao aprisionamento por nomenclaturas – articulação feita a partir do poema principal deste subcapítulo, pois dele infere-se que o significado é tão importante quanto o significante, uma vez que no verdadeiro nome de Deus (ao qual nós mortais não conhecemos) cabe toda onipotência e conhecimento próprios do ser divino. Logo, essa ideologia (divina) carrega características próprias da personagem construída por Borges, e não representações distintas a cada um dos nomes que Deus recebe, uma vez que nomear um ser, em muitas simbologias abordadas nos ensaios borgeanos, é tentar aprisioná-lo, ter o controle sob esta força transcendental.

Asseveram os teólogos que, se a atenção do Senhor se desviasse um único segundo de minha mão direita que escreve, esta recairia no nada, como se fosse fulminada por um fogo sem luz. Ninguém pode ser, digo, ninguém pode provar de um copo d’água ou partir uma fatia de pão, sem justificativa. Para cada homem, essa justificativa é diferente; eu esperava a guerra inexorável que provaria nossa fé.

¹² “Deutsches requiem” é um conto já comentado no capítulo anterior. A narrativa fala do último testamento ficcional de Otto Dietrich zur Linde, o comandante amputado de um campo de concentração nazista que está condenado à morte por fuzilamento. Sobre ele pesam os crimes de tortura e assassinato, dos quais ele se considera culpado, embora não sinta culpa pelos atos cometidos.

Bastava-me saber que eu seria um soldado de suas batalhas.
(BORGES, 2012, p.75)

“Elohim” também é outra definição para este personagem que ele registra no texto “De alguém para ninguém” (*Outras inquisições*), no qual especifica ser este o primeiro nome divino de muitos escritos na Bíblia. Assim, existem diversas aclamações recorrentes e termos hebraicos a essa simbólica personagem. Inclusive quando ele cita o termo Jesus, entende-se uma unificação entre a tradição judaica e a cristã, considerando que os judeus não aceitam Jesus como o Messias, diferentemente do que prega o cerne do cristianismo.

Importante ainda lembrar que os reflexos de Deus nem sempre recaem sobre o homem, figura que nas tramas mais importantes para essa análise assume um espelho característico do ser humano enquanto espécie, como se todos os homens fossem muito iguais para merecer qualquer tipo de importância por parte da divindade.

Os reflexos divinos mais notórios na humanidade são a imperfeição e predileção pela violência, além da impiedade por seus semelhantes. No entanto, o povo do livro, que é o povo que sofre, também é aquele que se diferencia por dominar um conhecimento distinto, por ter uma intelectualidade acima dos demais, representando assim os poucos que enxergam a verdadeira face divina.

Partindo dessas alusões ao sagrado, o personagem Deus é representado concomitantemente ao duplo e a outras nuances através das quais este Deus surge como uma figura irônica que mostra a face do desdém frente a criaturas que ele considera inferiores, embora muito interessantes em suas peculiaridades. Claro, a ironia não é uma crítica de Borges à tradição judaica, mas uma exacerbação do Deus bíblico e até uma ênfase ao personagem literário construído através da linguagem, apontando para a força da palavra criadora.

Longe de qualquer doutrina, esse Deus aparentemente lacônico subverte as religiões inclusive nessa circunstância, pois a falta de diálogo no texto demonstra o distanciamento que essa figura tem de qualquer ser, inclusive do narrador que na maior parte das vezes é onisciente e costuma descrever o que ele “acha” estar pensando a divindade a respeito dos embates travados na terra por homens que brigam entre si em busca de alguma verdade tão fugidia quanto os assuntos

abordados em “El libro de Arena”¹³, outro de seus contos que descreve ao leitor um livro no qual “a linha consta de um número infinito de pontos: o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes” (BORGES, 2001, p. 17), ou seja, a imagem apresentada e retomada em outros cenários é a do universo labiríntico da literatura, a qual também deve nos ajudar a entender o personagem Deus nos imbricados espaços criados pelo escritor.

A ironia, como já mencionamos, serve como elemento narrativo presente tanto nos textos bíblicos como na obra de Borges. Ela pode ser constatada a partir da representação de um Deus construído e difundido através da palavra, mas ao mesmo tempo um *golem* no sentido mais rudimentar do termo, enquanto construção arquetípica de uma criatura que está em constante mutação, longe de ser uma figura perfeita ou ideal. Ou seja, Deus, que deveria ser perfeito segundo as interpretações religiosas, criou um ser imperfeito, mesmo a Escritura afirmando que o homem foi criado à sua imagem e semelhança.

A partir da leitura de “Los Teólogos”, que é o segundo conto do livro *O Aleph* (1945), verificamos que a trama apresenta um Deus que pode ser analisado perante a temática do duplo, do conceito de verdade e até do controle exercido sobre o tempo. Nesta narrativa, dois teólogos a serviço de Roma se digladiam (intelectualmente) até a morte, quando Deus então os recebe como iguais, como um só, retratando o paradoxo de diferentes caminhos que levam ao mesmo fim.

No enredo da obra citada, o narrador diz que “todo homem é dois homens e que o verdadeiro é o outro, o que está no céu. [...] nossos atos projetam um reflexo invertido, de modo que, se velamos, o outro dorme” (BORGES, 2008, p. 38). Além disso, apresenta diferentes correntes de pensamentos que tentam chegar ao ser supremo que comanda a tudo e a todos, o senhor do tempo e dos espaços, esmiuçando ainda verdades distintas e tidas como absolutas por diferentes povos.

Nesse contexto, fala-se, no enredo, de muitos deuses. Primeiro, o “deus dos hunos”, deus com d minúsculo, sendo este uma cimitarra de ferro. Logo em seguida, surge o “Deus” e seus atributos capazes de, por meio de João de Panônia (primeiro personagem), impugnar a heresia da existência de um tempo circular. É então que Aureliano (o segundo personagem e, não por acaso, dono de uma biblioteca),

¹³ A narrativa faz parte da última coletânea de contos publicados pelo autor em 1975, no livro que recebe o mesmo nome dessa obra.

apesar de concordar com a ideia primeira de João, tende a medir forças com este na esperança de “curar” o antigo rancor do estudioso ter anteriormente publicado um artigo sobre assunto no qual o segundo era especialista.

“Os dois militavam no mesmo exército, almejavam o mesmo galardão, guerreavam contra o mesmo Inimigo, mas Aureliano não escreveu uma palavra que inconfessavelmente não propendesse a superar João” (BORGES, 2008, p.36-37). Inicialmente, os dois refutam a doutrina de Euforbo, um herege que defende a circularidade do tempo e que acaba condenado a morrer queimado em uma fogueira, gritando: “Isto aconteceu e voltará a acontecer”. Aparentemente os dois teólogos seguem defendendo que o tempo é linear, no entanto, em meio a esse cenário, surge mais uma heresia pela qual os dois personagens devem “guerrear”, embora também pensem a mesma coisa sobre as tais profecias heresiarcas. - a do espelho, dos histriões que, “talvez contaminados pelos monótonos, imaginaram que todo homem é dois homens e que o verdadeiro é o outro, o que está no céu”, (BORGES, 2008, p.38).

Diante disso e em meio a rebuscadas refutações, Aureliano pensa em metáforas para exposição da heresia histriônica, cita João em um de seus escritos e induz, não de propósito, os juízes a pensarem que este era um herege, o sentenciando a morrer na fogueira, da mesma forma de Euforbo. Após acompanhar a execução de João, Aureliano prossegue sua vida até que, anos mais tarde, morre da mesma maneira e no mesmo horário que o seu desafeto, comprovando pela segunda vez que a sentença proferida por Euforbo se cumpriu, fazendo jus ao tempo circular e servindo de representação, pois ele e o outro eram iguais, logo, ele também acabaria morrendo.

O narrador confessa que o final da história é contado por metáforas e que talvez Aureliano tivesse conversado com Deus e este não teria se interessado pelas “diferenças religiosas” dos dois. “É mais correto dizer que, no paraíso, Aureliano soube que para a insondável divindade ele e João de Panônia (o ortodoxo e o herege, o abominador e o abominado, o acusador e a vítima) constituíam uma única pessoa”. (BORGES, 2008, p. 42). Assim, a presença do duplo explica que para esse tão poderoso ser não importava quem era um ou outro personagem, pois os dois se degladiavam estando na mesma posição de conflito, compartilhando das mesmas ideias e práticas, inclusive da mesma morte.

Ora, o motivo dos conflitos entre esses homens era exatamente a honra desse Deus, a heresia praticada contra ele ao se admitir outras figuras com os mesmos poderes e a quem alguns povos aclamavam também como o todopoderoso. No entanto, as diferenças para julgar esses mesmos humanos em um plano superior estariam numa linha muito tênue de importância na visão divina, sempre abaixo do plano celeste ao qual este estava designado e pairava único por toda a eternidade de um tempo controlado pela própria divindade.

Esta personagem descrita por um narrador onisciente surge, é verdade, poucas vezes na trama, mas no pouco diálogo existente entre ele e Aureliano (diálogo este que não foi abordado na narrativa), a personagem demonstra sua falta de interesse em saber quem é João ou quem é o outro, atitude divina que se repete em outros contos, a exemplo da “Historia del guerrero y de la cautiva”, no qual Borges utiliza o exemplo da avó, de inglesa desterrada, e o de uma “índia” de mesma nacionalidade, para narrar suas histórias e seus destinos em terra estrangeira. Antes disso ele inicia a narrativa contando a trajetória de um guerreiro lombardo, bárbaro alemão, que morreu lutando pela terra que antes atacara, a cidade de Ravena, em Roma. Por fim, ele compara o guerreiro que abraça uma causa que não é sua e a mulher europeia que opta pelo deserto, apontando novamente para a simbologia do duplo, quando finaliza afirmando: “Talvez as histórias que contei sejam uma única história. O anverso e reverso dessa moeda são, para Deus, iguais” (BORGES, 2012, p. 48).

Por isso, o plano terrestre com todas as suas previsíveis características e personalidades parece tedioso para a divindade, que já sabe e espera qualquer acontecimento, não fazendo distinção de quem é a autoria de um ato isolado. De acordo com Grudem (1999), de todas as criaturas que Deus fez, apenas o homem foi criado à sua imagem, segundo a narrativa bíblica. O teólogo protestante defende que o homem ser feito à imagem de Deus significa que o homem é como Deus e representa Deus, o que na obra de Borges é plausível enquanto objetivo narrativo do escritor, considerando que no universo ficcional e até na própria tradição, a personagem se mostra com atitudes, ódios e paixões humanas.

No livro de Gênesis¹⁴, quando Deus diz: “Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança”, os revisores exegetas da Bíblia de Jerusalém

¹⁴ Gênesis, capítulo 1, versículo 26. Bíblia de Jerusalém, 1995, p.32.

(1996, p.32)) compreendem que este plural corresponde a uma deliberação divina com a corte celeste – os anjos que auxiliam seu trabalho, por exemplo; mas também acreditam que esse plural possa também exprimir a própria majestade e riqueza interior de *Elohim*, nome de Deus que em hebraico é de forma plural, também utilizado por Borges em alguns contos. O fato é que o homem é representação de Deus, segundo a própria Escritura, e Deus é representação do homem no tocante ao ato criador da escrita – Deus criado pelo verbo, o mesmo Deus que admira, mas pune o povo do livro por acreditar que a violência é menos nociva que a inércia.

Ainda em Gênesis encontramos mais uma inspiração de Borges para criação dessa personagem passional e cheia de ira, visto que após o homem cometer o primeiro pecado, chamado pecado original, muitos outros se sucederam em toda sua descendência, levando as pessoas a se perguntarem se esses “erros” também eram representação divina, representação de um ser que acreditava-se ser perfeito. Quando, após o dilúvio (que em tese já havia matado todos os pecadores), Deus dá a Noé a autoridade para estabelecer a pena de morte para o crime de homicídio, ele mostra mais uma faceta cruel e intolerante, pois o homem continua sendo sua imagem, logo, também parte dele o desejo de matar. "Quem derrama o sangue do homem, pelo homem terá seu sangue derramado. Pois à imagem de Deus o homem foi feito" (Gn 9:6)¹⁵.

As imperfeições do homem que levam Deus à decisão de extinguir parte da espécie se repete no mito do Golem, quando o rabino toma a mesma decisão de fazer morrer aquilo que já não interessa aos seus propósitos; sem esquecer que o plano se concretiza por um ato de escrita, de apagar uma letra de um nome, mudar significante e significado, desterritorializando, fazendo surgir um território novo. É dessa forma também que tomamos conhecimento de toda a tradição religiosa ressignificada por Borges – através da leitura de narrativas bíblicas pré-existentes.

Deus, como já repetimos aqui, existe por meio da escrita, chegou a Borges através de um elo familiar que lhe apresentou esse tipo de leitura, e transforma-se mais uma vez, transmuta-se em novos significantes e significados que não param de se proliferar através da memória e da literatura. Outrossim, a simbologia do espelho em Borges, segundo Schwartz (2017), representa uma janela para o tema dessa ficção que buscamos entender ou até da representação subjetiva dessa figura, uma

¹⁵ Gênesis, capítulo 9, versículo 6. Bíblia de Jerusalém, 1995, p.43.

vez que todo ponto de vista parte de uma interpretação pessoal, e “sua causa suposta amaria se ocultar nas formas indecisas da aparência” (SCHWARTZ, 2017, p. 207).

Nessas formas indecisas, o que se apresenta ao leitor é que os espelhos, reversos e aversos de cada personagem, tentam se interligar com a divindade que não aceita ter qualquer ligação com figuras que ele julga inferiores; embora existam correntes que afirmem, como vimos anteriormente, que tudo que paira sobre a terra é reflexo do que está no seu. O Deus borgeano, diferente do Deus doutrinário, cede sua imagem ao homem, mas não dá atenção ao contato que o homem tenta estreitar com ele, pois seu poder de criação lhe permite estar também acima disso. Ou seja, o homem neste âmbito específico é feito à imagem e semelhança de Deus, que pode ser todos ou nenhum, uma vez que a liberdade ficcional que efetiva através da literatura lhe permite concretizar todas as possibilidades de ser e estar, além do tempo e dos espaços.

Por isso, a repetição do duplo enquanto tema ressurgue nos contos de Borges que nos ajudam a construir a identidade da personagem divina. E sobre este perfil que procuramos firmar para entender a origem do Deus borgeano, encontramos no conto “La busca de Averroes”, publicado no livro *El Aleph*, algumas possibilidades da literatura como meio de conhecimento da diversidade cultural e até dessas identidades distintas que Borges tenta interligar em um único fim: conhecer Deus. Os diálogos apresentados na narrativa se amparam na eterna dúvida dos filósofos de saber se é possível conhecer ou não a essência das coisas.

O protagonista do conto, como o título sugere, é o conhecido filósofo árabe Averróis (em português), nome latinizado de Abu al-Walid Muhammad ibn Ahmad ibn Ruchd (1126-1198), que no século XII, estudando a Poética de Aristóteles e negando a imortalidade da alma, foi o precursor dos filósofos heréticos do islamismo e do cristianismo, apresentando ideias que muito serviriam à constituição do Deus borgeano na literatura latino-americana do século XX. Averróis traduziu e comentou as obras de Aristóteles, além de ter produzido uma refutação de Ghazali intitulada no conto de Borges como “Destrução da destruição”, tratado que realmente o tornou reconhecido.

Nessa narrativa mais uma vez notamos o interesse do escritor argentino pela dimensão ontológica dos nomes, processo literário cujo exemplo mais explícito na obra borgeana é do poema “El Golem”. Aqui, Averróis enfrenta uma dificuldade real

(que não foi fruto apenas da inventividade de Borges) em traduzir esses termos para palavras no idioma árabe que fossem capazes de representar fielmente o que Aristóteles havia criado através de produções artísticas puramente verbais.

O narrador conclui lembrando que Averróis nunca conseguiu saber o significado desses vocábulos, nos lembrando que a teologia e as religiões, de forma geral, podem também nunca ter conseguido recodificar ideias da língua hebraica para suas infinitas traduções. Assim, a Escritura, e o Deus representado por ela, apresenta agora uma face oculta facilmente ficcionalizada e desterritorializada de seu sentido “original”, aquele pensado pelos primeiros escritos desta tradição.

A comparação, embora possa parecer brusca, faz parte das sutilezas verbais que Borges institui através de sua obra, reterritorializando o caráter mimético de símbolos e mitos criados em outras culturas, conceitos entendidos como complexos esquemas mentais codificados pela linguagem. No mesmo conto, a concretude dos conceitos que Averróis tanto buscou definir se manifesta através do auto encenado por um grupo de meninos que brinca embaixo de sua sacada, fingindo uma cena corriqueira do cotidiano muçulmano.

Um, de pé nos ombros de outro, bancava obviamente um muezim; com os olhos bem fechados, salmodiava “Não há outro deus a não ser Deus”. O menino que o sustentava, imóvel, fazia as vezes de minarete; outro, abjeto no pó e de joelhos, era a congregação dos fiéis. A brincadeira durou pouco: todos queriam ser o muezim, ninguém os congregados ou a torre. (BORGES, 2012, p.84)

Ao contar a façanha durante o jantar oferecido a Abulcasis, nem ele nem seus ouvintes possuem conhecimento de mundo e da outridade suficientes para compreender que a cena representaria uma peça teatral pela qual facilmente o protagonista encontraria o sentido da tragédia e da comédia, conceitos que ele “sumiu”, como diz o narrador, sem ter realmente entendido, embora sem consciência do seu fracasso. Por isso, voltando ao início da narrativa, vemos que todo o percurso linguístico e semiótico era incapaz de fazer com que Averróis compreendesse algo que estava muito distante do seu tempo e de sua cultura.

A pena corria sobre a folha, os argumentos se enlaçavam, irrefutáveis, mas uma leve preocupação empanou a felicidade de Averróis. Não era causada pelo *Tahafut*, trabalho fortuito, mas por um problema de índole filológica vinculado à obra monumental que o justificaria perante as gerações: o comentário de Aristóteles. Esse

grego, manancial de toda a filosofia, fora outorgado aos homens para lhes ensinar tudo o que se pode saber; interpretar seus livros como os ulemás interpretam o Corão era o árduo propósito de Averróis. Poucas coisas mais belas e mais patéticas registrará a história que essa consagração de um médico árabe aos pensamentos de um homem de quem o separavam catorze séculos; às dificuldades intrínsecas devemos acrescentar que Averróis, ignorando o siríaco e o grego, trabalhava sobre a tradução de uma tradução. Na véspera, duas palavras duvidosas o haviam detido no começo da *Poética*. Essas palavras eram *tragédia* e *comédia*. Anos antes, ele as encontrara no livro 3 da Retórica, ninguém, no âmbito do Islã, atinava com o que queriam dizer. (BORGES, 2012, p. 83)

Por fim, diante dos significados e dispersões de tantos nomes existentes no mundo, é importante ressaltar ainda que quando Averróis afirma que “a divindade só conhece as leis gerais do universo, o que concerne às espécies, não ao indivíduo” (BORGES, 2012, p. 82), a sentença nos ajuda na descrição do Deus borgeano que se mantém alheio a qualquer assunto terreno, aparentemente intocável em sua superioridade. E mais que isso, se personifica através da escrita – pode ser muitos, pode expor seu reflexo em qualquer parte do universo, mesmo estando no céu, pode tomar qualquer forma, pois para a literatura, o que também se aplica a Deus, tudo é possível.

Outro hóspede negou com indignação que a escrita fosse uma arte, já que o original do Corão – a mãe do Livro – é anterior à Criação e é guardado no céu. Outro falou de Chahiz de Basra, que disse que o Corão é uma substância que pode tomar a forma de um homem ou a de um animal, opinião que parece convir com a daqueles que lhe atribuem duas caras. (BORGES, 2012, p.86)

Assim, essa informação corrobora com o fato de que as imagens e reflexos dos espelhos que surgem na obra de Borges “acontecem em um não lugar, a linguagem”, (SCHWARTZ, 2017, p. 207), sendo este o espaço propício para a recriação da personagem mais famosa e mais controversa de toda a história, seja ela no aspecto literário ou teológico. Em referência a este último, Borges utiliza o não-lugar da linguagem para transgredir a tradição e exacerbar os defeitos já existentes na figura performática de um Deus, como citou Miles (1997), humanamente inconstante.

Portanto, as tantas aclamações e narrativas escritas ao longo do tempo para tentar descrever uma possível face ou diversas faces de Deus servem ao escritor argentino, que capta o elo que une todas as descrições – a escrita, o verbo, a linguagem. Deus só existe por meio da literatura, da memória de narrativas que

foram passadas ao longo de gerações até que se chegou a um tempo que não há ninguém que saiba o que é ficção e o que é real, da mesma forma dos falsos alephs existentes em seu conto e que perduraram na história independente de qual teria sido visto primeiro, ou de qual era o original.

Deus existe na escrita, nas discussões filosóficas, nas doutrinas religiosas, na Bíblia, no Alcorão, na Cabala, na memória dos antepassados, na ficção de Borges e em outros textos diversos. Os leitores que encontram esta personagem não discutem a veracidade do que leem como característica principal dentre os aspectos literários que podem compor uma obra. O que se discute é como a personagem se apresenta e o que ela prega. No entanto, as variadas interpretações podem servir a interesses distintos. O escritor que analisamos, por exemplo, nos traz esta personagem divina em variados momentos, de forma direta ou indiretamente, servindo de argumento a outros propósitos, como se Deus garantisse a confiança do leitor à ficção que se apresenta.

Sobre isto, autores como Sergio Pastormerlo (2007) enfatiza que o elo que une a escrita do escritor portenho por toda uma vida de produções é a performance crítica de sua obra. “Borges no siempre fue un narrador (década de 1920), no siempre fue un poeta (décadas de 1930 y 1940), pero siempre fue un crítico” (PASTORMERLO, 2007, p. 17). Assim, temos o aleph que nos traz a dimensão do conhecimento possível, o golem como representação de todas as criações (incluindo neste momento os sentimentos desencadeados pelo ato de criar) e o objeto concreto de tudo isso: a escrita, como uma substância “palpável” do que é possível conceber no vasto universo existente na linguagem borgeana.

4 DEUS E A ESCRITA

É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo. [BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. 1982, p 51]

A escrita de Jorge Luis Borges é a chave fundamental para compreensão do personagem Deus ao longo de toda sua obra. Embora o autor seja considerado por estudiosos como um “narrador tardio”, por ter escrito seu primeiro livro de contos somente em 1935, seus poemas e ensaios já revelavam múltiplos signos de um palimpsesto criado para instigar as mais variadas interpretações. Foi em 1935 que Borges publicou *Historia universal de la infamia*, inserindo na literatura as ideias fundamentais da ficção borgeana, principalmente a sustentação de que por trás da cena da escrita está sempre a cena da leitura. Por isso, partimos dessa obra para contextualizar a interpretação que fazemos da personagem analisada, entendendo que Borges reterritorializa signos e símbolos de outras culturas, recriando Deus para, enfim, deixar transparecer como característica principal que este elemento narrativo se funda e se molda, através dos séculos, essencialmente pelo processo linguístico e literário.

Volver al Borges de 1935 después de los sucesivos Borges de 1944 (*Ficciones*), 1949 (*El Aleph*), 1960 (*El hacedor*), 1970 (*El informe de Brodie*) y 1975 (*El libro de arena*) es “reconocer su voz” cuando esa voz era todavía un boceto, es leerlo como no se podía leerlo cuando esos llamados “ejercicios de prosa narrativa” aparecieron hace ya casi cincuenta años. (ALAZRAKI, 1983, p. 247)

Historia universal de la infamia é um livro de biografias imaginárias que Borges inventa a partir da leitura de outros livros, ou seja, é uma obra basilar para compreensão de que a escrita de Borges é pautada na leitura, na palavra criadora de sentidos que podem ir muito além do esperado. É esse processo que muitos críticos chamam de poética da leitura, sendo esta última uma instância produtiva, responsável pela produção da escrita. Assim, Borges segue nesse livro com seus curtos relatos que priorizam a vida de criminosos, piratas, falsários e até profetas que tiveram como auge de suas pacatas vidas algum desprestígio ou desonra. O que mais chama atenção é que muitos estudiosos, a exemplo de Jaime Alazraki (1983) destacam que essas infâmias apontadas no livro publicado em 1935 é o

início do que viria depois. Logo, personagens como Deus, Jesus, Judas, e outros ligados à tradição bíblica, também mostram facetas variadas, nem totalmente maus, nem bons, situados em um discurso que repele esse tipo de dualismo cristão.

“La forma de la espada” es la historia de un delator o, mas bien, de la marca de su infamia. Una delación es también el tema de “Três versiones de Judas”, en el que “es Verbo hecho carne” se define como un acto en el que “Deus se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia”. Otras formas de infamia se registran, en proporcion diferente, em “La Lotería en Babilonia”, “El acercamiento a Almotásim”, que ele narrador describe como “una especie de certamen de infâmias”; (ALAZRAKI, 1983, p. 248)

Esta dinâmica comprova o que já afirmamos anteriormente, que o Deus de Borges não é um estranho, mas sim uma personagem criada nos textos bíblicos e alimentada no imaginário coletivo. Inclusive essa intertextualidade com a Bíblia está presente em contos como “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” (1941), “Tres versiones de Judas” (1944) e “El evangelio según Marcos” (1970).

Em seus numerosos contos, ensaios e poemas o autor argentino acolhe de tudo, inclusive importantes questões teológicas, muitas vezes tangenciadas, outras vezes abordadas diretamente. Essa relação da literatura de Borges com a teologia tem causado, muitas vezes, assombro em seus leitores e polêmica entre os especialistas. [...] Ao longo de toda sua carreira literária Borges circula por um grande número de filósofos, acompanhando com profundo interesse o debate filosófico; da mesma forma, dedica-se à teologia, assunto quase sempre presente em artigos, ensaios e contos. De tal forma que, pode-se dizer, grande parte da originalidade de Borges reside no delicado processo de fazer literatura com as especulações filosóficas e com as doutrinas teológicas, apresentando-as não como verdades incontestáveis, mas como fontes literárias, invenções ou criações da desassossegada imaginação dos homens. [...] as Sagradas Escrituras aparecem como uma das fontes primeiras de inspiração borgiana; além de importantes ferramentas estéticas, são textos carregados de mistério, de esoterismo, de problemas metafísicos (PADRÃO, 2008, p. 112-113).

Em sua dissertação de mestrado sobre a escrita na obra de Jorge Luis Borges, Marcelo Neves Almeida (2012) defende que o escritor em questão valoriza mais os processos do que os resultados, uma vez que se utiliza dos procedimentos hermenêuticos inspirados na Cabala, mesmo atestando a impossibilidade a pontos de chegada ou “regiões conceituais estáveis”. Borges pensa e trabalha a escrita em sua concepção simbólica, mas nega a concepção representacionista objetificante,

que é baseada na concepção aristotélica da escrita na qual esta aparece como uma representação secundária de uma representação primária – a da modalidade oral.

Borges, como grande admirador da representação linguística dos signos a partir das interpretações cabalísticas, ficcionaliza o saber metalinguístico que, de acordo com Auroux (2009), é a consciência do homem falante em entender e produzir a linguagem. Assim, o escritor argentino desenvolve uma ficção que reflete sobre o funcionamento dessa linguagem que serve também à literatura e aumenta sua capacidade quando não é vista por prismas teóricos limitantes.

O livro *Ficciones*, por exemplo, segundo Ana Cecilia Olmos (2008), exacerbava uma noção moderna da arte a serviço do processo de construção artística, deixando claro que a arte não é a vida, mas que embora esta se estabeleça primordialmente através da forma, é possível transgredir as formas já existentes e criar outras tantas, como o fez Jorge Luis Borges. Lembrando que todas essas subversões e rearranjos artísticos são feitos a partir da esfera literária, da escrita, onde reside o Deus que buscamos para compreensão desses arranjos.

Para a pesquisadora, esta obra em especial (*Ficciones*) apresenta formas estéticas que colocam a possibilidade de algo impensado até o momento, ou seja, um outro pensamento acerca do mundo e do que seria o real, ideia que inclusive influenciou não só a literatura como também muitos filósofos ao longo do século XX. Por ser um dos maiores escritores da época, como já mencionamos anteriormente, muitos filósofos e ensaístas estudaram a obra de Borges com a intenção de analisar um novo tipo de literatura que surgia a partir de suas narrativas libertas dos padrões fixos dos gêneros literários vistos até então.

No livro *As palavras e as coisas*, Foucault (2000) retoma uma ficção ensaística de Borges para ressaltar o espaço da linguagem como um universo infinito de possibilidades de organização das palavras. Trata-se do conto “O idioma analítico de John Wilkins”, mencionado por Foucault no prefácio de sua obra. Na narrativa em questão, Borges menciona uma enciclopédia chinesa em que se apresenta a taxonomia de animais. A passagem do conto desperta então para a perturbação do leitor no limite de seu pensamento, considerando então a arqueologia dos espaços ordenados como a apresentou o filósofo, um lugar onde se posiciona um jogo de saber e poder, palavras e coisas.

Borges surge então para desordenar, transgredir, criar enunciados para além do conceito de “verdade”, para além da ordenação lógica possível, pois tudo é

possível quando não se utiliza da linguagem para impor qualquer limite ou fronteira. Na obra de Borges, Deus se apresenta como uma personagem de surgimentos efêmeros e transitórios, embora seja sempre uma figura onipresente e transcendente. De fato, o autor se utiliza de imagens e representações que surgem através de metáforas que se repetem – o espelho, o labirinto, a biblioteca, o duplo – e possibilitam o desdobramento da linguagem sobre si mesma, como Borges a apresenta no conto em questão.

[...] os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (BORGES, ano, p. 66).

Foucault menciona “O idioma analítico de John Wilkins” e ri da nova organização enciclopédica permitida através da ficção borgeana porque é esta ficção que lhe faz pensar sobre a mudança de paradigma linguístico no que diz respeito à potência de positivities que ele vai chamar de *épistémé*. A *épistémé* sendo o campo “onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história [...] de suas condições de possibilidade” (FOUCAULT, 2000, p.52).

No conto “*tlön, uqbar, orbis tertius*”, primeiro do livro *Ficciones*, verificamos que Borges sinaliza a importância da forma quando busca apagar os limites entre o que é verdadeiro e o que é imaginado, abrindo um leque de possibilidades ao leitor que já não sabe se o que lê é invenção ou referência ao real, já que Borges é o próprio narrador, mas também personagem do conto, juntamente com Boy Casares, Afonso, Carlos Mastronales e outros escritores que eram seus amigos na época em que a narrativa foi escrita.

A história conta que eles vão em busca de um livro inexistente, primeiro de um verbete da enciclopédia britânica e que fala de um mundo também inexistente. Esse livro imaginário seria a enciclopédia de um mundo imaginário e que dá nome ao conto. Logo, a narrativa postula a ideia de que o livro é o mundo e o mundo é o livro. Ainda segundo Olmo (2008), já não há uma hierarquia na referência, que o mundo não é a condição de possibilidade do livro ou vice-versa, porque essa

enciclopédia de tñn inventa um mundo com a escrita, exercício semelhante ao que pratica Borges em toda a sua obra – inventar mundos, criar personagens fictícios tão semelhantes a referências reais que o leitor se confunde, reescrever histórias da cabala judaica e tantos outros processos revolucionados pela palavra criadora.

A respeito disso, a autora Lyslei Nascimento (2009) compara a tradição judaica presente na obra do escritor argentino à poética dos grandes rabinos judeus em suas múltiplas formas de transformar o texto, a palavra ou a letra em um emaranhado infinito de possibilidades que se constroem a partir do ato de criar. No entanto, ressalta que, diferente de outros textos que já abordaram a perspectiva judaica na obra de Borges, o objetivo dela é trazer à tona a estratégia borgeana de construção da tradição cultural contemporânea a partir de uma poética judaica reformulada através da memória e da linguagem, tendo nos livros sua maior representação. Dito isto, é relevante que ressaltemos que esta pesquisa analisa como o personagem Deus é retratado em meio a esse encadeamento poético-linguístico.

A tradição judaica é criadora e criativa. Borges, apaixonado e admirador dessa tradição, sabia que a Cabala, antes que uma arte judaica da escritura, é uma arte da leitura, daí suas incursões no domínio místico do texto para, no entanto, desentranhar dali o sentido oculto, o véu que o iniciado precisaria transpor. (NASCIMENTO, 2009, p. 9)

Foi inspirado pelo vasto conhecimento a que teve acesso nos primeiros anos de sua vida, “em meio à grande biblioteca inglesa do pai – de onde Borges disse nunca ter saído – e histórias de militares criollos” (NASCIMENTO, 2009, p. 13), que o autor encontrou na tradição judaica a paixão pela palavra e pelo ato criativo, já que a Bíblia e seu universalismo literário representaram para ele uma das forças capazes de mobilizar a personagem mais amada e odiada de todos os tempos – Deus.

Seja por sua heterodoxia e seu renomado cosmopolitismo apontados por Nascimento (2009) como marcas de sua vivência por pertencer a famílias bastante distintas (do lado paterno, um legado britânico composto por judeus, protestantes e livres pensadores, enquanto pelo lado materno havia um passado militar que valorizava a ortodoxia acima do intelecto), o Deus de Jorge Luis Borges é construído pela palavra e pela memória, podendo ser reinventado muitas vezes e sendo

extremamente democrático em relação às reconfigurações difusas feitas por autor. O Deus da escrita de Borges não é desdenhoso, mas por vezes torna-se irônico.

A Bíblia e os ensinamentos religiosos, protestantes e católicos, além da literatura ocidental representada pela língua inglesa, principalmente através de Shakespeare, salientam as múltiplas forças que atravessaram o escritor argentino, tanto na América quanto na Europa, desde os anos de sua formação. Para Borges, a apropriação da memória alheia é uma estratégia que permite ao escritor ou artista construir e reinventar sua própria identidade e cultura. A memória, por essa via, é constituída por citações, por textos que se escrevem em nome de outros e que proliferam em infinitas narrativas (NASCIMENTO, 2009, p. 13)

Desta forma, a autora confirma que diferente de outros autores que utilizaram a tradição judaica em sua obra com o intuito de negá-la, a exemplo de Kafka, Borges a utiliza sem travar com a memória desta tradição um embate. Nesse contexto, o passado é reinventado, e o autor-chave desta pesquisa se mostra, além de memorioso, um escritor que tende ao preenchimento ficcional.

[...] em Borges, o arquivo cultural e literário está em contínua recriação [...]. Sua estratégia de acercar-se da tradição se dá, por conseguinte, ao contornar, exibir ou preencher ficcionalmente os esquecimentos (NASCIMENTO, 2009, p. 18).

Outro ponto importante citado por Nascimento (2009) é que Borges via o judaísmo como uma antítese do ultranacionalismo e da xenofobia que imperavam na Argentina onde o escritor cresceu, então ela cita Jorge Guillermo Borges para explicar que, no referido país, qualquer um que não fosse um católico privilegiado era considerado judeu – pobres, estrangeiros, trabalhadores, intelectuais etc. Assim, o pensamento dualista e tolerante desenvolvidos em Borges a partir dos ensinamentos familiares fizeram dele um escritor que apresentava o judaísmo enquanto uma tradição cultural positiva no sentido de abranger toda multiculturalidade vivenciada pelo autor; seu texto reflete isto ao não criticar os preceitos religiosos e utilizar a Bíblia não como um texto dogmático, mas como inspiração para sua obra e, principalmente, o reconhecendo como um dos textos fundamentais da literatura do Ocidente.

O conhecimento da escritura vem de sua vó inglesa, Fanny Haslam. Conta-se que ela podia dizer de cor, com as referências exatas,

inúmeros versículos. No entanto, para o neto, a Bíblia seria, posteriormente, mais do que esse texto dogmático para se decorar e se aplicar às questões da vida cotidiana, mas parte de sua herança britânica e o ponto de partida, a base da ética ocidental e um dos textos fundamentais da literatura do Ocidente. (NASCIMENTO, 2009, p. 14)

Mais um aspecto que serviu de elo entre o escritor analisado e os textos da tradição judaica, como lembra ainda a autora mencionada, foi a dualidade linguística dele – inglês/espanhol – sobretudo para a retomada dos discursos bíblicos, uma vez que Borges considera a Bíblia um livro, por excelência, hebreu. Logo, diante do levantamento literário e, em certa medida, biográfico, do autor de Deus e das profusas veredas para se compreender como este personagem é construído, trilhamos ainda por caminhos remanescentes dos fragmentos deixados por Borges ao longo de sua história a partir de entrevistas, escritos, palestras e tudo que conseguimos alcançar e que foi tocado por ele, talvez na expectativa que esta incursão aos *arrabaldes*¹⁶ do criador do Deus escolhido para esta análise nos aproxime também da personagem, tornando-a palpável através da escrita, matéria pela qual ela também é concebida e agora analisada.

4.1 TRADIÇÃO E MEMÓRIA

Enveredando pelos caminhos da memória com o intuito de reinventar ou ressignificar a tradição judaica presente em sua obra, Jorge Luis Borges utiliza o resíduo do passado, como menciona Nascimento (2009), através de um filtro presente que o insere em traços da narrativa contemporânea, apresentando ao leitor que sua obra transita entre o movimento de lembrar e de esquecer, assim como citou no conto “Funes, o memorioso”¹⁷. Inclusive, o protagonista desta narrativa, Irineu Funes, é um homem de apenas 19 anos que, após uma queda de cavalo, torna-se paralítico e desenvolve a surpreendente capacidade de perceber e lembrar absolutamente tudo, o que não lhe deixa espaço para pensar.

¹⁶ Na obra de Borges, os *arrabaldes* podem ser visualizados de formas distintas. No sentido geográfico, como “redondezas, arredores”, no sentido social pode ser imaginado como um “subúrbio”, enquanto no sentido terminológico significa “borda, margem”, esta se adequando mais às metáforas por ele empreendidas para designar um lugar de fronteiras indetermináveis entre o campo e a cidade.

¹⁷ O conto – originalmente *Funes el memorioso* - foi publicado no livro *Ficciones* (1944) e narra a história de um rapaz que tinha uma memória prodigiosa, embora não soubesse articular tanto conhecimento.

Havia aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos. (LIVRO FICCIONES, procurar página)

Diferente de Funes, Borges aproveita as lacunas interpretativas deixadas pelos discursos – religioso, teológico, literário e até linguístico – para construir novas percepções, estas que no conto em questão apresentam-se engessadas. É assim que os rearranjos de tradições diversas constituem um novo ser, muito citado, mas pouco esmiuçado, como se as abstrações de Borges fossem capazes de criar na mente do leitor novas perspectivas que atendam aos desejos literários do interlocutor.

Longe de possuir uma pretensão arqueológica, o texto borgiano, quando se apropria de traços do passado que sobrevivem no texto do presente, rearranjam essas tradições e a elas agregam novos sentidos que podem se configurar como um traço da narrativa contemporânea. Rearticular esse passado significa, no tocante à narrativa borgiana, empreender uma retomada da tradição cultural, apropriar-se de arquivos e textos que nela se inscrevem, não como um paradigma a ser copiado, mas como uma reminiscência. (NASCIMENTO, 2009, p. 16)

Ou seja, o que o discurso literário presente nos textos de Borges pretende não é escavar o passado em busca de “verdades” da tradição cultural que estejam rigidamente amontoadas em seus textos, pois este passado não é uma matéria inerte, mas um “tecido de citações, um trabalho de bricolagem em que uma tensão entre o escritor e a tradição redefine a memória e a leitura, como tradução e transformação” (NASCIMENTO, 2009, p. 21). Logo, já não mais considerado como um “estrato arqueológico” sagrado, essa tradição se articula, por meio da linguagem, a outros discursos criados graças à possibilidade de visitar o passado através de um olhar dinâmico e desprovido de censuras.

Nestes termos, trazendo a visão de Maingueneau (2009) sobre discurso literário à obra de Borges, facilmente se compreende que o escritor assume uma identidade definida por trajetórias permeadas de intertextualidade, caminhos ligados à exegese bíblica, à cabala, à filosofia e outras tantas correntes que serviram ao propósito da ficcionalização de enredos que foram criados para representarem o real. E, mais importante que isto, Borges define ainda uma identidade para a

personagem central deste estudo. Deus se constitui pela escrita, mas também pela leitura, e nestes entre-lugares ressurgem em diversas possibilidades discursivas.

Como todo discurso constituinte, o discurso literário mantém uma relação essencial com a memória. Em consequência, todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo literário, a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição. Para se posicionar, para construir para si uma identidade, o criador deve definir trajetórias próprias no intertexto. Mediante os percursos que ele traça no intertexto e aqueles que exclui, o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura. (MAINGUENEAU, 2009, p. 163)

Complementando essa ideia, Nascimento (2009, p. 22) salienta que, para Borges, “se cada escritor “cria” seus precursores, cada texto modifica o texto que o antecede da mesma forma que modifica os seus contemporâneos e também os textos futuros”. Assim acontece também com o personagem Deus e suas ressignificações, sobretudo na obra estudada.

Diferentemente de outros escritores, como Kafka, que também exibiu traços da cultura judaica em seus textos, Nascimento (2009, p. 19) lembra que Borges recontextualizava o legado da tradição cultural assumindo perdas, esquecimentos e adulterações. Assim, esse processo “o aproxima dos procedimentos rabínicos de leitura e escritura, de interpretação e comentário, a partir da tradição religiosa”. Claro, a intenção dele, como bem ressalta a autora, não era reescrever a tradição para através disso eliminá-la, mas sim libertar-se da busca do texto original do passado. Assim, “as citações, as referências, as repetições e as alusões, embora remetam ao arquivo da tradição, não o fazem como um texto absoluto, mas como memória possível de ser recortada e rearranjada” (NASCIMENTO, 2009, p. 51).

Isto posto, se o próprio argentino se desvincilhou do peso dessa busca constante ou de uma brusca ruptura com a tradição, como a que ocorreu no Modernismo, o leitor borgeano também é livre para ler esta ficção e compreendê-la à luz de suas próprias memórias. Para Ricardo Piglia (1990, p. 60), nos textos de Borges “lê-se fora do contexto, anula-se a existência do contexto duplo, recorta-se, fragmenta-se, cita-se mal, tergiversa-se, plagia-se. Nessa operação, perde-se o original: está sempre lá, mas esquecido (faz-se de conta que o esquecemos)” – o que também contribui para a originalidade da sua obra, sendo isto ressaltado para que o leitor compreenda como o Deus personagem se concretiza através da palavra de Borges que se perpetua em uma constante transformação a partir de quem a lê.

Se através do verbo o cabalista anseia chegar à coisa absoluta, ao Absoluto: em Borges, a ficção, meticulosamente montada, feita de acasos e compulsivas arbitrariedades, se inscreve no propósito mais modesto de uma ordem literária que organiza o caos das heranças em um mundo recortado na medida do humano. (SOSNOWSKI, 1991, p.13)

Logo, o Deus de Borges, além de ser a própria escrita, se organiza em um emaranhado de memórias e tradições que Sosnowski (1991) chamou de caos das heranças, atribuindo a esta perspectiva o fato de que o escritor argentino utiliza noções cabalísticas e elementos exegéticos em seus textos. Consequentemente e involuntariamente, o leitor borgeano, como bem pontuou Alazraki (1971, p.81), trata a obra de Jorge Luis Borges de maneira semelhante a que os cabalistas tratam a Escritura – lendo estes escritos múltiplas vezes na expectativa de tentar aprofundar os vários níveis de leitura-compreensão de contos como “El Acercamiento a Almotásim” (1936), “El Zahir”, “El Aleph” e “La Escritura del Dios”, estes últimos sendo publicados pela primeira vez em 1949.

De acordo com Sosnowski (1991), a atração de Borges pela Cabala não representa qualquer tipo de interesse de origem religiosa ou filosófica, mas tão somente um fascínio pelos caminhos linguísticos e literários promovidos pelas metáforas e símbolos utilizados pela tradição, o que comprova a teoria que defendemos no capítulo anterior sobre a escrita de Borges ser o próprio Deus de sua criação.

O que me atrai é a impressão de que os cabalistas não escreveram para facilitar a verdade, para oferecê-la pronta, mas para insinuá-la e estimular sua busca. Daí a abundância de mitos e símbolos nos quais seus autores não podiam ter acreditado. E isso não se dá apenas nos cabalistas medievais, mas também na Bíblia, no Livro de Jó, no próprio Cristo: não falam de forma lógica, falam com símbolos e metáforas; não falam abertamente, sugerem o caminho. (BORGES *apud* SOSNOWSKI, 1991, p.18)

Da mesma maneira, Borges sugere o caminho para trilharmos na tentativa de reconhecer o intuito de seus contos e poemas, apesar de que a importância da leitura de sua obra não está na resolução dos mistérios apontados pelo autor, mas nos caminhos trilhados para pensar em realidades diversas que podem ter contribuído para a produção dos seus textos e criação do personagem Deus.

O mote cabalístico, por exemplo, que se repete constantemente ao longo da obra do escritor analisado é, segundo ele próprio, em “Una vindicación de la Cabala”, procedimento hermenêutico ou criptográfico que conduz à doutrina, mas não a reinvidica, sendo essa causa remota da leitura vertical dos textos sagrados, “o conceito de inspiração mecânica da Bíblia” (BORGES, 2008, p. 60). Borges, nesse sentido, é contrário ao projeto dos cabalistas, já que este, segundo Sosnowski (1991) ao analisar o que seria a inspiração mecânica da Bíblia, reduz o homem a um mero instrumento das vontades de Deus. Na obra do argentino, a palavra ganha um novo sentido criptográfico inspirado nos processos hermenêuticos de uma tradição que reverbera em sua memória o exercício das letras.

A partir disso, Borges discute quem teria criado a Escritura, assunto debatido por islamitas e teólogos luteranos que a definem, respectivamente, como atributo de Deus ou uma encarnação do Espírito (que também seria Deus, mas na pessoa uma de sua trindade responsável pela criação linguística). E ao falar de trindade, Borges também recorre aos católicos laicos e tantas outras correntes para contextualizar Deus a partir da Escritura, mas deixando evidente que esse Deus personagem de Borges é ficcional e não tem qualquer tipo de responsabilidade com a realidade dos fatos passados, ou pelo menos com o que os religiosos, teólogos e outros pesquisadores da tradição acreditam ser o real.

Se o Filho é a reconciliação de Deus com o mundo, o Espírito – princípio da santificação, segundo Atanásio; um anjo entre os outros, para Macedônio – não pode receber melhor definição que a de ser a intimidade de Deus conosco, sua imanência em nosso coração. (Para os socinianos – receio que com suficiente razão – não passava de uma locução personificada, uma metáfora das operações divinas, trabalhada depois até a vertigem.) Mera formação sintática ou não, a verdade é que a terceira pessoa cega da enredada trindade é o reconhecido autor das Escrituras). (BORGES, 2008, p. 63)

Dessa maneira, a personagem divina se apresenta na obra de Jorge Luis Borges através da escrita, e o autor de tal criação é o Espírito Santo que está além das trivialidades humanas, incorporando-se nas próprias palavras que deixou misteriosamente em um tempo e espaço ignorado, pois o que verdadeiramente importa é o verbo, como ele é transmitido e tudo que é capaz de modificar. Esse sistema de linguagem é ainda inspirado na visão dos cabalistas de que tudo que foi escrito no livro santo é fruto de uma inteligência infinita (BORGES, 2008).

Embora possa parecer que existem erros de interpretação e decodificação das religiões que inspiraram a personagem, Borges não se preocupava em alinhar conceitos únicos que atendessem a uma ou outra vertente doutrinária, mas tão somente penetrar no que a Cabala considerou ser um livro impenetrável, ou, também como a Cabala, questionar a Escritura de tal maneira que todas as possibilidades de interpretação pudessem fazer sentido, podendo Deus assumir diversas formas e conter todos os mistérios, respostas e contradições.

Imaginemos agora essa inteligência estelar, dedicada a manifestar-se não em dinastias nem em aniquilações nem em pássaros, mas em vozes escritas. Imaginemos também, de acordo com a teoria pré-agostiniana de inspiração verbal, que Deus dita, palavra por palavra, o que se propõe dizer. Essa premissa (que foi a que os cabalistas assumiram) faz da Escritura um texto absoluto, em que a colaboração do acaso se reduz a zero. Só a concepção desse documento já é um prodígio superior a todos os registrados em suas páginas. Um livro impenetrável à contingência, um mecanismo de propósitos infinitos, de variações infalíveis, de revelações que espreitam, de superposições de luz, como não interrogá-lo até o absurdo, até a prolixidade numérica, como fez a Cabala? (BORGES, 2008, p. 64)

E sobre o tempo/espço dos fenômenos nos quais Deus se manifesta, no ensaio "Nueva Refutación del Tiempo", parte B, Borges retrata as questões metafísicas já mencionadas no início da pesquisa menos como parte de uma definição científica do que como uma metáfora para tornar estético o que era visto apenas sob o prisma racional e científico.

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (BORGES, 1972, p. 771).

Logo, o tempo e o espaço tocados por sua ficção, assim como as Escrituras e obras da literatura universal, servem ao propósito de se reinventar usando a memória e o recurso da intertextualidade a seu favor. Em *Otras inquisiciones* (1952), o texto "Historia de los ecos de un nombre" (BORGES, 1972, p. 750-753) discorre

sobre a autodefinição de Deus no Antigo Testamento, no livro de Moisés chamado Êxodo. O ensaio apresenta imagens que são o corolário da experiência borgeana na construção da personagem divina que buscamos retratar através dessas linhas. Enquanto para a tradição religiosa essa personagem se apresenta incompreensível por exceder os limites da capacidade humana, na literatura de Borges a apreensão desse entendimento é possível graças às novas imagens atreladas a Deus.

Moisés, que havia perguntado o nome de Deus com o intuito de dominá-lo (de acordo com a crença mágica, difundida por aborígenes e egípcios, de apreensão dos seres a partir do conhecimento de seus verdadeiros nomes), foi contrariado por Deus ao ouvir como resposta - *Sou o que sou*. A afirmação ontológica de Deus, segundo a teologia cristã na interpretação de Borges, significa que só ele existe realmente ou que o tal nome só por ele deveria ser pronunciado. Além disso, ele disse a Moisés que agora estava diante dele, mas que no dia seguinte poderia estar sob qualquer outra forma.

Leemos ahí que el pastor de ovejas Moisés, autor y protagonista del libro, preguntó a Dios Su Nombre y Aquél le dijo: *Soy El Que Soy*. Antes de examinar estas misteriosas palabras quizá no huelgue recordar que para el pensamiento mágico, o primitivo, los nombres no son símbolos arbitrarios sino parte vital de lo que definen. (...) Moisés, a manera de los hechiceros egipcios, habría preguntado a Dios cómo se llamaba para tenerlo en su poder; Dios le habría contestado, de hecho: Hoy converso contigo, pero mañana puedo revestir cualquier forma, y también las formas de la presión, de la injusticia y de la adversidad (BORGES, 1972, p. 751).

A partir do processo criativo de Borges, a construção dessa personagem, como vimos até aqui, é envolvida em tramas de mistério e revelação da tradição cabalística judaica, articulando identidades culturais e histórias herdadas da cultura hebraica ou, mais precisamente, do povo do livro, incluindo no cenário literário narrativas de memória coletiva baseadas em nomes, inscrições e discursos já enraizados, como também reminiscências para além do caráter sagrado. Logo, Deus é tirano, é desdenhoso, é irônico, mas também, na maioria das vezes, alheio a tudo, já que a humanidade segue seu curso sem que ele precise se manifestar.

A articulação das palavras pode dar corpo a este poder comum; daí emana uma forma de magia, em que os elementos verbais, como "fórmulas" de feitiço ou de encantamento, ou coisas parecidas, ocupam um papel central. Um corolário deste princípio é o de que potencialmente pode haver magia em qualquer uso que se faça das palavras. Em tais contextos as palavras são forças dinâmicas, são

palavras de poder. Assim, saber o nome de um deus ou de um espírito dos elementos pode dar algum controle sobre ele; trocadilhos e etimologias de fundo popular sobre nomes de gente ou de lugares afetam o caráter da pessoa ou lugar que receba um desses nomes. Antes das batalhas é comum guerreiros jactarem-se com exortações que podem ser palavras de poder para eles. Para os deuses um homem jactar-se é sempre algo passível de objeção, e isso faz sentido: é possível que através das palavras ele adquira o poder que ele de fato deseja. (FRYE, 2004, p. 32-33)

Tomando por base o artifício da memória, pode-se ainda verificar a ineficácia da busca pelo real no sagrado e a partir disso perceber que distinguir ficção de realidade é algo tão impreciso quanto relativizar o que, de fato, é realidade nas tradições religiosas e suas crenças. O que se ressalta então é uma reconfiguração do imaginário coletivo. Para Wolfgang Iser (2002), esse imaginário seria o ponto de fusão entre ficção e realidade, o terceiro elemento capaz de relacionar, em vez de determinar posições do que seria parte de um ou de outro.

O biólogo Richard Dawkins (2007) – em seu movimento pró-atéismo defendido no livro *Deus, um delírio* – argumenta que a adoração das lacunas por diversas religiões consiste no fato desses vazios serem o espaço ideal para a proliferação de fanatismos religiosos propiciados pelo não entendimento. “Os místicos exultam com o mistério e querem que ele continue misterioso. Os cientistas exultam com o mistério por um motivo diferente: ele lhes dá o que fazer” (DAWKINS, 2007, p. 171). Assim, apesar de ter uma relação totalmente distinta da de Dawkins sobre o imaginário religioso, Borges encontra essas lacunas mencionadas pelo autor e gera, a partir dos mistérios cabalísticos e arquétipos integrados à memória e ao imaginário de um povo, uma nova interface para o Deus que se manifesta e é ouvido/lido através da escrita.

E como os duelos e o duplo sempre foram assuntos recorrentes na obra desse escritor, é necessário lembrar ainda que muitos de seus contos lhe garantiram prestígio internacional por antecederem o que Williamson (2011) considerou, em biografia escrita sobre o escritor argentino, os temas principais da crítica moderna, tais como “a morte do autor”, as limitações da linguagem e da racionalidade, a intertextualidade etc. Essas dúvidas não interessavam a Borges, visto que em sua obra ele utilizava esses recursos de maneira irônica, embora não desrespeitosa. O lúdico reside na destreza do manuseio de palavras, termos e ideologias reconfiguradas fora de seu local de origem.

Segundo a teoria de Nascimento (2009, p. 13) sobre Borges e seu encontro com as tradições religiosas, o escritor se interessa pela “Bíblia e os ensinamentos religiosos, protestantes e católicos, além da literatura ocidental”, como também, e até principalmente, pela tradição judaica, não por esse Deus personagem estar mais próximo dela, mas pela intensidade com que as criaturas do divino (e ao mesmo tempo criadoras do arquétipo do Deus todo-poderoso) entregam-se à apropriação da memória alheia, como se uma colcha de retalhos costurada às pressas, mas muito caprichosamente, formasse uma criação que fala mais sobre o não-pertencer do que propriamente de uma identidade limitada ao estereótipo de sua crença.

Metáforas à parte, o que chama a atenção no outro, no estrangeiro, no diferente, neste caso, no judaico, é o estranhamento com que os olhos dos demais filhos de Deus olham para o primogênito bastardo. Bastardo não só por esse molde de personagem ser uma figura completa e desvinculada de genealogias, mas também por negar a existência e o poder de um filho salvador que, em outras crenças, surgiu para amenizar o sofrimento provocado à humanidade por um pai tirano, um Deus tão alheio aos dilemas abaixo do paraíso que pouco escuta as vozes de homens que se degladiam por uma verdade existencial que, a partir dos contos do poeta argentino, percebe-se que pode ser extremamente flexível, tanto quanto os grãos de areia do deserto relatados por Borges no conto “El libro de arena”. Inclusive o próprio autor menciona esta liberdade literária dos textos transformados pelo ato da leitura no prólogo de *O livro de Areia*, deixando claro que “a magia” interpretada como característica fantástica em sua obra é exatamente não restringir os limites da imaginação literária. “Espero que as notas apressadas que acabo de ditar não esgotem este livro e que seus sonhos continuem se ramificando na hospitaleira imaginação daqueles que agora o fecham” (BORGES, 2011, p. 108).

E seguindo neste caminho de intensas transformações de textos já existentes em outros mais a serem orquestrados, no ensaio “La Cábala”, publicado no livro *Siete Noches* (1980), Borges trata do quão impressionante é a ideia de um ser supremo de inteligência infinita (neste caso, o Espírito Santo) consentir realizar a tarefa humana de escrever um livro. É desse fascínio que parte a recriação borgeana de Deus representado pela Escritura.

La idea es ésta: el Pentateuco, la Tora, es un libro sagrado. Una inteligencia infinita ha condescendido a la tarea humana de

redactarun libro. El Espíritu Santo ha condescendido a la literatura, lo cual es tan increíble como suponer que Dios condescendió a ser hombre. Pero aquí condescendió de modo más íntimo: el Espíritu Santo condescendió a la literatura y escribió un libro. En ese libro, nada puede ser casual. En toda escritura humana hay algo casual. (BORGES, 2015, p. 47).

Assim, enquanto as obras produzidas pelos seres mortais são repletas de casualidades, nada do que Deus faz é por acaso, cada signo tem uma função, um motivo, uma razão de ser. Da mesma forma, as aparições da personagem na obra do escritor argentino também são retomadas de uma tradição e memória com infinitas lacunas a serem preenchidas e ajustadas pelo universo ficcional, mítico e filosófico.

Por isso que o judaísmo serve tão bem a estes propósitos, sendo então o gatilho que orienta as ações do personagem Deus. Verificamos que é com o povo de Israel que ele fala, quando fala, é no livro sagrado e nas interpretações realizadas pelo “povo do livro” que ele se manifesta. Outros contos como “Deutches Réquiem” e “A morte e a bússola”, publicados no livro *El Aleph*, em 1949, atestam essa afirmação.

Quando no conto “El milagro secreto”, publicado pela primeira vez no livro *Ficciones* em 1945, o escritor judeu Jaronir Hladík se comunica com Deus para não ser fuzilado pelos nazistas naquele momento, em Praga, se constrói uma comunicação que resgata a personagem do silenciamento para atender não a um pedido qualquer, mas ao clamor de um filho hebreu que precisava viver um pouco mais para concluir uma obra inacabada, intitulada *Os Inimigos*.

Deus lhe concede o tal milagre, logicamente secreto: um ano que transcorreria entre a ordem do fuzilamento e a chegada das balas em seu corpo. O universo físico se dobra às ordens do personagem supremo, o tempo é facilmente manipulado por Deus, uma vez que “se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo” (BORGES, 2011, p.103), mas só Deus é onipresente e transita entre essas esferas metafísicas.

Outra representação de poder e perigo de se comparar ao ser supremo (passando pelo martírio imposto ao filho Jesus) está no conto “El Evangelio según Marcos”, pois no símbolo de trindade apresentado por Borges nesta narrativa, o Deus pai é também o Deus filho que sofre pela crucificação. Segundo Theodore

Ziolkowski (1972), no livro *Fictional transfigurations of Jesus*, existem na literatura diversas categorias de abordagem da figura do filho de Deus, sendo esta do conto borgeano a que ele denomina “pseudônimos de Cristo”, incluindo nesta esfera qualquer história na qual o protagonista assemelha-se a Jesus.

A narrativa se passa em uma estância no município de Junín e possui uma série de ligações intertextuais com a história bíblica, a começar pela alusão ao livro do Evangelho segundo São Marcos e as semelhanças do personagem Baltasar Espinosa, que fora ao lugar passar apenas férias de verão, com o próprio Jesus. Ambos homens com 33 anos de idade, com poder de curar pessoas (já que Espinosa é quase médico), boa oratória e interesse em instruir os demais com o único objetivo de que estes possam ser melhores no futuro.

Seu primeiro nome, Baltasar, é uma referência a um dos magos que visitaram Jesus, como narrado no evangelho de Mateus e o segundo nome, Espinosa, remete, etimologicamente, a espinhos e, portanto, permite uma conexão com a coroa de espinhos usada por Jesus no ritual da Paixão. Não por acaso, a história se passa nos últimos dias de março, período usual da Quaresma e da Sexta-Feira Santa. Além disso, uma incessante chuva ecoa o dilúvio bíblico. (LARANJEIRA, 2004, p.568)

Baltasar convive nestas cenas, em um curto momento com seu primo Daniel, que lhe leva ao local onde se passa a história, e, não por acaso, com três membros da família Gutre, fazendo mais uma correlação com a trindade e o simbolismo do número três para o cristianismo. Quando se começa a falar na chuva incessante aludindo ao dilúvio, o narrador onisciente afirma que “na aurora, os trovões despertaram-no. O vento sacudia as casuarinas. Espinosa ouviu as primeiras gotas e deu graças a Deus” (BORGES, 2008, p.45). Este trecho, inclusive, mais uma vez apresentando semelhança com a criação divina do livro de Gênesis, quando Deus criou o homem à sua imagem e semelhança e reconheceu nele e no ambiente à sua volta tudo que era bom.

Com o passar dos dias confinado com os três estranhos na mesma casa, Baltasar lê para eles tudo que encontra. Dos poucos livros existentes na moradia, uma Bíblia em inglês lhe chamou atenção, pois nas páginas finais descobriu que os Guthrie, como na verdade se chamavam, eram oriundos de Inverness e chegaram ao continente no início do século XIX. A família teria acasalado com índios e perdido

a capacidade de escrever, esquecendo ainda o primeiro idioma de sua linhagem – o inglês.

O fato deles terem gostado da leitura do Evangelho segundo Marcos lhe despertou curiosidade. “Também lhe ocorreu que os homens, ao longo do tempo, têm repetido sempre duas histórias: a de um barco perdido que procura pelos mares mediterrâneos uma ilha amada e a de um deus que se faz crucificar no Gólgota” (BORGES, 1970, p.47). E, talvez por isso, a história da crucificação recontada pelo jovem lhes remetia a algum tipo de memória afetiva de anos já passados, um tempo circular através da ótica mítica do eterno retorno que anunciava mais um desfecho, embora o principal interessado não houvesse percebido.

Numa tarde de sexta-feira (como uma sexta-feira santa, segundo a tradição cristã), o pai da família pergunta à Espinosa se Cristo havia se deixado matar para salvar a humanidade e se os seus algozes haviam sido perdoados. O rapaz responde que sim, dizendo que o ato heroico de Jesus havia salvado a todos do inferno, lugar embaixo da terra onde almas arderiam pela eternidade.

Os três o haviam seguido. Ajoelhados no piso de pedra, pediram-lhe a bênção. Depois o amaldiçoaram, cuspiram nele e o empurravam até o fundo. A moça chorava. Espinosa entendeu o que o esperava do outro lado da porta. Quando a abriram, ele viu o firmamento. [...] O galpão estava sem teto; haviam arrancado as vigas para construir a Cruz. (BORGES, 1970, p.48)

Logo, os Gutre repetiram com Espinosa todos os passos da Paixão de Cristo: adoração, humilhação e morte, fazendo da memória tradicional cristã um elo temporal com o presente, reterritorializando elementos de narrativas passadas e buscando o mesmo fim – a salvação. “A moça que chora enquanto seus irmãos maltratam Baltasar evoca a presença de Maria, mãe de Jesus, e de outras mulheres como Madalena e Verônica” (LARANJEIRA, 2004, p.569).

Portanto, assim como Lyslei Nascimento (2009), pudemos compreender como Jorge Luis Borges mesclou suas narrativas com textos da tradição judaica, produzindo assim uma nova inscrição na tradição literária contemporânea e, mais que isso, configurando novas práticas de uma poética pautada essencialmente na memória, a própria e a alheia.

Além disso, Deus surge como o personagem que passeia por todas essas tramas, mas que na maior parte das vezes não se envolve em diálogos diretos com

a humanidade. Deus está circunscrito em espaços performáticos, em escritas e diálogos que encenam identidades, discursos e poderes. E nesses poderes, ofuscados pelos reflexos de espelhos diversos, o leitor não consegue visualizar se o que se vê na terra também está no céu. A resposta a toda indagação que se possa fazer às narrativas borgeanas está na possibilidade de ser e estar, num plano infinito.

Enquanto no Antigo Testamento bíblico vemos um Deus tirano, passional e arrependido de sua criação (também pela visão de Borges), no Novo Testamento esse escritor mostra ao seu leitor que tudo que acontece ainda está sob a permissão do Criador. No conto “Tres versiones de Judas” encontramos não só um exemplo da relação que Borges estabelece entre o antigo e o novo testamento, como também do tipo de personagem que ele constrói para representar aquele que se chamou na Escritura de “Rei dos Reis”.

[...] a pontual profecia não de um momento senão de todo o atroz futuro, no tempo e na eternidade, do Verbo feito carne. Deus se fez totalmente homem porém homem até a infâmia, homem até a reprovação e o abismo. Para nos salvar, pôde escolher qualquer dos destinos que tramam a perplexa rede da história; pôde ser Alexandre ou Pitágoras ou Rurik ou Jesus; escolheu um ínfimo destino: foi Judas. (BORGES, 2018, p. 150)

Mediante o exposto e mais uma vez apresentando como característica a personificação do duplo, Borges cria uma trama na qual Judas Iscariotes (personagem bíblico reconhecido por ter traído Jesus Cristo com um beijo, o entregando para prisão e execução) também tem um papel a desempenhar para cumprimento da profecia divina, sendo seu ato não vergonhoso, e sim heroico, uma vez que Deus se faz homem (através do verbo, da Escritura) não somente por meio de Jesus, mas também de seu delator. Em levantamento feito por Oliveira (2015, p. 552), a pesquisadora ressalta que a descrição de Judas e de seu crime também não é homogênea nos evangelhos canônicos, havendo espaço para recriações, entrelinhas responsáveis por alimentar o imaginário coletivo.

No Evangelho segundo Marcos, o apóstolo é visto apenas como um traidor, já no Evangelho segundo João, o discípulo é descrito como um ladrão: “Por que não se vendeu este perfume por trezentos denários para dá-los aos pobres?” Ele disse isso, não porque se preocupasse com os pobres, mas porque era ladrão e tendo a bolsa

comum, roubava o que aí era posto” (Jo 12:4-7). O discípulo aparece ainda associado à figura do diabo: “Não vos escolhi, eu, aos doze? No entanto, um de vós é um diabo. Falava de Judas, filho de Simão Iscariotes. Este, um dos Doze, o haveria de entregar.” (Jo 6:70-71)

Assim, apesar da distinção entre as tramas nos próprios evangelhos, a imagem maligna do discípulo, na Bíblia, é uma unanimidade, nos fazendo interpretar que Deus ao se fazer homem também é infame, pecador e imperfeito. No entanto, outras versões para o fim de Judas, além das canônicas, nos faz perceber que Borges tinha conhecimento dessas variantes e transitou entre a incerteza desses papéis de traidor e herói, se utilizando desses “espaços em branco” para criar sua própria versão de quem seria Judas – o próprio Deus encarnado, o personagem a quem analisamos, mais uma vez existindo através do discurso literário.

Quanto a seu fim, segundo o imaginário popular, inspirada na versão do Evangelho segundo Mateus, Judas teria se enforcado em uma árvore após devolver as moedas recebidas dos sacerdotes. Já Atos dos Apóstolos, tem-se outra versão: com o dinheiro recebido, Judas teria comprado uma Terra, um Campo de Sangue, onde ali acabou com sua vida. Há, ainda, outras variantes sobre a história de Judas reunidas em um evangelho considerado apócrifo que leva seu nome e em fragmentos de outros textos. Nos fragmentos, datados entre os séculos 5 e 7, Judas é retratado como o traidor, um judeu, assim como o seu povo, que negou Jesus. Nesse sentido, a figura de Judas torna-se também uma metáfora, um estigma de traição, estendido erroneamente a todos os judeus. Já em seu evangelho, um manuscrito egípcio descoberto nos anos setenta atribuído a autores gnósticos e escrito, aproximadamente, entre os séculos 3 e 4, o vilão do Segundo Testamento é visto como o discípulo mais sábio e mais amado. Traduzido e publicado em 2006 pela National Geographic Society, o evangelho apócrifo de Judas revela o discípulo como o libertador de Cristo. O apóstolo, nesse texto, aparece como participante de um plano divino e o único a compreender de fato a missão de Jesus. (OLIVEIRA, 2015, p. 552)

No conto de Borges, o personagem Nils Runeberg, teólogo e filósofo, membro da União Evangélica Nacional e profundamente religioso, escreve três versões de um texto em defesa de Judas que, segundo ele, seria o próprio Deus, não um traidor, como quisera a interpretação bíblica. Na primeira versão, a partir de uma epígrafe atribuída a Thomas De Quincey e a subsequente especulação de que “Judas entregou Jesus Cristo para forçá-lo a declarar sua divindade e a acender uma vasta rebelião contra o jugo de Roma” (BORGES, 2018, p. 146), Runeberg sugere uma defesa que Borges narra como “de índole metafísica”, retomando as

referências bíblicas e apócrifas que atribuem a suposta traição à ganância ou influência demoníaca de Judas e pontuando que qualquer pessoa reconheceria o homem que pregava a multidões, não precisando de beijo ou pagamento em moedas de prata para seu efetivo reconhecimento.

Na segunda versão do texto, já revisado e intitulado *Kristus och Judas*, Runeberg pontua que, na história da crucificação, Judas teria sido o mais sacrificado de todos, pois renunciou a todas as benesses e honrarias de seu posto primeiro para sofrer no inferno pela benfeitoria a Jesus Cristo, uma vez que a felicidade “do Senhor” lhe bastava. Por fim, em sua última tese, disposta no livro *Den hemlige Frälsaren*, Nils chega ao esclarecimento de que Deus haveria se tornado homem, o próprio Judas, sendo esta verdade revelada o motivo do fim do narrador, pois como todos os outros homens que conhecem a verdade, ou o “nome de Deus”, este morre, nesse caso de um aneurisma rompido depois de intensa insônia e vertiginosa dialética, sinais que Runeberg interpretou como antigas maldições divinas.

4.2 SUPERFICIAL IRREALIDADE DOS CONTOS BORGESANOS

*“Facilmente aceitamos a realidade,
talvez por intuirmos que nada é real”.*
(BORGES, 1945, p.18)

A partir dos pormenores vistos na obra de Borges fundamentados pelo mapeamento literário que fizemos dos poemas e contos que melhor esclarecem acerca da personagem que se busca analisar nesta pesquisa, vem à tona a questão do realismo na literatura contemporânea associado ao personagem Deus nos contos do escritor em questão. Evidenciou-se diante de tudo que foi visto na obra do escritor uma clareza da superficial “irrealidade” que um leitor desatento pode supor nos contos borgeanos. Assim, para melhor compreensão dessa figura divina optou-se por relacionar o realismo contemporâneo com a ficção de Borges, mais precisamente em textos que evocam a figura de Deus enquanto personagem, seja este principal ou coadjuvante, levantando ainda a questão de como é possível encontrar o real na ficção, termo erroneamente associado à mentira.

Longe de querer destoar da discussão empreendida até aqui, tomamos como foco deste subcapítulo a própria citação de Borges no conto “O Aleph”, quando ele menciona que a realidade é aceita exatamente porque a intuição humana sabe que nada é real. Frente à referida ideia, o princípio da realidade suficiente e o princípio da incerteza propostos por Rosset (1989), assim como a combinação entre representação e não-representação no realismo contemporâneo abordado por Shollhammer (2013), auxiliam a compreensão dos contos de Borges ao se ter em mente que o escritor em questão pensa o mundo através da literatura, lançando um olhar filosófico interpretativo sobre reconstruções de um real tecido por complexos e inextrincáveis artifícios romanescos.

E, sendo “toda filosofia uma teoria do real”, Rosset (1989, p. 11) revela, a respeito do olhar filosófico, que “as imagens que propõe da realidade não são fotografias desta, mas recomposições, as quais diferem do original tanto quanto um romance ou um quadro”. E tratando-se de recomposições, Borges se utiliza da biblioteca que esteve sempre à sua mercê (tanto a física quanto a imaginária) para inscrever na história um novo Deus, tão real quanto o canônico, visto que também vive através do discurso e das leituras e releituras feitas dele e sobre ele.

O que não significa que, em decorrência de ser uma recomposição ficcional de memórias ancestrais, revisitando temas do judaísmo, da cabala ou outros mistérios embutidos na relação sagrado/literatura, a ficção borgeana seja desprovida de uma experiência de leitura em contato com a realidade social, cultural ou histórica, como a evidenciou Shollhammer (2013). A respeito desse viés reflexivo que pretende finalmente anular o paradigma dicotômico ficção *versus* realidade (CHAVES, 2014), Wolfgang Iser (2002) questiona: “serão os textos ficcionados de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isento de ficções?”

Desta maneira, para encontrar nas ficções de Jorge Luis Borges “o realismo” apresentado por autores como Rosset (1989), ŽIŽEK (2003), Shollhammer (2013), dentre outros, é necessário entender o termo “ficção” desvinculado de qualquer “pré conceito” que leve o leitor a crer que uma narrativa com esta designação seja, necessariamente, uma falácia ou falsidade iminente.

No conto “Los Teólogos” (1949), como já vimos anteriormente, Aureliano é o dono de uma biblioteca e começa a se degladiar com João de Panônia em uma disputa muito mais moralista que propriamente doutrinária. Trata-se de um embate letrado pelo absolutismo “da verdade”, não importando muito o que esta representa,

mas sim quem a detém. Então o conto nos leva a entender que Deus também se apresenta perante a temática do duplo e do conceito de verdade, tão recorrentes na obra de Borges.

No final da narrativa, Deus recebe os dois teólogos no plano espiritual de forma tão igualitária, que é impossível à divindade (e aqui se percebe um paradoxo comentado na própria obra – o de algo ser impossível a Deus) identificar qual é um e qual é o outro, mostrando ainda diferentes caminhos que levam ao mesmo fim. No enredo da obra citada, o narrador diz que “todo homem é dois homens e que o verdadeiro é o outro, o que está no céu. [...] nossos atos projetam um reflexo invertido, de modo que, se velamos, o outro dorme” (BORGES, 2008, p. 38). Além disso, apresenta diferentes correntes de pensamentos que tentam chegar ao ser supremo, senhor do tempo e dos espaços, esmiuçando ainda verdades distintas e tidas como absolutas por diferentes povos.

Esta é a reciprocidade e o peso das identidades contra as diferenças de que nos fala Girard (2011, p. 49). Para o autor, “não é a diferença que domina tudo, mas sim seu aniquilamento pela própria reciprocidade mimética, que é verdadeiramente universal e que desmente o relativismo ilusório da sempiterna diferença”. Borges, em sua obra, já se adiantava a isso ao escrever contos que descreviam ritos, muitas vezes imbricados de preceitos misteriosos e cabalísticos, apresentando também personagens intelectuais que temiam a eficácia do sucesso frente à possibilidade da angústia causada pelo fracasso.

Paralelo a isso, “La escritura del Dios”, publicado no mesmo ano, apresenta um prisioneiro de guerra a quem foi confiado, sob a própria ótica do narrador personagem, decifrar os mistérios do mundo através das manchas encontradas nos jaguares, sendo estes à própria semelhança do Deus todo poderoso que controla a tudo e a todos. Nessa narrativa, Borges evidencia um Deus enquanto criação subjetiva de um narrador personagem, demarcando a presença da cabala através de métodos criptográficos dos adeptos desta tradição religiosa que, a partir de combinações de letras e símbolos formavam novas palavras e, conseqüentemente, novos sentidos. Sentidos estes elucidados através da dinâmica literária da cultura hebraica.

Assim, torna-se evidente que o propósito artístico/semiótico na obra do autor é refletir sobre a figura de um Deus que se molda a partir da interpretação de quem o concebe, sendo uma recriação pessoal, uma cadência mítica de personagens

diversos capazes de serem revelados através de um único ser ou entidade – Deus – retratada ainda no poema “El Golem” como o arquétipo próprio da coisa. E aqui vale lembrar que se *golem* é uma palavra hebraica que designa a imperfeição de algo ainda sem forma, traduzindo ao mundo o poder do autor em comunicar seu processo de criação, a prática que Borges utiliza ao dar vida e forma ao Deus de seus contos e poemas deixa margens para recriações futuras, abrindo um leque de possibilidades a tudo que foi dito sobre a personagem.

A busca cabalística do Nome de Deus, a construção de um Golem e as relações dessa criatura com a tecnologia ou a configuração da letra Aleph como um signo que prolifera e possibilita a narrativa são exemplos de como esses signos judaicos podem estar inscritos na contemporaneidade (NASCIMENTO, 2009, p. 32).

Ou seja, de uma forma muito particular, o real pode ser percebido na ficção de Borges, em especial nos contos selecionados para análise deste trabalho, através de jogos intertextuais que descartam negar a imersão da narrativa no imaginário, muito pelo contrário, fazer parte do imaginário e filosófico mundo literário é uma característica determinante na prosa e poesia do escritor em questão. Ele recria mundos, revisita histórias, objetos e personagens, mas de um modo particular, criativo e inovador.

Na ficção também é possível encontrar traços do realismo contemporâneo visto sob a ótica do princípio da crueldade abordado por Rosset (1989), no qual o autor vislumbra que o mais cruel do real é não podermos fugir dele depois que estamos revestidos do conhecimento, não poder omitir características que tanto fazem sofrer uma humanidade sedenta por mistérios e magia, algo que transcenda todo e qualquer sofrimento, como as narrativas borgeanas.

Nos contos “Los Teólogos” e “La escritura del Dios”, encontramos a crueldade desse real frente a dogmas e discussões acerca do que é “a verdade”, quem a detém e como as personagens a buscam. O enredo das narrativas culmina com um Deus acima de todos estes dilemas, inclusive, sendo o motivo de todos eles.

Ainda pelos caminhos do realismo literário apresentando na obra de J.L.B, existe a marcante presença do elemento autobiográfico na escrita borgeana, principalmente no livro *Fervor de Buenos Aires* (1923), como bem explicita Schwartz (2017) em sua enciclopédia *Borges Babilônico*, nos remetendo também ao significado do personagem Deus na obra do autor, não por este ser desenhado a

partir de um caráter particular e subjetivo, mas porque as peculiaridades e referências literárias que influenciaram o autor ajudam ainda na construção da personagem enquanto um ser que também se modifica a partir dos modos de interpretação do leitor.

Ora, se Borges “bebe” principalmente na fonte hebraica e inspira-se no judaísmo e nos mistérios da cabala para enriquecer o enredo onde Deus se apresenta, certamente esse Deus e suas características debochadas e, por vezes, cruéis, aproxima-se do Deus do Antigo Testamento, travando uma intensa intertextualidade com um dos maiores *best-sellers* de todos os tempos: a Bíblia. No entanto, seu diálogo com o Novo Testamento a partir das menções à crucificação de Jesus Cristo também abre um precedente para se pensar que Deus, apesar de silencioso, ainda está presente nesse “novo” através de sua personificação no Verbo, no fato do homem, em todos os aspectos, ser face do espelhamento que o retrata.

Assim, verifica-se que Borges se utiliza de uma das personagens mais conhecidas e aclamadas ao longo da história para tecer ideias construídas a partir de processos autoparódicos e temas recorrentes consolidados não só nos contos que compõem o corpus principal deste estudo, mas em toda a poesia e prosa borgeana. Bibliotecas, labirintos, estruturas circulares, a cruz, a espada e tantos outros símbolos remetem a um espaço biográfico delimitado que merece bastante atenção, seja pela temporalidade ou pelas sutilezas do próprio ato narrativo. (ARFUCH, 2010)

Sobre a vida de Borges ter influenciado sua obra, em entrevista na Paris Review o autor corrobora esta informação e acrescenta, em resenha que data de 1926, que “o maravilhoso e o cotidiano estão entrelaçados” (Borges apud Williamson, 2011, p. 220), não podendo assim haver distinção entre fantasia ou realidade no processo criativo do escritor.

senti [os contos] muito profundamente. Tão profundamente que os contei, digamos, usando símbolos estranhos, de maneira que as pessoas possam não perceber que eles eram todos mais ou menos autobiográficos. Os contos eram sobre mim mesmo, minhas experiências pessoais. (BORGES apud WILLIAMSON, 2011, p.13).

Para Borges, segundo Williamson (2011), este real era representado pela interpretação dos leitores. E, tratando-se do que o escritor argentino considerava ser

um “autor clássico”, este escrevia através de um jogo de símbolos, rigorosamente organizados, para que seus leitores dessem um sentido próprio, particular, ao que liam. Dessa forma, esta seria, de fato, uma aproximação com o real, embora Borges tenha questionado as premissas do realismo literário afirmando que a ficção não depende da ilusão da realidade.

O problema fundamental do romance, afirmava Borges, era a causalidade: o romance realista, “o moroso romance de personagem”, apresenta “uma concatenação de motivos que se propõem não diferir daqueles do mundo real”, mas nos romances de aventura, em contos, “no infinito romance espetacular que Hollywood compõe”, reina outra ordem – “a primitiva claridade da magia”. Com efeito, a magia oferece a melhor analogia para o modo como a narrativa funciona. A causalidade mágica opera em virtude de uma “lei geral, a da simpatia, que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes”, uma conexão necessária não apenas entre um tiro e um morto, mas entre um cadáver e uma efígie de cera maltratada, ou um espelho quebrado, ou o sal entornado, ou treze comensais à mesa de jantar. A narrativa molda uma comparável “teleologia de palavras e de episódios, um “jogo preciso de vigilâncias, ecos e afinidades” a partir da “desordem asiática do mundo real”. (WILLIAMSON, 2011, p. 221-222)

Estas afirmações nos mostram que Borges questionava o realismo literário da forma como ele era apresentado em 1932, quando negou o princípio básico da fé literária que havia professado antes. “Ele articulava [...] a ideia de salvação pela literatura em sua “Profesión de fe literaria” de 1926: seu objetivo mais alto era escrever uma única página talvez, mas uma página que resumiria seu destino” (Williamson, 2011, p. 223). Assim, a mutabilidade do pensamento de Borges impulsionava a veracidade do que escrevia, representando sua comunhão com um eu totalmente conectado com “um espírito universal que o conectaria com os outros” (WILLIAMSON, 2011, p. 225). As permutações, aparentemente aleatórias, que o autor produz em contos como os que analisamos neste trabalho também abrem um leque de possibilidades capaz de representar distintos e variados leitores em seus motivos e contextos mais particulares.

Se a fonte de toda representação e totalização é a não coincidência do sujeito consigo mesmo, compreende-se a importância da autorrepresentação de Borges no espaço da narrativa, já que é impossível não pensar na personagem que analisamos aqui sem considerarmos que esta é resultado do ato criativo do escritor, pois, como nos orienta Bakhtin, citado por Arfuch (2010, p. 11), “a heterogeneidade constitutiva

define toda situação de enunciação”. Para o linguista, ainda segundo a autora em questão, não há coincidência entre autor e personagem, nem sequer na autobiografia.

Correlacionando essas ideias com o ponto de visão sobre o real *versus* ficção arguido por Schollhammer (2013, p. 156), é imprescindível lembrar que o realismo hoje é compreendido como “uma estranha combinação entre representação e não representação”, na qual é possível “agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais”. Schollhammer diz ainda que os realistas – velhos e novos – têm em comum a paixão pelo real, seja pela representação significativa ou por sua negação.

No caso de Borges, tentando negar o realismo literário, o autor tece narrativas de experiências tão singulares e exóticas que cria o realismo de seu próprio mundo, um Aleph como ele mostrou aos seus leitores, dando a chave para compreensão dos mistérios de seu eu-lírico, profundamente influenciado pela filosofia, pela cabala e pela magia literária de um modo geral. Mas, ao mesmo tempo, escondendo esses mistérios em tramas que podem ser interpretadas de variadas maneiras, tecendo verdades individuais para cada interlocutor. Afinal, como afirma o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2009, p. 128), “qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta”.

Pensando esta corrente que tece a vasta obra de Borges, identificamos ainda a crueldade de um real camuflado no que Williamson (2011) chama de magia literária, o que anteriormente já havia sido chamado por outras correntes de literatura fantástica, termo amplamente utilizado pela crítica literária em meados do século XX. O fantástico seria “a intromissão de eventos insólitos – estranhos à realidade imediata – num contexto cotidiano e “normal”” (SPINOLA, 2005, p. 17). Ou como a autora ainda cita, “o fantástico se nutre dos conflitos entre o real e o possível”.

Assim, Borges se coloca como esse elo que quebra a obrigação de pertencer (ou não) a uma racionalidade que tenta provar a verdade literária – o real dentro da narrativa. Pode-se dizer que Jorge Luis Borges é o sujeito da enunciação transmutado na personagem divina enquanto sujeito do enunciado. E nesses enunciados prosaísticos, Deus está por toda parte, embora deixe transparecer a dúvida entre a vivência e o delírio, sejam estes da personagem ou até do escritor.

Como afirma Rosset (1989, p.30),

[...] faz parte da natureza de toda verdade, qualquer que seja seu gênero, ser duvidosa. Assim todo fato, por mais simples e evidente que seja no momento de seu acontecimento, torna-se incerto e vago desde que este, uma vez passado, encontra-se convocado ao tribunal da justiça ou da memória coletiva.

Ou seja, o real contemporâneo nas obras de Borges foge ao padrão de busca por uma verdade pré-estabelecida, ou até por temas que eram relacionados à literatura fantástica na abordagem de críticos como Louis Vax. A manifestação do duplo, bastante recorrente nas obras de Borges, inclusive no conto “Los Teólogos”, enfatiza a construção da realidade e a semelhança entre o real e o seu reflexo, ao ponto de um ser confundido com o outro, a exemplo dos personagens João de Panônia e Aureliano, que foram confundidos pela própria divindade, detentora de todo o poder e verdade.

Dessa forma, adentramos nesta pesquisa ao onipotente universo do Deus criado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges para finalmente tentarmos explicar onde reside a realidade que muitos acreditam estar aniquilada pela ficção. A isto Rosset (1989, p.25) vai chamar de “instinto de conservação”. Para esse autor, “o que a moral censura não é, de modo algum, o imoral, o injusto, o escandaloso, mas sim o real – única e verdadeira fonte de todo escândalo”, sendo este utilizado ou não pela arte.

Evidentemente, revisitar histórias lendárias ou ficcionais para travar com elas combates violentos sobre a crueldade do real é uma brilhante estratégia de sobrevivência não só literária, mas identitária. “Num universo verdadeiramente globalizado, a renúncia às escaladas violentas vai forçosamente tornar-se, de maneira cada vez mais manifesta, a condição *sine qua non* da sobrevivência” (GIRARD, 2011, p. 58). Assim, o olhar filosófico e interpretativo, além de mensurável, é criativo no sentido de recriar possibilidades para conflitos existentes nas narrativas, mas muito discretamente expostos com o intuito mesmo de torna-los ininteligíveis à maioria. Sobre isto, discorre Rosset (1989, p. 16):

As razões invocadas pelo maior número de filósofos para contestar o real, para manter sob suspeita o fato de sua simples e total realidade, sempre me pareceram, a meu ver, pouco convincentes e elas mesmas muito suspeitas. Não que sejam impertinentes; pois é

inegável que a realidade, não podendo ser explicada por ela mesma, é de certo modo para sempre ininteligível – mas ser ininteligível não equivale a ser irreal, assim como uma mulher de comportamento indecifrável não equivale a uma mulher que não existe, como ensina cotidianamente a mais banal das experiências amorosas.

Por suposto, seguindo este raciocínio, as reflexões suscitadas nos contos de Borges e a própria estrutura das narrativas não seriam sobre o irreal, mas sobre o que ele chama, durante entrevista concedida ao Programa Conexão Roberto D'Ávila, da TV Brasil (2014), de poemas enquanto sonhos dirigidos, capazes de expressar também os pesadelos e labirintos do escritor, mesmo aqueles que este opte por ocultar como forma de autopreservação.

Se, como pontuou Schollhammer (2013), o realismo hoje se divide entre representação e não representação, o que parece irreal para um, pode ser a mais sincera representação da vida do outro. Dessa forma, Borges cria a realidade de seu próprio mundo, reconstruindo possibilidades e vivências através da literatura, arte que retoma um passado mítico até então pouco visitado. Lembrando que o mundo literário pode ter, e neste caso tem, regras próprias para seu funcionamento.

Por isso que é tão inútil tentar desmistificar os dilemas da escrita borgeana, pois esta não foi produzida com o intuito de ser desvendada. Sobre isto, a argentina e crítica literária Sylvia Molloy (1999) considera que este autor caracteriza suas próprias narrativas como um desassossego que inspira a ficção, corroborando que o intuito da obra desse escritor não é apresentar clareza, mas brincar com as palavras de tal forma que uma referência próxima ou distante de seu referente tenha sobre ele um efeito de reflexão, independente de qual interpretação este leitor irá fazer da obra lida.

Refiriéndose al desasosiego inherente a la ficción de Chesterton, declara Borges que “define lo cercano por lo lejano”. La misma frase – y la vez su reverso – vale para caracterizar el desasosiego que inspira su propio texto. No se trata aquí de aplicar la declaración a las anécdotas, a los elementos que em ellas desencadenarían el efecto de lo unheimliche – como el árbol de Chesterton o los ojos em el relato de Hoffman citado por Freud –, aunque esos elementos no falten en las ficciones de Borges. Más bien, y con la intención de aclarar um proceso de organización textual, interesa aplicar esa frase – definir lo cercano por lo lejano – a la disposición misma del enunciado borgeano, a los diversos movimientos que animan y configuran una gramática distanciadora y enganosamente familiar. Una primera aproximación a la peculiar enunciación borgeana –que aúna lo cercano y lo remoto, que logra que se contaminen

mutuamente– habrá de tener en cuenta una constante del texto: la reticencia ante el hombre. (MOLLOY, 1999, p. 120-121)

Assim, Molloy (1999) apresenta o caráter reticente do texto borgeano diante de distintas interpretações, nos levando a crer que o ponto chave da autorrepresentação como buscamos explicá-la, servindo ao propósito desta pesquisa, é que a subversão dos gêneros tradicionais do relato e a teorização contemporânea do sujeito apresentadas pela linguista também argentina Leonor Arfuch (2010), nos ajudam a entender os jogos de linguagem feitos por Borges, sendo ele um autor que se mostra assumidamente subversivo, embora discreto ao olhar de um leitor despreparado para compreender os melindres das críticas suscitadas por ele. Isso não significa que a obra borgeana só produzirá um efeito significativo em um leitor intelectualmente superior, muito pelo contrário.

Molloy (1999) ressalta ainda que Borges foge às nomenclaturas e conceitualizações exatamente porque se definir significaria se limitar, limitar seu texto e a imensidão das interpretações a ele atreladas. O próprio personagem borgeano se enfraqueceria. No entanto, da maneira como é retratada ao leitor, a inconstância desse elemento narrativo lhe fortalece de tal forma que passa a ser sua maior virtude – transitar entre vários e possuir a originalidade de uma entidade criada a partir da memória coletiva.

El referente alejado, el significado ambiguo, el significante ubicuo, no sólo ponen de manifiesto precariedades parciales del lector, del autor, del personaje, de la situación narrativa, de los límites del texto que los comprende. Declaran, de manera más amplia, un signo que se niega a asentarse, una voluntad casi obsesiva de esquivar lo nombrable. (MOLLOY, 1999, p. 121)

Na narrativa “Los Teólogos”, por exemplo, o narrador onisciente, que tudo vê e tudo sabe, curiosamente referencia diversas obras literárias, desde as mais clássicas e antigas até as mais misteriosas, a exemplo do próprio Borges, criado em meio a uma biblioteca, lugar que mais venerou por toda vida. Esse narrador, nesse conto que tomamos como base para análise do personagem Deus durante todo o estudo, não se apresenta em primeira pessoa, mas tampouco tem seu nome revelado, o que a priori sugere que a importância dos relatos dispensa esse tipo de apresentação.

Todavía, enxerga-se, a partir da visão desta estudiosa argentina, que a decisão de não nomear alguns de seus personagens, é um caminho escolhido por

Borges pensando no fato de que toda letra adiciona e multiplica sentidos. E, se utilizada sem o devido cuidado, pode tornar a ideia mais substancial em algo supérfluo.

Para Borges el nombre –el nombre que aspira a ser total y no los fragmentos o desvíos del nombre que brinda su texto– claramente significa un peligro. Nombrar sería detenerse, fijar un segmento textual, y acaso creer excesivamente en él, olvidando la posibilidad inquietante de que sea mera repetición, simple tautología. (MOLLOY, 1999, p. 121)

Tanto que o nome visto por Tzinacán no conto “La escritura del Dios” não é mencionado ao leitor. No espaço delimitado de uma prisão circular feita de pedra reside a verdade absoluta do universo disposta na escrita das manchas de um jaguar. Dessa forma, o “Nome Secreto” de Deus estava naquelas listras, não revelado, mas passível de ser lido por alguém com tempo de sobra ou insistente o suficiente para entrever a tal verdade onde ninguém esperava que ela poderia se apresentar.

Dediquei longos anos a aprender a ordem e a configuração das manchas. Cada cega jornada me concedia um instante de luz, e assim pude fixar na mente as negras formas que marcavam a pelagem amarela. Algumas incluíam pontos; outras formavam riscas transversais na face interior das pernas; outras, anulares, repetiam-se. Talvez fossem um mesmo som ou uma mesma palavra. Muitas tinham bordas vermelhas. (BORGES, 2012, p. 106-107)

O tempo é psicológico, aparentando infinito na percepção de um prisioneiro que vive na escuridão e só vê a luz ao meio-dia, quando um carcereiro abre o alçapão para alimentar ele e a fera, deixando que a luz reflita sobre o animal. Deus não surge para o leitor de Borges, mas está lá. Não existe diálogo oral entre o protagonista e a divindade, o leitor não escuta da boca do prisioneiro que ele tenha ouvido a voz de Deus, por exemplo, mas a leitura o liberta através da palavra reveladora. Assim, a escrita e a leitura enquanto processos presentes ao longo da obra modificam toda a trama, esta e tantas outras, cabendo aos intérpretes da obra de Borges a convicção de que o não dito tem sua importância perante a ficção tida como fantástica, e que esta lacuna não anula o caráter real dos enunciados de personagens aparentemente delirantes.

4.3 NOVOS TERRITÓRIOS POSSÍVEIS

Para compreensão dos caminhos adotados por Borges no que tange às recriações literárias de personagens, cenários e enredos, é mister ainda discutirmos o processo de territorialização e desterritorialização para relacionarmos como o escritor produziu esse jogo linguístico e literário visto até aqui. O escritor não só foi capaz de enfrentar posicionamentos vigentes (culturais, religiosos e filosóficos) de modo que a ficção tenha se confundido com a realidade para gerar mais possibilidades discursivas, como fez deste recurso um dos principais aportes fundadores da identidade do Deus analisado.

Isto foi possível graças à hermenêutica estabelecida por Borges no que diz respeito ao caminho que interliga literatura, filosofia e teorias do sagrado, percurso este que foi cenário para as pesquisas de Deleuze (2006) sobre o falso na literatura e sobre o movimento de repetir e diferenciar, de modo que qualquer apreciação estática (literária, política ou simplesmente ideológica) era tida como inferior à ação de gerar o caos para depois buscar, por meios diversos, reconstruir um cosmos.

De acordo com o filósofo, esses processos forçam o pensamento a abrir-se à diferença pela afirmação de uma repetição que traz o novo pelo ato de criação, mesmo que o objeto criado de alguma forma já existisse anteriormente. Decerto esta dinâmica reconstrói na memória do leitor borgeano a trama de “Pierre Menard, autor de Quixote”, quando a personagem central reescreve um conteúdo falso, mas, segundo ele, idêntico ao verdadeiro. A ironia da trama graceja com a noção clássica e tradicional do princípio de identidade¹⁸, o qual também é rebatido por Gilles Deleuze na maioria de suas argumentações filosóficas, pois ambos os escritores (Borges também assume esse posicionamento) são contrários às atividades do pensamento tidas por Deleuze como estáticas.

Esses movimentos territoriais do ato criativo do escritor, por assim dizer, se unem ao que Deleuze teorizou como ‘Diferença e Repetição’, tendo um livro inteiro destinado a essa temática, no qual, inclusive, ele faz diversas referências à obra de Borges com objetivo de teorizar esse conceito. Segundo ele, esta é uma capacidade

¹⁸ Esse princípio, aliado ao “princípio de não-contradição” e ao “princípio do terceiro excluído”, teria suas origens no universo pré-socrático de Parmênides, mas é tradicionalmente conhecido e relatado por Aristóteles em sua *Metafísica*: “Nada pode ser e não ser simultaneamente” (ARISTÓTELES, 2006, p.87).

específica do romance contemporâneo, uma vez que a repetição é uma potência própria do inconsciente e da linguagem.

Toda essa conexão entre as obras de Borges e Deleuze foi estudada por Petroski (2013) em dissertação de mestrado com objetivo de promover “o encontro nômade entre Jorge Luis Borges e Gilles Deleuze”, apresentando assim a leitura que Deleuze faz de Borges, sendo este último “um operador da diferença através da defesa do falso”, palavras usadas por Petroski para resumir sua pesquisa.

[...] interessa-nos principalmente o traço do nômade como uma oposição fundamental, imediata, ao estático. Uma oposição que levanta questões relevantes ao processo literário, à criação de conceitos, à produção cultural de forma geral. Talvez porque se incorpore à figura do nômade uma certa resistência ao sentido de verdade, ao solo seguro e com limites precisos, produzindo uma linha de fuga a algumas tradições, a modos de operar, formatos que reproduzem o mesmo, sendo esse mesmo a representação da própria estabilidade. (PETROSKI, 2013, p. 19)

Com base nisso, a verdade que encontramos na obra de Borges é que ele não é um adepto de cenários estáticos e limites precisos, ou seja, se enquadra bem na definição de figura nômade apresentada pelo pesquisador – nômade sendo aquele que “cria nossas possibilidades de sobrevivência através do movimento, expandindo seus limites” (p. 20). O escritor argentino representa essa expansão de limites e a resistência a qualquer estatuto de realidade ou sentido, reescrevendo as tradições ao mesmo tempo em que foge delas, pois não tem nenhum compromisso com a verdade e não nega, em entrevistas, notas e pós escritos, sua busca incessante por novos caminhos ficcionais que alguns teóricos enquadraram por muito tempo como fantásticos. “Deixar um território antigo e movimentar-se a um novo é a ideia de uma literatura que se distribui, que cria novos espaços de expressão, uma literatura que se desterritorializa para sobreviver” (PETROSKI, 2013, p. 20).

Deus, personagem que analisamos, também se repete na obra de Borges, ao mesmo tempo em que se diferencia, seguindo a tendência do autor argentino enquanto um Ménard do Quixote, um agente de transformação, de falsidades que, no mundo da ficção, tornam-se naturalmente verdadeiras. O Dom Quixote produzido por Pierre Ménard apresenta um conteúdo falso, mas que não está em oposição ao verdadeiro

[...] quando falamos em Pierre Ménard, observamos o falso como criador de uma verdade na ficção, a verdade através da citação errônea, do anacronismo; a verdade através de uma diferença, em que ela mesma é o falso. Borges coloca o falso ao nível do verossímil, e o verdadeiro ao nível do errôneo. Borges é um falso Borges na literatura, que faz rizoma com o verdadeiro escritor que não se anula nesta oposição, que na verdade é uma adição. A essa conclusão devemos colocar um adendo que vem ao encontro das contribuições de Nietzsche ao estudo das artes em geral. Os grandes artistas são criadores de valores, são criadores de verdades, e, no caso de Borges, criadores de falsidade que, na ficção, se tornam verídicas. (PETROSKI, 2013, p. 49)

Seguindo por esse movimento que ocorre em uma instância ontológica da diferença e da repetição embasadas na obra de Deleuze, Petroski nos faz perceber como a dinâmica do repetir e diferenciar cria um tempo próprio à obra de Borges, assim como Deleuze encontrou inspiração para esses conceitos na obra de Nietzsche¹⁹, que conceituava o “eterno retorno” e a “vontade de potência”, podendo ambos serem representados, respectivamente, como a repetição e a diferença. O autor, e até as personagens, anseiam por mudança, mas não conseguem fugir às combinações do tempo infinito junto à matéria. Interessante também pontuar que Deleuze, em um segundo momento, já em parceria com Felix Guattari, volta-se para o que Petroski vai chamar de estágio existencial caracterizado por uma conexão territorial do pensamento diretamente conectado a um espaço.

Com o tempo infinito e a matéria (espaço) finita, após certo número de combinações, o universo teria que necessariamente se repetir. Além de se repetir, sendo o tempo inesgotável e algo que nunca cessa, tudo eternamente se repetiria na figura de um instante que é interminável (PETROSKI, 2013, p. 24).

Mais do que a negação pelo movimento de diferenciar, pensamento filosófico condicionado a uma Teoria da Representação, “Deleuze apresenta a diferença e a repetição como uma afirmação do outro” (PETROSKI, 2013, p. 23) que, a partir de determinado momento, fundamenta a natureza do desejo como uma geografia do pensamento que não consegue se desvincular do espaço. Ou seja, o homem está ligado à terra e, por mais que utilize o desejo como forma de libertação

¹⁹ Segundo Petroski (2013), os contos de Borges que tratam de Friedrich Nietzsche e seu “eterno retorno” como personagem demonstram que o filósofo em questão é mais do que uma inspiração teórica para Deleuze, mas principalmente matéria-prima para “o falso” em Borges, uma vez que a doutrina do eterno retorno anunciada por Nietzsche em *Assim falou Zarathustra* representa uma visão finita e materialista do universo.

revolucionária a partir de novas experimentações, vivencia o movimento de ocupar um território do desejo para, logo em seguida, procurar outro território, sendo esse processo aquilo que compõe o que Deleuze e Guatarri vão chamar de territorialização e desterritorialização.

Os movimentos de diferenciar e repetir, segundo eles, desenvolvem uma conexão entre o pensamento e o território, o homem e a terra, esta última representando o espaço onde as personagens habitam. A diferença seria então a geografia do pensamento, que logicamente estará sempre conectada diretamente a um espaço. Borges, na contramão de todas as territorializações possíveis em um “mundo real”, reterritorializa sua ficção no improvável, em espaços que muitos literatos antes (e até depois) dele julgariam como excessivamente falsos ou debochadamente irrealis. No entanto, o ato criativo da ficção, para ele, representa um processo de expansão literária no que diz respeito a ir além de todos os limites, dinâmica possibilitada pela linguagem que admite as falsificações como agente de um esgarçamento artístico.

Por exemplo, vemos Borges em território físico argentino (num primeiro momento), mas com uma educação essencialmente inglesa, cristã, politicamente cercado por uma memória familiar que exaltava figuras de militares supostamente heroicos. Havia, como dito anteriormente no mapeamento literário, uma necessidade de suprir o vazio deixado pela falta dos coronéis das duas famílias, tanto a materna como a paterna, que teriam sido injustamente arrancadas de um destino de glórias. Para recompensá-las de alguma forma e encontrar novamente este lugar no mundo que havia sido retirado delas, Borges se utiliza da escrita, primeiro mostrando aos seus leitores um território primeiro, depois a desterritorialização espacial, cultural e até afetiva para, por fim, reterritorializar estas lembranças em cenários diversos que nem os heróis eram tão bons assim, nem os gauchos e índios tão selvagens como se contava.

O próprio Borges, que carregava no nome o peso das espadas dos avôs, passou por um desterritorialização ao deixar de pertencer ao grupo de homens da família que representavam a figura do guerreiro ancestral e se ligar mais à figura do homem enquanto intelectual, escritor, filósofo, assim como seu pai. A escrita para ele é mais do que uma libertação, é a possibilidade de filtrar o caos dentro da multiplicidade de vozes criada por construções coletivas. O escritor não deseja anular essas vozes, mas agrega-las em uma construção literária que comporta a

história do surgimento de sua arte a partir da aceitação do território no qual está inserido, o que não o impede de transitar por outros espaços geográficos antes de regressar ao território de origem.

Na obra *O livro por vir*, Maurice Blanchot aborda o escritor que analisamos nesta pesquisa como cânone de uma literatura do infinito por motivos que ele elenca a partir das narrativas borgeanas. Os contos do argentino, segundo ele, citam questões filosóficas e temporais que sucedem no tempo e espaço literário resultando em uma eterna repetição, em um infinito de falsificações e irrealidades.

A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário. A diferença entre o 70 real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho. (BLANCHOT, 2005, p.142)

Assim, através da constatação de Petroski (2013) sobre o pensamento, a literatura e a linguagem sempre buscarem um território, compreende-se que Borges construiu seu plano de composição literária em uma zona de devir que abarca um universo tradicional (de legados antigos e personagens históricos) e também o reverso desse provável, constituído por querelas inimagináveis entre uma filosofia com espaço para discussões religiosas e religiões que, tocadas pela ficção, resolvem seus problemas a partir de embates filosóficos.

É por intensidade que se viaja, e os deslocamentos, as figuras no espaço, dependem de limiares intensivos de desterritorialização nômade, por conseguinte, de relações diferenciais que fixam, ao mesmo tempo, as reterritorializações sedentárias e complementares. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 67)

O ato de desterritorializar para logo em seguida buscar novos territórios possíveis, segundo o próprio Deleuze, corresponde à construção de uma nova sintaxe, um sistema literário que busca sempre o desequilíbrio exatamente por reconhecer “a existência de uma multiplicidade de línguas dentro de uma língua dita oficial, com as quais o escritor poderá colocar em desequilíbrio essa língua dita padrão, dominante” (PETROSKI, 2013, p. 29).

Quando dizemos que Borges está em uma zona de devir, essa afirmação também se enquadra nos espaços linguísticos pelos quais o escritor transita,

considerando que ele era capaz de ler e escrever perfeitamente em espanhol e inglês. Dessa forma, de acordo com a teoria de Deleuze, ele construía novas sintaxes capazes não só de incitar o desequilíbrio do sistema vigente como também de repeti-lo com o intuito de fazer brotar a diferença através do novo. “Uma obra é uma nova sintaxe, o que é muito mais importante do que o vocabulário, e cava uma língua estrangeira na própria língua.” (DELEUZE apud MACHADO, 2009, p. 206).

No conto “Vindicación del falso Basílides”, primeiro do livro *Discusión* (1931), podemos verificar a presença da repetição de um Basílides, uma vez que a existência de um falso necessita da existência daquele que é, em tese, verdadeiro. Logo, antes de operar a diferença, Borges aparentemente caminha por um território já existente, embora não esteja preocupado em narrar acontecimentos históricos ou vivências reais para, em seguida, refutá-las.

Realmente existiu um Basilides, e este, segundo Petroski (2013), foi considerado um dos primeiros professores gnósticos estabelecidos em Alexandria entre 117 a 138 d.C. Para dar uma atmosfera de veracidade ao universo ficcional, Borges cita ao longo do conto personagens de existência real, artifício que ele usa diversas vezes em outras narrativas. Em especial no conto sobre Basilides, ele cita Quevedo, Nicolau de Antioquia, Carpócrates, Cerinto Ébion, Valentim, Mead, Wolfgang Schultz, Wilhelm Bousset, Irineu, Hilgenfeld, Satornil, Caulacau, Guilherme de Ockham, Simão “o mago”, Jesus Cristo, Andrew Lang, Novalis, Rimbaud, Richter, Carlyle e William Blake. E todos estes são representantes da diferença e da repetição, pois embora sejam personagens de existência real, o papel que eles cumprem na obra borgeana é o de representar por meio de especulações textuais, repetindo, mas não sem falsidade, o conteúdo do qual eles são agentes e pacientes.

A falsidade, que Borges pretende defender, não deve se dar no universo histórico, questionando o fato de ter ou não existido o indivíduo Basílides (que não é também o caminho ditado pelo conto), mas possivelmente está no conteúdo defendido e representado pelo personagem citado. Conteúdo de uma gnose com implicações que extrapolam o gênero teológico e invadem um limite que beira o fantástico e o extraordinário na literatura. (PETROSKI, 2013, p. 57)

Dessa forma, em “Uma vindicação do falso Basilides”, Borges apresenta um resumo da doutrina gnóstica que, além de favorecer uma leitura mítica dos textos sagrados, oferece um pressuposto para novas fabulações, novos territórios possíveis fundados menos na visão do tempo histórico do que nas possibilidades

criadas por uma ficção que apresenta a gnose como uma falsa eternidade, se comparada à eternidade cristã. Até o Deus adorado pela humanidade é um falso deus, ou um dentre muitos, como veremos mais adiante. Já o filho de Deus, Jesus Cristo redentor, é a reencarnação de Helena de Troia, representando assim uma entidade gnóstica desterritorializada e extrapolando os limites de qualquer “falso especulativo” como até então Borges havia apresentado.

Através de sua máquina do falso Borges, cria um múltiplo de falsidade. Está nos detalhes, na escolha dos personagens a serem simulados e repetidos, a grande complexidade desta sintaxe: o detalhe da escolha de Basíledes, da escolha do Quixote, o detalhe da reescrita destes personagens. A reescrita é uma espécie de sintaxe operada pela repetição, é uma diferença da repetição. No que diz respeito à expressão de um desejo, Borges cria uma linguagem, bem como uma sintaxe que cria esse múltiplo. Exemplo dessa sintaxe são os próprios personagens que se repetem no decorrer de toda a sua obra: Quevedo, Platão, Santo Agostinho, Poe, Joyce, dentre inúmeros outros. Os personagens, por si só, já são um tipo de expressão, já são um algo de sentido, algo que a argumentação descreve e repete uma falsidade. (PETROSKI, 2013, p.60)

No conto em questão, o narrador atesta que o princípio do homem foi o resultado da escuridão enamorada pelo reflexo ou pela lembrança da luz, como que representando a procura humana por explicações “reais”, “verdadeiras”, a procura do “nome” e da “origem” de Deus. Pois, “no princípio da cosmogonia de Basilides há um Deus. Essa divindade carece majestosamente de nome, bem como de origem; daí sua aproximada nomenclatura de *pater innatus*. Seu meio é [...] a plenitude” (BORGES, 2008, p. 66). E em meio a essa discussão filosófica que tende ao princípio cartesiano de que este Deus se origina na mente, sem qualquer mescla com a experiência sensível nem influência da imaginação criadora, o autor fala de um Basilides heresiarca que venerava um deus miscelâneo – “uma espécie de rei, com perfilada cabeça de galo, torso viril com braços abertos que comandavam um escudo e um látigo, e o resto era uma simples cauda enroscada que lhe servia de trono” (p. 65).

A descrição do tal deus inicia o conto, estando presente, como desenho, no primeiro volume do *Diccionario enciclopédico hispanoamericano*, de Montaner y Simón, com o qual Borges afirma ter tido contato em 1905, embora sem conhecimento do que a ilustração representava. Já em 1916, uma obscura enumeração de Quevedo o coloca novamente frente ao heresiarca e, por fim, em

1923, ele diz percorrer em Genebra um livro heresiológico em alemão que o leva ao significado do desenho visto em 1905.

O narrador do conto, a quem poderemos nos referir como o próprio Borges, segue tentando defender a cosmogonia de Basilides que, segundo o escritor, era invalidada por muitos. Ele, no entanto, acredita no pressuposto de que o heresiarca nascido em Alexandria após cem anos da crucificação apresentava, em seu tempo, a insignificância e a imperfeição do ser humano frente à origem de Deus ou à origem do bem e do mal, com uma teologia gnóstica pagã apontando para uma total incompatibilidade desta transcendência com o cristianismo tradicional, o que por si só já seria motivo suficiente para invalidação, considerando as tradições teológicas que se seguiram.

Assim, o território do Deus cristão é refutado, deus é desterritorializado graças a esta personagem que teve o ímpeto de apresentar uma interpretação distinta da doutrina teológica, sendo que sua visão se resumia a um sistema de símbolos considerado falso pela igreja. Mas se tudo em Borges transita na esfera do falso como impulso de sua ficção, este é o caminho dos novos territórios possíveis, onde o Deus da escritura, que ele apresenta como o Deus acima de todos os outros, pode ser ainda o seu personagem divino mediante a arte da palavra criadora, sendo livre para criar e para ser quem quiser.

É um Deus imutável, mas de seu repouso emanaram sete divindades subalternas que, condescendendo à ação, dotaram e presidiram um primeiro céu. Dessa primeira coroa demiúrgica derivou uma segunda, também com anjos, potestades e tronos, e estes fundaram outro céu mais baixo, que era o duplo simétrico do inicial. Este segundo conclave viu-se reproduzido num terceiro, e esse em outro inferior, e assim até 365. O Senhor do céu do fundo é o da Escritura, e sua fração de divindade tende ao zero. Ele e seus anjos fundaram esse céu visível, moldaram a terra imaterial que estamos pisando e depois a repartiram. (BORGES, 2008, p. 66)

O escritor argentino ressalta, através do conto, que o Deus, de forma geral, não muda, embora possa ser muitos outros através de seus reflexos, das criações que partiram dele. Inclusive o Deus do Antigo Testamento apresenta essa característica literária e teológica: ser imutável e notável exatamente por suas performances peculiares, marcantes. O que a humanidade vê, ou que acredita conhecer sobre o criador, na ótica borgeana interpretada a partir deste conto, é então uma imagem refletida do que está por trás de 365 camadas celestes criadas

por sete divindades que emanaram do repouso do Deus primeiro. Através dessas bifurcações, reflexos e falsidades necessárias à criação da terra imaterial, o narrador enfatiza uma singularidade do Deus primeiro: que sua fração de divindade tende a zero, característica que por si só já foi percebida anteriormente por meio das ações controversas de Deus no início do pentateuco ou de seu silêncio forjador do apofático no final do Antigo Testamento.

Inclusive, o falso é sempre legitimado por Borges, questão que debateremos mais profundamente no terceiro capítulo, quando mencionada a superficial irrealidade dos contos desse escritor. O ápice desse espelho entre o real e o ficcional é a compreensão do espaço onde começa Deus e onde termina a insignificante humanidade. Para os gnósticos, o mundo seria um erro ao buscar sempre uma via de salvação, já Borges (2012, p. 20) lê o mundo através desse caos, concluindo que “um só homem imortal é todos os homens”, inscrição feita no conto “El inmortal”, primeiro do livro *El Aleph* (1945), já citado anteriormente.

Durante todos os primeiros séculos de nossa era, os gnósticos disputaram com os cristãos. Foram aniquilados, mas podemos imaginar sua possível vitória. Houvesse Alexandria triunfado sobre Roma, as histórias extravagantes e confusas que resumi aqui seriam coerentes, majestosas e perfeitamente comuns. Pronunciamentos como “A vida é uma doença do espírito”, de Novalis, ou o desesperador de Rimbaud, “A verdadeira vida está ausente; não estamos no mundo”, conheceriam a condicional concordância dos laboratórios pios. De qualquer modo, que melhor presente podemos esperar que ser insignificantes? Que maior glória para Deus que sermos absolvidos do mundo? (BORGES, 2008, p. 70)

No embate secular entre gnósticos e cristãos, a narrativa demonstra que as ações que se seguem no tempo decorrido só são aparentemente absurdas porque relatadas a partir da premissa do triunfo do gnosticismo, sendo o que consideramos real apenas uma questão de perspectiva a partir dos relatos do grupo “vencedor”. É por tudo isso que o escritor argentino é utilizado por Deleuze e outros teóricos para exemplificar como a invenção narrativa e a liberdade de escrever o aparentemente “fantástico” foi um divisor de águas para a literatura e seus padrões instituídos até então, gerando as mais diversas especulações críticas e gerando um espaço importante para o diálogo literário acerca da hermenêutica proporcionada pela união de aportes filosóficos, cinematográficos, críticos, teológicos, entre tantos outros.

A partir de então, Borges se converte não só em ponto obrigatório de referência, quando se trata de um certo tipo de literatura (seu nome aparece frequentemente associado aos de Kafka ou Nabokov), como também em ponto de partida para especulações críticas como as efetuadas por Genette e Rucardou, como estímulo para a invenção narrativa (Robbe-Grillet), filosófica (Michel Foucault), cinematográfica (Godard). Por isso, é literalmente impossível traçar num estudo breve o bosquejo labiríntico da presença de Borges na cultura francesa de hoje. Desde a citação de um texto seu com que Foucault inaugura seu livro, *Les mots et lês choses* (1966), até a citação, não identificada, com que o cérebro eletrônico de Alphaville (1965) se apropria de umas palavras da conclusão de “Nueva refutación Del tiempo”, o trajeto de Borges na França cobre todos os campos e vai da Sorbonne às fortalezas da cultura pop. (MONEGAL, 1980, p.19).

Seguindo esta tendência teórica e nos voltando ao personagem Deus que é idealizado na obra de Borges, o que enfatizamos é que ele é desterritorializado de um contexto de religiosidade judaica e cristã, sendo posteriormente reterritorializado em ficções que mesclam filosofia, teologia, mitologia, numerologia, política e, principalmente, a memória de todas essas esferas vivenciadas por um narrador que passa uma primeira impressão de estar tecendo relatos autobiográficos, embora com características excessivamente oníricas para se enquadrarem em uma realidade já estabelecida pela lógica.

Quando Deleuze lança a discussão sobre o território, não está falando estritamente em um campo político, mas também no campo da linguagem. Desterritorializar, para este autor, é esse jogo do significante do significado que é muitas vezes o enfrentamento, a contravenção, esse teor onírico já identificado anteriormente, a linguagem em seu esgarçamento, as possibilidades de explorar personagens, ou seja, exatamente o jogo criado por Borges.

O termo "desterritorialização", neologismo surgido no *Anti-Édipo*, desde então se difundiu amplamente nas ciências humanas. Mas ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não é referido a três outros elementos: território, terra e reterritorialização. [...] Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material e afetiva. O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência (pontos de angústia, de vergonha, de inibição), ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 20)

Logo, o que chama atenção na obra de Borges não é a desterritorialização em si (seja da cultura judaica, dos mitos ou até de Deus), mas os novos territórios criados através de um contorno linguístico/literário que tem como um dos principais objetivos, senão o principal, mostrar zonas de desconforto e controvérsia até nas entrelinhas de representações sagradas, de discursos ou ações divinas.

O autor analisado recria significados de forma tão contundente que uma das marcas mais notáveis de sua escrita é fugir de padronizações de gênero textual, levando os leitores a se confundirem sobre a autenticidade dos relatos que leem. Borges não estava preocupado em defender a verdade nos seus contos, ensaios e/ou textos que ficavam em uma zona de devir entre esses gêneros, mas sim em criar novos territórios possíveis, novos espaços possibilitados pelo amplo uso das letras, palavras e expressões, exercício literário que opera a diferença vista por Deleuze também no contexto da literatura argentina.

A palavra “trapaça”, a palavra “falsificação”, aplicadas ao espírito e à literatura, nos chocam. Pensamos que esse tipo de enganação é simples demais, acreditamos que, se há uma falsificação universal, é ainda em nome de uma verdade talvez inacessível, mas venerável e, para alguns, adorável. Pensamos que a hipótese cartesiana do gênio maligno não é mais desesperadora: mesmo que todo poderoso, um falsificador permanece sendo uma verdade sólida que nos dispensa de pensar para além dela. Borges compreende que a perigosa dignidade da literatura não é a de nos fazer supor, no mundo, um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal. (BLANCHOT, 2005, p. 139)

Inclusive, a reterritorialização como a vemos aqui, inspirada na teoria de Deleuze e Guatarri, é exatamente um novo significado estabelecido, embora ele nunca seja absoluto e imutável, uma vez que está aberto a novas desterritorializações em um sistema infinito de signos que se reinventam e se ressignificam. Certas imagens de Deus na teologia se enquadram como esses territórios estabelecidos – os significados a que a teologia chegou, mas que foram revisitados e transformados a partir de reterritorializações literárias diversas.

Narrativas literárias como as de Borges frequentemente deslocam personagens como o próprio Deus de lugares fechados, o recolocando em novos contextos em que ele tem uma voz além das interpretações feitas pelos rabinos e exegetas. Exemplo disso é que o Deus de Borges não se obriga a transparecer

nenhum tipo de afeto pela humanidade, embora demonstre profunda admiração pela inteligência e intelectualidade do povo hebreu, como se o único defeito deste grupo fosse a subserviência, primeiro ao próprio Deus a quem eles seguem, segundo aos interesses envolvidos nesta relação que quase sempre termina em morte.

No conto “El milagro secreto” (1944), por exemplo, o escritor judeu Jaromir Hladík ganha mais tempo de vida para concluir uma obra inacabada, intitulada “Os inimigos”. A obra era importante, a vida dele, para Deus, só enquanto houvesse o propósito da escrita. E para que a primeira pudesse ser concretizada, Deus fez surgir uma nova perspectiva temporal em meio àquelas já existentes. Mas, antes disso, o curso da narrativa apresenta a importância da arte literária na vida do referido personagem judeu que não podia escapar da condenação de fuzilamento pela Gestapo, tendo em vista que constava em sua biografia seu sobrenome materno, Jaroslavski; um estudo “judaizante” sobre Boehme; sua assinatura na lista final de um protesto contra o *Anschluss*; e, por fim, a tradução da *Sepher Yezirah* pela editora Hermann Barsdorf.

Hladik havia ultrapassado os quarenta anos. Exceto algumas amizades e muitos hábitos, o problemático exercício da literatura constituía a sua vida; como todo escritor, media as virtudes alheias pelo poder da realização e pedia que os outros o avaliassem pelo que ele entrevia ou projetava. (BORGES, 2018, p. 138)

Em razão desta medida das virtudes humanas pela quantidade de realizações, Hladik passou a acreditar que tudo que ele havia produzido até então era insignificante se comparado ao que ele poderia concretizar ao término da obra inconclusa. Importante ressaltar que a história se passa durante a entrada do Terceiro Reich em Praga e o conto inicia com um sonho do protagonista em que uma longa partida de xadrez era jogada por duas famílias ilustres há muitos séculos (tempo suficiente para todos esquecerem qual era o prêmio). No despertar de Hladik o motivo de sua morte também é o pertencimento a uma família, um grupo específico, uma etnia marcada para morrer: o ser judeu numa época de vitória do “time” opositor.

Borges apresenta o ponto de vista não só do oprimido, mas também do opressor, mostrando em sua obra as faces (ou reflexos) de uma duplicidade que o acompanha durante toda sua trajetória literária. No conto “Deutsches Requiem” (1949), o narrador personagem Otto Dietrich zur Linde, que seria fuzilado por tortura

e assassinato de judeus, considera a teologia uma disciplina fantástica, enquanto os cristãos, a mais pura representação do servilismo. “Uma época implacável pesa agora sobre o mundo [...] Que importa que a Inglaterra seja o martelo e nós a bigorna? O importante é que mande a violência, não a servil timidez cristã” (BORGES, 2012, p.80).

Quando no campo de concentração onde Otto trabalhava chegou o poeta judeu David Jerusalem, a quase piedade do alemão representou a destruição dos dois, que em certo momento, pareceriam um só, outra característica atribuída à humanidade. Já a piedade sugere uma fraqueza que seria resultado da inércia, atitude contrária à semelhança com Deus, personagem que, na Escritura, opera de forma passional, agindo com força e tirania. “Ignoro se Jerusalem compreendeu que, se o destruí, foi para destruir minha piedade. A meu ver, não era um homem, nem sequer um judeu; tinha se transformado no símbolo de uma detestada zona de minha alma” (BORGES, 2012, p. 78).

Nesta narrativa há também a alusão a personagens reais, filósofos e escritores que de algum modo teriam influenciado o pensamento de Otto. Além de Brahms, Schopenhauer e Shakespeare, ele também menciona Nietzsche e Spengler, este último a quem ele atribui a inspiração para ingressar no mundo militar. “Fiz justiça, no entanto, à sinceridade do filósofo da história, a seu espírito radicalmente alemão (*kerndeutsch*), militar. Em 1929 entrei no partido”. (p.75)

Não posso mencionar todos os meus benfeitores, mas há dois nomes que não me resigno a omitir: o de Brahms e o de Schopenhauer. Também frequentei a poesia; a esses nomes quero juntar outro vasto nome germânico, William Shakespeare. Antes, a teologia tinha me interessado, mas Schopenhauer me afastou para sempre dessa disciplina fantástica (e a dá fé cristã), por razões diretas; Shakespeare e Brahms, pela ínfima variedade do mundo deles. Quem se detiver maravilhado, trêmulo de ternura e gratidão, diante de qualquer passagem da obra desses felizardos, saiba que eu também me detive ali, eu, o abominável. (BORGES, 2018, p.74)

Assim, a personagem mostra os contrários que a humanidade deseja não ver, ou até as sutilezas de como vivia um homem comum antes de praticar um ato julgado posteriormente como barbárie. É assim que Borges apresenta mais uma vez novos territórios só permitidos pela ficção: um cruel assassino que se considera vítima e que mata o judeu por, em algum momento, considera-lo superior, apesar de possuir características culturais e religiosas que ele abominava. “[...] a piedade pelo

homem superior é o último pecado de Zaratustra. Quase o cometi (confesso)” (p.77), e nesse momento ele se mostra não como superior, mas, pelo contrário, assumindo a superioridade do outro por intuir que o intelecto prevalece acima das vivências culturais, sociais ou religiosas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deus é o verbo e toda a sua existência é pautada por meio desta máxima. Dessa forma, ao se analisar a obra do escritor Jorge Luis Borges, chega-se à conclusão que este ser é, além de todas as definições já feitas anteriormente, também personagem de sua autoria, moldada à sua maneira. Sua gênese perpassa a fé despreziosa de gauchos e campesinos até as mais elaboradas visões de magos, filósofos e teólogos. Assim como a letra *Aleph*, esta personagem pode representar uma conexão contínua entre o início e o fim da obra borgeana, pois embora os temas do escritor tenham mudado ao longo de suas publicações, Deus se mantém presente em praticamente todas elas, sendo apresentado nos poemas, narrativas, ensaios e entrevistas.

Logo, a divindade representa uma espécie de elo teológico entre o mundo natural e o sobrenatural, sempre manifesta através da escrita. É o discurso literário que viabiliza a existência de Deus e o insere na história da humanidade como o mais poderoso ser, onisciente e onipresente, capaz de transformar realidades através da palavra criadora, nos repassada através do “Verbo”. E é nesta condição que o conhecimento se concentra nas visões possibilitadas pelo *Aleph* descrito por Borges – conhecimento nas mãos do Ocidente, com suas vicissitudes e infinitas possibilidades de um homem que além de representar seu país de origem em dado momento em que inicia sua produção literária, alarga essa experiência quando passa a viver na Europa e conviver (se não pela vivência próxima, mas pelos livros) com outras culturas. Então o Deus de Borges concentra todas essas experiências – pessoais, literárias, filosóficas, socioculturais – indo além dos territórios reconhecidos para desterritorializar e criar novos territórios possíveis, como constatou-se no último capítulo desta tese.

No princípio era o Verbo
e o verbo estava com Deus
e o verbo era Deus.
No princípio, ele estava com Deus.
Tudo foi feito por meio dele
e sem ele nada foi feito. (Jo 1:1-3)

Assim, no Novo Testamento, mais precisamente no livro de João, conseguimos verificar a intertextualidade entre o Deus bíblico e o Deus borgeano – o ser divino presente na história do homem através da escrita – sendo esta já atestada em outras teses e pesquisas científicas, a exemplo do trabalho de Gadotti (2012). O fato aqui a ser ressaltado é que ambos (o Deus da Escritura e o Deus de Borges) se concretizam por meio da palavra enquanto representação de sabedoria, de conhecimento, abordando ainda a relação de Deus com o homem, que só se concretiza quando o filho (Jesus Cristo) vem à terra para dar completude à mensagem que se pretendia transmitir à humanidade, que inclusive muitas vezes correu o risco de ser extinta pelo Criador, que nem sempre esteve completamente feliz com sua obra.

Paralelo a isso, há também uma verdade absoluta ansiada pelas personagens ao longo das narrativas que, quando confrontada, encontra na incompreensão seu maior triunfo. É a dúvida e o embate que motiva os adoradores desse Deus, sendo eles feitos à sua imagem e semelhança. Pois mesmo quando a “verdade” acerca do divino é reconhecida, quem a vê também reitera que ela não foi feita para os olhos humanos, podendo tomar qualquer forma ficcional, pois não está à altura do entendimento cognitivo do homem. Segundo Graham Greene, o motivo de adoração a Deus ao longo dos séculos é exatamente essa incompreensão: “Eu recusaria crer num Deus que conseguisse compreender” (VVAA, 1998, p. 561), uma vez que ao interlocutor é mais comum manter interesse pelo que lhe parece hermético; análogo, mas inacessível.

O Verbo era a luz verdadeira
que ilumina todo homem;
ele vinha ao mundo.
Ele estava no mundo
e o mundo foi feito por meio dele,
mas o mundo não o reconheceu. (Jo 1:9-10)

Logo, em um primeiro momento dos contos borgeanos, a personagem que analisamos nestas tramas almeja ser reconhecida como uma autoridade superior, não como um amigo em quem se possa confiar. Não bastava somente contemplar a criação, era preciso se sobrepor a ela por meio do sofrimento infligido, e nestes momentos não há qualquer semelhança entre o criador e a criação, a menos quando este (sendo Ele também uma trindade) torna-se homem através de seu filho Jesus

Cristo. Mas é então que surge a representação maior de simpatia divina pelo homem – o ato de criar um filho que, segundo a Escritura, seria a própria personificação do Pai e, conseqüentemente, do Verbo. No entanto, as características de cada um desses personagens são muito distintas, embora também apresentem algumas afinidades.

Por exemplo, Deus performatiza seguindo uma linearidade de ações, sendo, de acordo com Miles (1997), sonoro e passional nos inícios e silencioso nos finais (isso referindo-se à estrutura literária e teológica do pentateuco), enquanto Jesus se abriga na multiplicidade, na fragmentação que inclusive alude uma característica apresentada por Borges – a de que um homem é igual a qualquer outro, estando estes pseudônimos de Cristo, cronologicamente, presentes nos contos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941), “Tres versiones de Judas” (1944), “El Evangelio según Marcos” (1970) e “La secta de los treinta” (1975), este último fazendo clara alusão ao texto bíblico quando expõe: “O Verbo se fez carne para ser homem entre os homens, que o crucificariam e seriam por Ele redimidos. Nasceu do ventre de uma mulher do povo eleito não só para pregar o Amor, mas para sofrer o martírio”. (BORGES, 2011, p.53)

Logo, enquanto no capítulo “Borges, autor de Deus” apresentamos a personagem analisada na obra do escritor e como de fato este elemento agrega importância ao estudo, nos capítulos seguintes mostramos como o próprio Borges confirma que a personagem é a personificação da Escritura, mas também transcende qualquer leitura bíblica já feita, acrescentando variações filosóficas e teológicas que expandem os limites dos textos produzidos e apresentados no Antigo e Novo Testamento. Como por exemplo o fato de Deus se assemelhar bem mais a Judas Iscariotes, tornando-se homem até na infâmia, situação que ele apresenta no conto “Tres versiones de Judas”.

Dessa maneira, o que vemos apresentado em seus contos é um Deus Criador que permite tornar-se criatura, que diz ser amor, mas é sinônimo de sofrimento, que pode transformar-se em qualquer um, qualquer coisa, ou simplesmente manter-se distante quando considera a humanidade uma criação já falida, corruptível e pecadora, inclusive tentando ser a própria via desse pecado.

E o Verbo se fez carne;
e habitou entre nós;

e nós vimos a sua glória,
glória que ele tem junto ao Pai como Filho único,
cheio de graça e de verdade. (Jo 1:14)

Comprovada a intertextualidade com a Escritura em outras pesquisas científicas anteriormente produzidas, o que nos coube foi perceber as peculiaridades do Deus personagem que se apresenta como a escrita materializada, o poder do verbo e da própria ficção, o poder de ser quem o autor desejar. E, quando ele próprio é o autor, sua personificação através da carne também toma variadas formas, tendo Jesus ou Judas o mesmo peso perante o “plano de salvação” arquitetado pelo Senhor. Assim sendo, o Verbo perde poder ao se fazer carne, pois ele se equipara a uma frágil humanidade que ele rejeita enquanto ‘Deus Todo-Poderoso’, visto no Pentateuco, ao mesmo tempo em que parece se divertir compondo todas as tramas possíveis dentro de um sistema viciado no qual todas as coisas possíveis já aconteceram.

Um aspecto que deve ainda ser observado no espaço ficcional borgeano é que algumas vezes o narrador reclama que Deus não fala, não se posiciona, sendo notoriamente passivo. Como no conto “La lotería de Babilonia” (1941), quando o narrador que Gadotti (2012) chama também de “autor textual” se queixa pelo funcionamento silencioso da tal loteria, que representa ainda o funcionamento da vida e as infinitas possibilidades permitidas por um Deus alheio ao andamento dos destinos da humanidade.

Nessa formulação, Borges se enquadra na “arte da ficção, desprezada durante séculos pelos teóricos e moralistas”, tornando-se “ao longo do tempo, graças a grandes autores, uma investigação sobre a condição humana” (MANZANO, 2008, p. 12) e, conseqüentemente, da relação dos homens com Deus e vice-versa, sendo através da escrita e da leitura que estas experiências se manifestam e transcendem um olhar somente canônico.

Por isso, as análises feitas ao longo desse estudo se basearam em referências diretas e/ou indiretas de Jorge Luis Borges ao personagem Deus, à sua presença constante na Escritura, seus silêncios e metamorfoses, e, principalmente, à forma como as histórias bíblicas foram expandidas a partir das releituras borgeanas dos textos sagrados concomitantemente a uma hermenêutica que trazia junto aos discursos religiosos tradicionais, contestações míticas e filosóficas, provando que através da linguagem se constrói muitos outros caminhos para

enredos já existentes, todos emoldurados por Borges num padrão desvinculado da influência da religião ou das igrejas.

Ao focalizar em seus contos os pontos mais densos da narrativa bíblica, o “autor textual” incute na mente do leitor seu profundo conhecimento da Bíblia e dos temas cruciais que ela veicula. Contudo, ao optar por trabalhar com o relato bíblico, o “autor textual” também decide falar sobre um Deus de relacionamentos, que por sua vez, se distancia de um conceito deísta de divindade. (GADOTTI, 2012, p.183)

Por esse viés, verificamos na obra do escritor que esse “autor textual” mencionado por Gadotti inicia sua trajetória literária referindo-se a um Deus distante que tende a aproximar-se da humanidade nos anos seguintes. Essa aproximação acontece através de personagens que seriam uma extensão do Criador, a exemplo desse Jesus que, como dissemos anteriormente, é tão comum que pode ser também Judas ou qualquer outro, pois inicialmente Deus não faz distinção dos homens ou de seus infortúnios.

Assim, Deus é um padrão de divindade que surge nos poemas borgeanos do início de suas publicações mais como uma evocação distante para depois tornar-se próximo e até personagem presente em seus contos. Este é o primeiro momento de mudança divina, o segundo é quando Deus, que é Verbo, se faz carne através do Homem, que nem sempre é o filho, pois enquanto homem, todos são muito iguais, representantes de uma espécie inferiorizada.

Já a presença constante de Deus e suas variadas roupagens na obra de Jorge Luis Borges aproximam ainda mais o leitor dessa personagem, que na ficção do escritor pode ser quem ele quiser, sem limites e sem censura, tornando o diálogo já conhecido da “Sagrada Escritura” agora algo palpável pela esfera literária. E, mais que isso, permitindo que as dúvidas suscitadas pelas lacunas bíblicas deem margem para outras narrativas nas quais Deus até debocha das interpretações feitas pelo cânone no que diz respeito ao seu caráter inabalável ou a uma honra de quem vive de forma passiva somente a obedecê-lo.

Como por exemplo no conto “La secta de los treinta”, quando o narrador apresenta uma seita que, ironicamente, possui seguidores que agem, em todos os aspectos da vida, segundo a doutrina cristã interpretada literalmente, ou seja, ao pé da letra.

Dizimados pelo ferro e pelo fogo, dormem à beira dos caminhos ou nas ruínas que a guerra poupou, já que lhes é proibido construir moradias. Costumam andar nus. [...] A primeira coisa que chamou minha atenção foi a diversidade de suas opiniões no que concerne aos mortos. Os menos doutos entendem que os espíritos daqueles que deixaram esta vida se encarregam de enterrá-los; outros, que não se atêm à letra, declaram que a advertência de Jesus: “Deixai que os mortos enterrem seus mortos” condena a pomposa vaidade de nossos ritos funerários. O conselho de vender o que se possui e dá-lo aos pobres é acatado rigorosamente por todos (BORGES, 2011, p. 51-52).

O narrador desse conto mostra o caos de uma vida de obediência cega aos preceitos da Escritura, como também a reescrita de como seria o comportamento humano pautado exclusivamente nas proposições bíblicas, levando o leitor a considerar as transformações e reinvenções sociais que ocorreram ao longo dos séculos para que algo em dado momento “real” passasse a ser uma ficção, ou o que foi até aqui chamado de literatura fantástica. É então neste ponto que reside a superficial irrealidade que mencionamos anteriormente.

Portanto, quando Borges menciona no ensaio “As versões homéricas” que “o conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião ou ao cansaço” (2008, p. 104), nos orienta a perceber que toda reescrita supõe uma modificação capaz de melhorar o que antes já parecia ser satisfatório, exercício muito semelhante ao que foi feito na produção desta tese, uma vez que se deixa em aberto a possibilidade de aperfeiçoamento de análise desta personagem tão complexa e emaranhada em entrelinhas que nem sempre são notadas.

O Deus de Borges é a escrita, mas também as contingências do que ficou em aberto, os silenciamentos e as rupturas engendradas pela amplificação geral das linhas discursivas do que já foi escrito e do que ainda poderá ser – processo possibilitado pela desterritorialização e reterritorialização dos signos abordados, o que gera, como já mencionado, novos territórios capazes de intercomunicar literatura, filosofia, teorias do sagrado e tantas outras esferas, de modo que esse movimento proporcionado pela leitura/escrita de Borges seja capaz de recriar e defrontar qualquer vestígio estático de um aparente cosmos literário, exatamente porque esta linguagem, na concepção do referido autor, necessita do caos para expansão de uma construção coletiva de ficções que se multiplicam graças a este processo.

Portanto, o Deus borgeano é fruto de um esgarçamento artístico-literário que muito mais do que transgredir somente, possui o intuito de movimentar e criar uma nova ordem que permita uma constância de modificações futuras a personagens reconhecidos pela memória coletiva, assim como esta pesquisa almeja ser uma dentre muitas na construção de interpretações possíveis ao personagem Deus do escritor que escapa aos gêneros e se multiplica em possibilidades através da palavra que foge a toda e qualquer inércia.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. **Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Taurus, 1986.
- ALAZRAKI, Jaime. “Kabbalistic Traits in Borges’ Narration”, **Studies in Short Fiction**, III, 1 (1971), p. 78-92.
- ALAZRAKI, Jaime. Génesis de un estilo: “Historia universal de la infamia”. **Revista Iberoamericana**. Vol. XLIX, Núm. 123-124, Abril-Septiembre, 1983. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/3778/3947>>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- ALCARAZ, Rafael Camorlinga. “A fé poética dos crentes literários”. In: **O belo e o verdadeiro. A tensa e mútua relação entre literatura e teologia**. IHU On-line – Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Ano VIII, 17.03.2008, Edição 251.
- ALMEIDA, Marcelo Neves. **Reflexões sobre a escrita na obra de Jorge Luis Borges**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ÂNGELO, Andréa Lúcia P. Padrão. A ‘judeidade’ na narrativa de Jorge Luís Borges. In: FERRAZ, Salma. (Org.) **Pólen do Divino: textos de teologia e literatura**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.183-192.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARGÔLO, S. F.A. **Resenha do livro “A personagem de ficção”**. 2009. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/1810360>>. Acesso em: 20 set 2017.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo, Loyola, 2011.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução – A teoria na prática**. Editora Ática – São Paulo, 1986.
- AUERBACH, Erich. 1972. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva.
- AUGÉ, MARC. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. (Tradução de Maria Lúcia Pereira). Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- AUROUX, Sylvain. **A Revolução Tecnológica da Gramatização**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Ed. Unicamp, [1992] 2009.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita.** (Tradução de Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENAVIDES, Manuel: “Borges y la metafísica” in **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 505-507. Buenos Aires, setembro de 1978.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1993.

BLANCHOT, M. **O livro por vir:** a literatura começa com a escrita. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. **O livro de J.** Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BORGES, J. L.; JURADO, Alicia. **Buda.** Trad. Cláudio Fornari. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

BORGES, J. L. **Discussão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, J. L. **El hacedor.** Editorial Vintage Español, 2013.

BORGES, J. L. **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BORGES, J. L. **História da eternidade.** Companhia das Letras, 2017.

BORGES, J. L. **Obras completas 1** (1923-1949). 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BORGES, J. L. **Obras completas 2** (1952-1972). 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BORGES, J. L. **Obras completas III:** 1975-1985. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2010.

BORGES, J. L. **Obras completas IV:** 1975-1988. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2010.

BORGES, J. L. **O Aleph.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, J. L. **O informe de Brodie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORGES, J. L. **O livro de areia.** Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, J. L. **Siete Noches.** Buenos Aires: Createspace, 2015.

BORGES, J. L. **Manual de Zoología Fantástica.** México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BORGES, J. L. **Um ensaio autobiográfico**. Trad. Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BRAIT, Beth. **A personagem...** 1993.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

BRAVI, Adrián Nazareno. "Notas sobre Borges y el golem". In: **Variaciones Borges** 6. 1998.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. (it). 6. ed. São Paulo: perspectiva, 1976. p. 51-80.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, signos, cores, números). 23ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA, Lanusse Bergem Balbino. **Tempo e devir na narrativa fantástica de Jorge Luís Borges**. Campina Grande. 2014. Dissertação de mestrado. Disponível em: http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es_2014/Lanusse%20Bergem.pdf. Acesso em: 22 jan. 2016.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Editorial Arcadia, 1979.

FIGUEIRÊDO, F. M. **Dialogismo e ironia na obra A mulher que escreveu a Bíblia, de Moacyr Scliar**. 2014. 111 p. [Dissertação de mestrado]. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/tede/jspui/handle/tede/2582>. Acesso em: 20 mai. 2017.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

FLYNN, Anette U. **The Quest for God in the Work of Borges**. 2009

FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005. (1974)

FOUCAULT, Michel. 1966. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANZ, Marie-Louise Von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FRYE, Northrop. **Código dos códigos: A Bíblia e a literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GADOTTI, Fabrício Alexandre. **A intertextualidade bíblica nos contos de Borges (1941-1975)**. Florianópolis. 2012. Tese de doutorado. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/99308/305245.pdf?sequence=1>>. Acesso em 04 abr de 2018.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos. **A literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. "Crítica Literaria y Filosofía en Jorge Luis Borges" in **Cuadernos Hispanoamericanos**, n° 505-507, Buenos Aires, setiembre de 1978, p. 279-297.

GOLOBOFF, Mario. **Leer Borges**. 1ª ed. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

GRANDE, Keilla Conceição Petrin. **A morte de Cervantes, o nascimento de "Quixotes"**. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5013>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

GRUDEM, Wayne. **Teologia sistemática**. Trad. de Norio Yamakami, Lucy Yamakami, Luiz A. T. Sayão, Eduardo Pereira e Ferreira. São Paulo: Vida Nova, 1999. p. 364 – 372.

HADIS, Martín. **Siete guerreros nortumbrios**. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2011.

HALBWACHS, Maurice. 1990. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vértice.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JUNG, Carl Gustav. **Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LUDMER, J. ¿Cómo salir de Borges? In: ROWE, W.; CANAPARO, C.; LOUIS, A. (Ed.). **Jorge Luis Borges**. Intervenciones sobre pensamiento y literatura. Buenos Aires: Paidós, 2000. p. 289-300. Disponível em: <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/articulos.html>. Acesso em: 22 jan. 2020.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flavia Cera. **Sopro** 20. Panfleto político-cultural. Desterro, jan. 2010. Disponível em: <www.culturaebarbarie.org/sopro>. Acesso em: 25 nov. 2020.

MAGALHÃES, Antonio. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, S. MAGALHÃES, A. Et al. **Deuses em poéticas**: Estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; UEPB, 2008. p. 13-24.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras**: teologia e literatura em diálogo. 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

MAGALHÃES, Antonio. O sagrado na poesia e na religião. In: FERRAZ, Salma. (Org.) **Pólen do Divino**: textos de teologia e literatura. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.35-48.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

MANZANO, Thais Rodegheri. **Artimanhas da ficção**: ensaios de literatura. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.

MENDONÇA, Verônica Pereira. **Narrativas fantásticas e objetos simbólicos**: o fantástico nos contos “El Zahir”, “El Aleph” e “La escritura del dios”, de Jorge Luís Borges. Brasília-DF: Julho de 2015. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19531/1/2015_Ver%C3%B4nicaPereiradeMendon%C3%A7a.pdf>. Acesso em: 31 mar 2018.

MIGUEL, Ruth S.V. **Personagem**. E-Dicionário de Termos Literários. Coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

MILES, Jack. **Deus**. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIOTTO, Franciele Cristina. **El sur**: a fundação de um espaço mítico em Jorge Luís Borges. Caxias do Sul-RS. 2010. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/522/Dissertacao%20Francieli%20Cristina%20Miotto.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 24 abr 2018.

MASSAUD, M. **A análise literária**. 17ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MOLLOY, Sylvia. **Las letras de Borges y otros ensayos**. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

MONEGAL, E. R. **Borges por él mismo**. Barcelona: Editorial Laia, 1984.

MONEGAL, E. R. **Borges**: uma poética da leitura. Tradução de Irlemar Chiampi. Revisão de Plínio Martins Filho e Dainis Karepous. Produção de Plínio Martins Filho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. (Coleção Debates).

MUSSA, Alberto. “A forma de contar como espetáculo literário”. In: Dichun, Ricardo. **Jorge Luis Borges**. São Paulo: Duetto, 2009.

NASCIMENTO, Lyslei. O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v.2, n.3, out. 2008. Disponível em: <<https://www.periodicos.letras.ufmg.br>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

NASCIMENTO, Lyslei. **Borges e outros rabinos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NASCIMENTO, Rubem de Oliveira. Uma perspectiva psicológica do duplo na literatura de Jorge Luis Borges. In: **Revista Interdisciplinar de Estudos Ibéricos**, [s.d]. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/3734074/uma-perspectiva-psicologica-do-duplo-na-literatura-de-jorge-luis->>. Acesso em: 15 mar. 2020.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo, Ed. Ática, 1995

NUÑO, Juan. **La filosofía de Borges**. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1988.

OLIVEIRA, Késia. Crime e pecado: versões da traição de Judas. **Anais da XII SEVFALE**, Belo Horizonte, UFMG, 2015. p. 549-556.

OLMOS, Ana Cecilia. **Por que ler Borges**. São Paulo: Globo, 2008.

PADRÃO, Andréa. A teologia e a literatura de Borges: um diálogo. In: FERRAZ, S. MAGALHÃES, A. Et al. **Deuses em poéticas**: Estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; UEPB, 2008. p. 111-124.

PAOLI, Roberto. “Borges Y Schopenhauer” in **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, año XI, nº 21, p. 173-208.

PASTORMERLO, Sergio. **Borges crítico**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PETROSKI, Juliano Samwais. **O encontro nômade entre Jorge Luis Borges e Gilles Deleuze**. [Dissertação de mestrado]. Curitiba, 2013.

PIGLIA, Ricardo. Borges: a arte de narrar. In: VVAA, **Borges no Brasil**, organizado por Jorge Schwartz, São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: SEGRAC. p. 60-66.

PIMENTEL PINTO, Júlio. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1998.

QUEIROZ, Adalberto de. "A verdade desestabilizada" em Jorge Luis Borges (2): A cegueira como um "lento crepúsculo". **Jornal Opção**. Edição 2206. Goiás, 26 out. 2017. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/destarte/a-verdade-desestabilizada-em-jorge-luis-borges-2-a-cegueira-como-um-lento-crepusculo-108302/>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

REST, Jaime. **El labirinto del universo**: Borges y el pensamiento nominalista. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

ROMERO, J. L. **Latinoamérica**: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: ANTONIO CANDIDO e tal. **A personagem de ficção**. (it). 6. ed. São Paulo: perspectiva, 1976. p. 11-49.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**: memória da literatura. Trad. por Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, A. D. O assombro da metafísica: Jorge Luis Borges nos labirintos da metafísica. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 815-830, jul./dez., 2013.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARLO, Beatriz. **Borges, um escritor en las orillas**. 2ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo**. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHOLLHAMMER, Eric. Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação. In: **Cena do crime**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.155-186.

SCHWARTZ, Jorge. **Borges babilônico**: Uma enciclopédia. Trad. Gênese Andrade. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SILVA, Sabrina Alvernaz. **Las Kenningar: Linguagem e perspectivismo**. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

VOGEL, Daisi Irmgard. **Jorge Luis Borges e a reinvenção poética da entrevista**. [Tese de Doutorado]. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/83827?show=full>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

VVAA. **A fé para adultos – Novo Catecismo**. São Paulo: Loyola, 1988.

WAISMAN, Sérgio. **Borges y la traducción: La irreverencia de la periferia**. Trad. Marcelo Cohen. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

WHEELOCK, Carter. **The Mytmaker**. A study of motif and symbol in the short stories of Jorge Luis Borges. Austin, University of Texas Press, 1969.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges: uma vida**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOODALL, James. **Jorge Luis Borges: O Homem no Espelho do Livro**. Bertrand Brasil, 1999.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Entrevistas com Jorge Luis Borges

“A cegueira é uma forma de solidão”. **Revista Domingo**, ano 2, n.60, s.l., 25 mai. 1977, p.29-30.

“Borges em Paris: ‘Não há literatura espanhola’” (Publicada originalmente no **L’Express**). **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 15 mai. 1977. p.24. (Sem tradutor).

BRACELI, Rodolfo E. “O infame Jorge Luis Borges”. **Folha de S. Paulo**, Folhetim. São Paulo, 10 set. 1978. p.8-10.

CRUZ, Jorge. “Borges – um diálogo iluminado sobre si mesmo (Publicada originalmente no La Nación). **Jornal da Tarde**, Caderno de Leituras. São Paulo, 10 ago. 1985. p.1-2. (Trad. e notas de Teresa Montero Otondo).

D’ÁVILA, Roberto. “Entrevista com Jorge Luis Borges”. Direção geral e edição de Walter Salles Jr. Rede Manchete de Televisão, 1985.

FEBBRO, Eduardo Miguel. "Borges: a eternidade mais um dia". **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Cultura, ano 4, n. 170. São Paulo, 11 set. 1983, p.5.

"Literatura é jogo". **Visão**. São Paulo, 1º out. 1979. p.99-103.

"La Ceguera". Buenos Aires, 3 ago. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=546&v=6f1qryPPVFI&feature=emb_logo>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MAFFEI, Marcos. "Jorge Luis Borges". **Os escritores**: as históricas entrevistas da *Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, v.1, p.195-224. (Trad. De Alberto Alexandre Martins).

MEDINA, Cremilda. "Jorge Luis Borges, cego e sozinho, ainda alheio a seu sucesso". **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 16 jan. 1977. p.18.

MELLO, Thiago de. "Jorge Luis Borges, aos 85 anos: 'a democracia é a nossa última esperança'". **O Globo**. Rio de Janeiro, 25 ago. 1984. p.3.