



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANA HELENA BARBOSA DE OLIVEIRA

***HISTORIA DE LA ETERNIDAD: RETÓRICA NOS ENSAIOS DE JORGE
LUIS BORGES***

Brasília
2019

ANA HELENA BARBOSA DE OLIVEIRA

***HISTORIA DE LA ETERNIDAD: RETÓRICA NOS ENSAIOS DE JORGE
LUIS BORGES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro

BRASÍLIA

2019

Barbosa de Oliveira, Ana Helena
BAN532h Historia de la eternidad: retórica nos ensaios de Jorge
Luis Borges / Ana Helena Barbosa de Oliveira; orientador
José Luis Martínez Amaro. -- Brasília, 2019.
113 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Retórica. 2. Epidíctico. 3. Eternidade. 4. Ensaio. 5.
Borges. I. Martínez Amaro, José Luis, orient. II. Título.

ANA HELENA BARBOSA DE OLIVEIRA

***HISTORIA DE LA ETERNIDAD: RETÓRICA NOS ENSAIOS DE JORGE
LUIS BORGES***

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro

Prof. Dr. Gilson Charles dos Santos

Profa. Dra. Patricia Trindade Nakagome

À Edna Kelly Barbosa e Humberto Barbosa,
minha eterna gratidão e amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me guiar e me dar a saúde física e mental necessárias para desenvolver meus projetos;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jose Luis Martinez Amaro, por confiar em mim e na minha proposta, por dividir seu tempo e conhecimento, me transformando em uma pesquisadora e leitora melhor. Sem o senhor, esse trabalho não seria possível;

À Universidade de Brasília, minha casa;

Ao ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que através de suas políticas de acesso ao ensino público superior, permitiu meu ingresso e permanência na universidade;

Aos meus primeiros orientadores, Prof. Dr. Aryon Dall'igna Rodrigues (*in memoriam*) e Profa. Dra. Ana Suelly Arruda Câmara Cabral, que me colocaram no caminho da minha vida: a pesquisa acadêmica;

À minha mãe, Marcia Kelly Barbosa, por seu amor e doação e por ter me dado asas para que eu pudesse voar...;

À minha família: Edna Kelly Barbosa, Humberto Barbosa, Jaqueline Kelly Barbosa, Alexandre Florindo Maciel, Jaqueline Kerry Maciel, Alexandre Kerry Maciel, por torcerem por mim, me apoiarem incondicionalmente em minhas escolhas, por compreenderem minhas inúmeras ausências e por me darem todo suporte de amor e afeto.

À Micaela Kelly Maciel, que com a flor de seus cachos sempre foi minha amiga, minha companheira e minha leal escudeira... todo meu amor e gratidão a você...

Ao amor de todas as minhas vidas, Leonardo Garzaro do Amaral. Cariño... sem seu apoio intelectual, sua compreensão e seu amor incondicional essa jornada não teria sido completada.

À minha incrível equipe na Assessoria OAB Internacional: Gabriel Alves Teixeira, Maria Stefânia Caldeira Henrique Marques, Bruno dos Santos Pacheco, Paloma Caroline Varjão dos Santos e Alisson Dias Bezerra, por serem meus amigos, incentivadores, revisores, tradutores e meus melhores ouvintes.

Aos melhores amigos que se pode ter: Clara Bomfim, Ísis Catherine e Rainer Souza. Vocês foram meu equilíbrio e alegria.

“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.
El tiempo es un río que me arrebató, 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”.

(Jorge Luis Borges)

RESUMO

Essa dissertação propõe uma leitura dos 11 textos de *Historia de la Eternidad*, livro de ensaios de Jorge Luis Borges, sob a perspectiva da retórica e suas figuras de linguagem na construção de argumentos, ao mesmo tempo em que traz um resumo da história da retórica grega e romana, passando por Aristóteles, Górgias, Isócrates, Catão, Cícero, até chegar aos expoentes mais modernos, como Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca e Olivier Reboul.

Propõe também relacionar os ensaios borgianos ao gênero epidíctico, substituindo a figura do orador-auditório pela do autor-leitor, aproximando o discurso retórico da realidade do leitor.

Palavras-chave: Retórica. Epidíctico. Eternidade. Ensaio. Borges.

ABSTRACT

This dissertation proposes an interpretation of 11 texts of Jorge Luis Borges essay book *Historia de la Eternidad* under the perspective of Rhetoric and its figures of speech on the construction of arguments. It also brings an overview of the Greek and Roman Rhetoric history, analyzing Aristotle, Gorgias, Isocrates, Cato, Cicero, all the way to modern exponents, such as Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca and Oliver Reboul.

It also proposes relating the Borgian essays to the Epideictic genre, replacing the figure of the speaker-audience by the author-reader, bringing the rhetoric discourse closer to the reality of the reader.

Keywords: Rhetoric. Epideictic. Eternity. Essay. Borges.

SUMÁRIO

Introdução	6
1 <i>Historia de la eternidad</i>	9
1.1 Eternidade e cristianismo	25
1.2 Período grego	27
1.3 Período romano	30
1.4 Eternidade temporal e cristianismo	33
1.5 Borges e a eternidade	35
2 <i>Las Kenningar</i>	39
2.1 <i>La metáfora</i>	48
3 <i>La doctrina de los ciclos</i>	53
3.1 <i>El tiempo circular</i>	60
4 <i>Los traductores de las 1001 noches</i>	67
4.1 <i>El Capitán Burton</i>	68
4.2 <i>El Doctor Mardrus</i>	75
4.3 <i>Enno Littmann</i>	78
5 <i>Arte de injuriar</i>	82
6 <i>El acercamiento a Almotásim</i>	92
7 Considerações finais	104
8 Referências	106

Introdução

A presente dissertação tem por objetivo propor a leitura dos 11 ensaios do livro *Historia de la Eternidad*, de autoria do escritor argentino Jorge Luis Borges, tendo como base fundamental a retórica – seus gêneros e suas figuras de linguagem. Será apresentada também, de forma sintética, a história da retórica com seus principais expoentes, seu desenvolvimento através dos séculos e seus usos e aplicações.

Buscar-se-á demonstrar como pode ser possível o deslocamento do uso do gênero epidíctico, cujo objetivo originário era ser usado em discursos orais voltados para uma plateia, para a literatura escrita, onde o papel do auditório passaria a ser o do leitor e o papel do orador, o do escritor. Pretende-se também constatar que Borges se abastece da retórica para, além de construir seus escritos, se comunicar com o leitor para propor reflexões, para sugerir leituras e admitir novas interpretações delas. Assim como *Historia de la eternidad*, este trabalho não tem como propósito convencer a uma verdade única, sendo um convite ao pensamento por vias ainda não exploradas.

Historia de la eternidad é uma coletânea de ensaios publicado no ano de 1936 e também o primeiro capítulo desta dissertação. Estão presentes no livro os seguintes textos: *Historia de la eternidad*, *Las Kenningar*, *La metáfora*, *La doctrina de los ciclos*, *El tiempo circular*, *Los traductores de las 1001 noches* – que se divide em três partes: *El capitán Burton*, *El doctor Mardrus*, *Enno Littmann* – e dois textos inseridos posteriormente: *Dos notas - El acercamiento a Almotásim* e *Arte de injuriar*.

As epígrafes, uma de Francisco de Quevedo outra de Samuel Johnson, guardam particular relação com Borges não apenas pelos seus significados, mas pelos seus autores:

...*Supplementum LIVII; Historia infinita temporis atque aeternitatis*¹...

–Quevedo: Perinola, 1632

¹ Suplemento 57; História infinita do tempo e da eternidade.

... nor promise that they would become un general, by learning criticism, more useful,
happier, or wiser².

Johnson: Preface to Shakespeare, 1765

Francisco de Quevedo e Samuel Johnson foram influências importantes nas obras de Borges. Johnson (Inglaterra, 1709-1784), lexicógrafo, ensaísta, crítico literário e poeta, é citado graças a todas essas funções em *Introducción a la Literatura inglesa*. Francisco de Quevedo (Espanha, 1580-1645), um dos mais importantes escritores do barroco espanhol, foi homenageado por Borges no poema *A un viejo poeta*, sendo esses apenas alguns exemplos, já que os dois autores foram de suma importância em muitas obras do autor argentino.

Homem de elevada cultura e vastos conhecimentos, Borges é um autor de referências: ele não deixa de dar os devidos créditos àqueles que o influenciaram, aos que lhe serviram de mestres, citando também, com as devidas ressalvas, quem ele discordava ou criticava. Como exemplos, tem-se Arthur Schopenhauer, Jorge Santayana, Friedrich Nietzsche, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Bertrand Russell, tendo cada um deles colaborado de forma significativa na construção do pensamento e da literatura borgiana.

O título do livro, cuidadosamente paradoxal, é um convite à reflexão, a ser pensado de forma retórica. O termo história (*historie*) traz consigo o significado de conhecimento através da investigação, sendo o estudo do passado da humanidade. Borges já tinha recorrido a esse artifício retórico um ano antes ao publicar *Historia Universal de la Infamia*, título que sugere que no livro se encontrará a história global da infâmia e dos infames. A eternidade não tem começo nem fim nem limites, podendo estar contida na religião, na ciência, na filosofia e, claro, na literatura. Então, como contar a história de algo que não fechou seu ciclo, que já não se passou por completo? Não é bem essa a intenção de Borges. Ao contrário do que se possa deduzir, o autor traz nas 158 páginas de seu livro a história do conceito – ou conceitos – de eternidade, ou das eternidades e suas mais diversas faces, conforme será tratado mais adiante.

Cumprir destacar que o presente trabalho não tem a intenção de classificar *Historia de la Eternidad* dentro de uma categoria, ou de afirmar que é um livro de gênero epidíctico por

²... nem mesmo prometem que se tornariam em geral, aprendendo críticas, mais úteis, mais felizes ou mais sábios (Nossa Tradução).

excelência, mas sim, é um convite para uma nova forma de leitura, de reflexão sobre ele e sobre a grandeza intelectual de Borges e suas multifaces. Tentar firmar Borges e *Historia de la Eternidad* dentro de um conceito seria aprisionar a ambos, reduzindo a imensidão imaginativa do autor e o alcance de suas obras.

A aproximação com Borges aconteceu de forma tardia, mas não na hora equivocada, já que o contato com literatura hispano-americana só foi possível graças à graduação em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Não foi na hora equivocada porque não basta conhecer Borges, é necessário percorrer alguns caminhos literários, filosóficos, matemáticos e até mesmo físicos para poder fruí-lo.

Mas ainda assim há a possibilidade de conhecer Borges por outro caminho: seguindo as trilhas que ele mesmo dá. Quando o autor cita Swedenborg, por exemplo, ele convida ao leitor a conhecê-lo, a pesquisar sobre ele. Uma vez dentro do universo borgiano, o leitor será guiado por ele, ainda que não perceba.

É justamente nesse ponto que entra de forma mais ativa a retórica. Como Borges pode guiar um leitor? Como ele irá saber que tipo de leitor está lendo seu livro? Como pode dar certo para todos? Isso será possível graças ao uso da retórica e suas técnicas.

A arte retórica data de aproximadamente 465 a. C e pode ser definida de vários modos: segundo Platão, a arte da persuasão pelo discurso; Aristóteles a percebe como a exposição de argumentos ou de discursos que devam ou visem persuadir; para Cícero, a contraparte da dialética, instrumento de debate para persuadir a grandes audiências, forma de sabedoria e arte de pensar complementar a filosofia; de acordo com Quintiliano, a arte do saber; por Perelman-Tyteca arte de argumentar; para Olivier Reboul, arte de persuadir pelo discurso.

Todas essas definições serão abordadas para que seja possível não apenas conhecer cada concepção de retórica, mas também para que se possa entender seu processo de evolução histórica. Para fins acadêmicos, será seguida a linha aristotélica nos conceitos clássicos e as definições de Olivier Reboul, Michel Meyer, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca para os conceitos mais modernos, escolhas que se justificam pela facilidade de acesso às obras e pela didática empregada pelos autores ao versar sobre retórica.

Capítulo 1

Historia de la eternidad

Historia de la eternidad é o ensaio que dá nome ao livro de Borges. Nele, o autor faz um percurso sobre a história da eternidade segundo diversos pontos de vista, desde o filosófico até sua própria perspectiva.

Extenso e cheio de referências, o ensaio é fiel ao estilo literário de seu autor, que faz o leitor refletir sobre conceitos de tempo, espaço e realidade, sem deixar de oferecer suporte teórico. Na primeira fase da composição do ensaio é possível identificar a *héuresis*, a fase retórica da invenção. Para que seja possível compreendê-la, é necessário primeiramente saber qual assunto será abordado pelo autor, e para isso é preciso identificar a qual gênero retórico pertence o texto.

De acordo com Aristóteles, a retórica divide-se em três gêneros, dirigidos a auditórios específicos:

Gênero	Auditório	Tempo	Ato	Valores	Argumento-tipo
Judiciário	Juízes	Passado (fatos por julgar)	Acusar/defender	Justo/injusto	Entimema (dedutivo)
Deliberativo	Assembleia	Futuro	Aconselhar/ desaconselhar	Útil/nocivo	(exemplo) (indutivo)
Epidíctico	Espectador	Presente	Louvar/censurar	Nobre/vil	(Amplificação)

Quadro 1. Esquema de gêneros retóricos. Extraído de REBOUL, 1998, p.47.

Ainda de acordo com Aristóteles, a divisão entre os três gêneros é necessária porque há três tipos de auditório. Reboul complementa:

[...]é a necessidade de adaptar-se a eles que confere traços específicos a cada gênero: conforme as pessoas a quem nos dirigimos, não falaremos da mesma maneira. O discurso judiciário tem como auditório o tribunal; o deliberativo, a Assembleia (Senado); o epidíctico, espectadores, todos os que assistem a discursos de aparato, como panegíricos, orações fúnebres ou outras (REBOUL, 1998, p.45).

Como existem auditórios diferentes para cada gênero do discurso, os atos deles também se diferem, de forma a alcançar de forma mais eficiente o público desejado.

Todos os três gêneros possuem algum componente que lhes confere unidade, que são os três tipos de argumentos: *Éthos*, *Páthos* e *Lógos*. Aristóteles os define no sentido geral de instrumentos de persuadir, sendo o *éthos* e o *páthos* de ordem afetiva e o *lógos* de ordem racional. De acordo com Michel Meyer, eles podem assim ser definidos:

Para os gregos, o *éthos* é a imagem de si, o caráter, a personalidade, os traços de comportamento, a escolha de vida e dos fins (daí a palavra ética) [...] O *éthos* é uma excelência que não tem objeto próprio, mas se liga à pessoa, à imagem que o orador passa de si mesmo, e que o torna exemplar aos olhos do auditório, que então se dispõe a ouvi-lo e a segui-lo. O *éthos* é o ponto final do questionamento (MEYER, 2007, pp. 34-35).

[...] o *páthos* é a fonte das questões e estas respondem a interesses múltiplos, dos quais dão prova as paixões, as emoções ou simplesmente as opiniões (MEYER, 2007, p.36). O *lógos* deve poder expressar as perguntas e as respostas preservando sua diferença. [...] em conclusão, o *lógos* é tudo aquilo que está em questão (MEYER, 2007, pp.40-45).

E como cada gênero possui um componente capaz de lhe conferir unidade, Meyer explica:

O auditório julga se é belo (epidíctico), justo (judiciário) ou útil (deliberativo). Temos aí o *páthos*, quer dizer, as reações da alma, das paixões, que são ativadas. O orador, ou o *éthos*, intervém igualmente nesses três gêneros de modo distinto, pois defende, ornamenta ou delibera. Quanto ao *lógos*, nos três casos ele repousa sobre o possível: o que teria de possível, o que é, e o que será (MEYER, 2007, p.29).

Assim, com a estrutura dos gêneros e seus argumentos já expostos, conclui-se que na fase da *héuresis*, em *Historia de la eternidad*, Borges recorre às Eneadas de Plotino para começar a dar forma ao ensaio: “*en aquel pasaje de las Eneadas que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que – según todos saben – es el modelo y arquetipo de aquél*” (BORGES, 1975, p.15). Note-se que para inventar uma história, Borges recorre primeiramente a uma obra e a um autor já consagrados como forma de dar mais força e credibilidade a argumentação que será construída.

Ainda sobre as partes da *héuresis*, tem-se os lugares, ou *topoi*, que é por onde se encontram os argumentos. Como o termo não é muito claro, Reboul sugere que na dúvida,

“lugar” pode ser traduzido por argumentos. Existem ao menos três sentidos para o termo, que podem assim ser descritos:

- No sentido mais antigo e mais simples, o lugar é um argumento pronto que o defensor pode colocar em determinado momento de seu discurso, muitas vezes depois de ter o aprendido de cor (REBOUL, 1998, p.51). Esse argumento se assemelha aos utilizados no discurso judiciário, por exemplo, com frases de efeito;
- Em sentido mais técnico, o lugar já não é um argumento-tipo, é um tipo de argumento, um esquema que pode ganhar os conteúdos mais diversos. Os lugares comuns se encaixariam nesse tipo, pois se adaptam a toda espécie de argumento;
- No sentido mais técnico, o dos *Tópicos*, o lugar não é um argumento-tipo nem um tipo de argumento, mas uma questão típica que possibilita encontrar argumentos e contra-argumentos (REBOUL, 1998, p.52).

Esses três tipos de *topoi* não são rígidos, mas são os principais. Existem lugares teológicos, metafísicos, etc. Por fim, lugar é “tudo que possibilita ou facilita a invenção, mas que, por isso mesmo, a nega, pois uma invenção deixa de sê-lo à medida que se torna fácil!” (REBOUL, 1998, p.54).

No gênero epidíctico, o lugar é um argumento-tipo, “cujo alcance varia segundo as culturas” (REBOUL, 1998, p.51). A argumentação-tipo de Borges nesse ensaio é a problemática de definição do tempo.

De posse dessas informações, pode-se inferir que o ensaio *Historia de la eternidad* está contemplado pelo gênero epidíctico. Inicialmente presente nos discursos fúnebres e nos panegíricos, posteriormente houve uma ampliação para a aplicação do gênero:

Para Aristóteles, o orador se propõe atingir, conforme o gênero do discurso, finalidades diferentes: no deliberativo, aconselhando o útil, ou seja, o melhor; no judiciário, pleiteando o justo; no epidíctico, que trata do elogio ou da censura, tendo apenas de ocupar-se com o que é belo ou feio. Portanto, trata-se mesmo de reconhecer valores. Mas, faltando a noção de juízo de valor e a de intensidade de adesão, os teóricos do discurso, depois de Aristóteles, misturam incontinenti a ideia de belo, objeto do discurso, aliás equivalente da ideia de bom, com a ideia do valor estético do próprio discurso. Com isso, o gênero epidíctico parecia prender-se mais à literatura do que à argumentação. Foi assim que a distinção dos gêneros contribuiu para a posterior desagregação da retórica, pois os primeiros gêneros foram anexados pela

filosofia e pela dialética, tendo sido o terceiro englobado na prosa literária (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.54).

A partir de Górgias, importante orador grego que será abordado mais adiante, o gênero epidíctico se tornou efetivamente literário³. Cabe destacar que, ainda que os gêneros sejam identificados com certos auditórios e possuam atos diferentes, nada impede que eles transitem entre si, de forma que é possível, por exemplo, que textos deliberativos possuam características epidícticas e que textos epidícticos possuam características judiciais.

De posse dos conceitos iniciais e seguindo com a análise, retoma-se o conceito de *heurésis*, a fase da invenção da narrativa. Tem-se aqui o princípio, o que fará o leitor querer continuar a leitura, o que atrairá esse leitor individual, sendo fundamental para toda a estrutura textual. De acordo com Reboul:

Na realidade, a própria noção de invenção pode parecer-nos muito ambígua. De fato, ela se situa entre dois pólos opostos. Por um lado, é a “inventário”, a detecção pelo orador de todos os argumentos ou procedimentos retóricos disponíveis. Por outro, é a “invenção” no sentido moderno, a criação de argumentos e de instrumentos de prova; até o *éthos*, explica Aristóteles, a confiança inspirada pelo orador, deve ser “obra de seu discurso” (1356^a); em outras palavras, o importante não é o caráter que ela já tem, e que o auditório conhece, mas o caráter que ele cria (REBOUL, 1998, p.54).

Quais são os instrumentos de prova usados por Borges em seu ensaio? Para responder a essa questão, convém antes apresentar as partes da *héuresis*, começando pelas provas, que podem ser intrínsecas ou extrínsecas:

As provas extrínsecas são as apresentadas antes da invenção: testemunhas, confissões, leis, contratos, etc. Do mesmo modo, num discurso epidíctico, tudo que se sabe da personagem cujo elogio se faz. As provas intrínsecas são as criadas pelo orador; dependem, pois, de seu método e talento pessoal, são sua maneira própria de impor seu relatório (REBOUL, 1998, pp.49-50).

³ Com Górgias surge uma nova fonte da retórica: estética e propriamente literária. [...] até então os gregos identificavam “literatura” com poesia (épica, trágica etc.). A prosa, puramente funcional, restringia-se a transcrever a linguagem oral comum. Górgias, um dos fundadores do discurso epidíctico, ou seja, elogio público, cria para esse fim uma prosa eloquente, multiplicando as figuras, que a tornam “uma composição tão erudita, tão ritmada e, por assim dizer, tão bela quanto a poesia” (NAVARRE, 1990, p.86 *apud* REBOUL, 1998, p.4).

No início dos estudos retóricos, mais especificamente com Aristóteles, o gênero epídítico tinha como conteúdo o elogio e a censura a um personagem da *pólis* ou até mesmo à própria *pólis*, tendo como objetivo persuadir o espectador sobre determinado tema⁴. No ensaio de Borges não há um elogio, tampouco a apresentação de uma personagem, sendo uma de suas provas extrínsecas um problema comum a todos: o tempo. “*El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema*” (BORGES, 1975, p.15).

As provas intrínsecas, como as definições de tempo e eternidade, serão apresentadas ao longo do ensaio borgiano.

Outro instrumento de prova da argumentação borgiana pode ser demonstrado na citação das *Enéadas* de Plotino: “*En aquel pasaje de las Enéadas que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que – según todos saben – es el modelo y arquetipo de áquel*” (BORGES, 1975, p.15).

Contando com Plotino e Platão como instrumentos de prova, Borges também utiliza outros recursos, como por exemplo o uso da 1ª pessoa do plural nas afirmações. Borges inclui o leitor, o convida a pensar e a fazer parte da narrativa quando diz “*según todos saben*” e “*El tiempo es un problema para nosotros*”:

El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza. Leemos el Timeo de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción que la eternidad es una imagen hecha con sustancia del tiempo (BORGES, 1975, pp.15-16).

Esse *éthos* carrega a imagem que o autor faz de si mesmo para os leitores, um *éthos* de conhecedor dos autores, das obras e do tempo enquanto problema, conferindo ainda mais

⁴ Como exemplo, um trecho de *Elogio a Helena*, de Górgias: De fato, nem é ignorado nem é sabido por poucos que a mulher sobre a qual trata esse discurso [ocupa], por natureza e genealogia, o ponto mais elevado entre os mais elevados homens e mulheres. Pois do ventre de Leda foi gerada, de pai divino de fato, mas dito de mortal, Tíndaro e Zeus, dos quais este último, por ser o pai, fez boa figura, e o primeiro, por crer [ser o pai], foi tratado com desprezo. Um era o mais forte dos homens. O outro, senhor absoluto de todas as coisas. Gerada em tais circunstâncias, era divina a sua beleza. E o que ela recebeu também não passou despercebido: inflamou muitos com muitos desejos passionais. Com seu corpo reuniu muitos corpos de homens que aspiravam grandemente a grandes coisas, dos quais uns possuíam a grandeza da riqueza; outros, a glória de nobre e antiga estirpe; outros ainda, a boa constituição da própria força; outros, por fim, o poder da sabedoria adquirida. E todos chegavam sob a influência do invencível Eros, amante das honras da vitória. (DINUCCI, 2009, pp. 203-204).

credibilidade ao seu discurso. Expressar conhecimento de causa persuade o auditório, aqui caracterizado na figura do leitor.

Borges inclui-se na narrativa como interessado na questão do tempo porque, além de ser um recurso retórico que o deixa próximo ao leitor, de fato o era. Na conferência *O Tempo*, (1978), o autor afirma:

Henri Bergson disse que o tempo era o problema central da metafísica. Se esse problema tivesse sido resolvido, tudo teria sido resolvido. Felizmente, acho que não existe nenhum risco de que ele se resolva; ou seja, continuaremos sempre ansiosos. [...] Por isso, o problema do tempo nos afeta mais que os outros problemas metafísicos. Porque os outros são abstratos. O do tempo é o nosso problema. (SCHWARTZ, 2017, p.479).

Na introdução de *Historia de la eternidad*, Borges deixa claro a sua inquietude com o tema, ficando isso claro na escolha das palavras usadas para definir o tempo, a eternidade: *fatigada esperanza, tembloroso y exigente problema*.

Só é possível seguir na narrativa se houver uma disposição, um plano onde o ensaio será construído. Esse lugar é a *taxis*, ou disposição, e o *exórdio* é parte dela, o que inicia o discurso, e no caso, o texto, tendo a função fática como essencial, com o objetivo de tornar o auditório – aqui, o leitor – atento, dócil e benevolente, ou seja, receptivo ao que será exposto.

De acordo com Reboul, tem-se que:

Dócil significa em situação de aprender e compreender, por isso é preciso fazer uma exposição clara e breve da questão que vai ser tratada, ou ainda da tese que se vai tentar provar.

Atento: nesse ponto os antigos multiplicavam conhecimentos – dizer que nunca se ouviu nada de tão espantoso ou de tão grave –, procedimentos infladores, pois os juízes deviam ficar bem cansados com eles! Aliás, observa Aristóteles –, o *exórdio* é o momento do discurso que exige menos atenção; nas partes seguintes, ao contrário, a atenção tende a relaxar-se, sendo preciso renová-la.

Benevolente: é aí que o *éthos* assume toda a sua importância. Um dos lugares mais correntes consistia em escusar-se da própria inexperiência em louvar o talento do adversário (REBOUL, 1998, p.55).

Assim, Borges expõe na fase do *exórdio* o método que será usado para discutir o tempo em seu ensaio, que será uma inversão ao método usado por Plotino nas *Enéadas* “*Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo) empezaré por recordar las oscuridades*

inherentes al tiempo: misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres” (BORGES, 1975, p.16). Borges se comunica com o leitor explicando a ele como usará a referência de Plotino no decorrer do ensaio, estabelecendo a interação, característica da função fática. Destacar que inverter o método de Plotino é a única forma de utilizá-lo também é parte importante da narrativa, já que nesse trecho Borges deixa claro seu posicionamento crítico e irônico quanto ao método de Plotino, que só pode ser aproveitado se for invertido.

Ainda nesse trecho, uma outra figura retórica é utilizada: a metáfora. Quando o autor diz que a eternidade “*es hija de todos los hombres*”, claramente está dizendo isso de forma metafórica, já que é óbvio que a eternidade não pode ser filha, de fato, de ninguém, mas pode ser fruto da imaginação e aspiração de todos os homens, pode ser “gerada” dessa forma pelos homens. A metáfora é uma das mais importantes figuras retóricas, e a ela será dedicada análise específica no ensaio *La metáfora*.

Cumprir destacar que as partes da retórica, assim como os gêneros, não têm “lugares fixos”, quer dizer, podem prolongar-se um pouco mais, encurtar-se e misturar-se. No caso do ensaio em análise, é possível identificar o *exórdio* na fase da *heurésis*, já que o autor começa dialogando com o leitor.

A direção do tempo é algo inquietante e parece fundamental abordá-la quando se fala de eternidade. Borges versa sobre o tema:

Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo. Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno: Nocturno, el río de las horas fluye desde su manantial que es el mañana eterno... (BORGES, 1975, p.16).

Não há como verificar a direção do tempo, então Borges assume que ambas – do ontem para o hoje e o do amanhã para o hoje – são verossímeis e igualmente verificáveis. Acrescenta, citando Bradley⁵, cuja teoria consiste em excluir o futuro: “*Bradley niega las dos y adelanta una hipótesis personal: excluir el porvenir, que es una mera construcción de nuestra esperanza,*

⁵ Francis Herbert Bradley (1846-1924) idealista britânico. Entre seus pares, foi o mais famoso, original e filosoficamente influente. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/bradley/#Life>. Acesso em: 09/06/2019.

y reducir lo actual a la agonía del momento presente desintegrándose en el pasado” (BORGES, 1975, p.16).

O rio de Miguel de Unamuno se faz acompanhar de uma explicação feita em nota de rodapé, que diz: “*El concepto escolástico del tiempo como la fluencia de lo potencial en lo actual es afín a esta idea. Cf. los objetos eternos de Whitehead, que constituyen <<el reino de la posibilidad>> e ingresan en el tiempo*”, mas além disso é necessário pensar também no rio de Heráclito, que se encaixa no contexto, já que “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”, pois a água flui, os movimentos se alteram, o homem muda. Cada segundo vem acompanhado de transformações, num fluxo de tempo diferente, de forma que tudo muda todo o tempo.

Borges expõe nas citações formas de pensar e conceber a eternidade, desdobrando como podem ser interpretadas. Assim, consegue-se não apenas ver a forma como os autores apontados tratavam a eternidade e o tempo, mas também como Borges buscou trazer várias formas de explicá-lo, chamando o leitor para viver a mesma experiência.

Tudo que foi exemplificado até aqui e continuará sendo na continuação da análise desse primeiro ensaio diz respeito a outra parte da *taxis*: a narração, ou *diegésis*. De acordo com Reboul, a narração é

A exposição dos fatos referentes à causa, exposição aparentemente objetiva, mas sempre orientada segundo as necessidades da acusação ou da defesa. O fato é que se não for objetiva, deverá parecer. E é na narração que o *lógos* supera *éthos* e o *páthos*. Para ser eficaz, deve ter três qualidades: clareza, brevidade e credibilidade (REBOUL, 1998, p.56).

Como já mencionado, citar uma referência já reconhecida é uma forma de trazer credibilidade para a narrativa, técnica bastante usada por Borges ao longo deste livro. A clareza também é evidente, já que o autor pontua de forma esquematizada como irá abordar o tema da eternidade e até mesmo a própria organização do texto (I, II, III e IV) servem para deixar claro como o assunto é tratado:

- I - aborda os conceitos filosóficos de eternidade;
- II - aborda os conceitos religiosos de eternidade;
- III - elucida as duas primeiras partes;

- IV: hipótese pessoal do autor.

Ainda que seja extenso em sua totalidade, essa divisão auxilia na organização visual do ensaio e permite um raciocínio mais equilibrado sobre as questões abordadas em cada parte.

Borges segue analisando os problemas do tempo, sendo um dos maiores:

[...] *sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas, ha sido harta voceada por la reciente alarma relativista, y todos lo recuerdan – o recuerdan haberla recordado hasta hace muy poco. (Yo la recobro así deformándola: Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aun dos hombres distintos? (BORGES, 1975, p.17).*

O questionamento de Borges é pontual: já que o tempo é um processo individual, como pode ser medido pelo coletivo? Como padronizar de forma matemática o tempo para indivíduos tão diferentes? O autor não responde a estas questões, o que leva a crer que não era esse seu objetivo, mas sim que o leitor refletisse sobre o tema, proporcionando mais um diálogo entre *éthos* e *páthos*.

A seguir, tem-se o exemplo dos eleatas⁶, que refutavam o movimento do tempo negando o infinito:

Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que se hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres y medio, un minuto y tres cuartos, y así infinitamente, de manera que los catorce minutos nunca se cumplen (BORGES, 1975, p.17).

Já em seguida, Borges traz uma contraposição à teoria eleata, feita por Bertrand Russell⁷, onde diz que “*Russell rebate ese argumento, afirmando la realidad y aun vulgaridad de números infinitos, pero que se dan de una vez, por definición, no como término “final” de un proceso enumerativo sin fin*” (BORGES, 1975, p.17). Essa oposição de ideias é fundamental para a narrativa, expondo diversos pontos de vista sob um mesmo tema. Esse artifício retórico

⁶ Os integrantes da Escola de Eleia eram denominados eleatas. A escola de Eleia, apesar do nome, não havia um lugar específico, como uma escola ou um prédio onde os filósofos se reuniam. A escola de Eleia é mais uma doutrina de ideias, cujo fundamento era bem claro: o universo é singular, eterno e imutável, e Deus é um só, sempre existiu e é imutável (SCHWARTZ, 2017, pp.200-201).

⁷ Bertrand Russell, filósofo e escritor inglês, ao longo da vida aliou a intervenção social com a reflexão filosófica, fato que interessou a Borges. Russel, que pensa por meio de abstrações, segundo Borges, oferece em seus estudos material para a discussão de temas caros a este, como o da eternidade e o da circularidade dos fatos (SCHWARTZ, 2017, p.440).

é usado por Borges ao longo de todo o ensaio sendo demonstrado claramente aqui, e faz parte do *lógos* da narração.

Após o gênero textual ser determinado, o orador/narrador busca elementos que sustentem sua argumentação, e para isso usa as partes da retórica. Já foi determinado o *éthos* e o *páthos*, faltando o *lógos*. De acordo com Reboul, o *lógos* “diz respeito a argumentação propriamente dita do discurso” (REBOUL, 1998, p.49), e essa oposição de argumentos faz parte do *lógos* borgiano, expressando “as perguntas e as respostas, preservando sua diferença” (MEYER, 2007, p.40). Borges amplia a gama da discussão, mostrando argumentos⁸ que se opõem sobre um mesmo tema sem deixar de destacar a importância e contribuição de cada um.

Essa introdução, que traz uma série de exemplos sobre a concepção da eternidade, serve como base para a argumentação da escolha de um posicionamento do autor, que até então só havia demonstrado teorias e comentado sobre elas, sem assumir uma posição pessoal. A partir daqui, tem-se um Borges que assume um modo de pensar, aparecendo de fato o *éthos* do narrador:

Los objetos del alma son sucesivos, ahora Sócrates y después un caballo – leo en el quinto libro de las Eneadas –, siempre una cosa aislada que se concibe y miles que se pierden; pero la Inteligencia Divina abarca juntamente todas las cosas. El pasado está en su presente, así como también el porvenir. Nada transcurre en ese mundo, en el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición. Paso a considerar esa eternidad, de la que derivaron las subsiguientes (BORGES, 1975, p.18).

Borges passa a considerar a eternidade como uma simultaneidade de passado, presente e futuro, como se uma estivesse contida na outra, afirmando, também, que as outras eternidades são derivadas dessa. A partir daqui essa definição de posicionamento do autor será fundamental para a narrativa, e servirá de guia para o leitor ao longo da construção da argumentação que se seguirá.

⁸ Cumpre destacar que existem dois tipos de argumentos: o entimema e o exemplo, que, de acordo com Reboul, podem assim ser distinguidos: o entimema, ou silogismo, baseado em premissas prováveis, que é dedutivo, e o exemplo, que a partir dos fatos passados conclui pelos futuros, o que é indutivo. As premissas prováveis dos entimemas são: ou verossimilhança (*eikota*), como por exemplo que um filho ama o pai, ou indícios seguros, como por exemplo uma mulher que aleita teve um filho, ou indícios simples, como por exemplo que a presença de cinza indica que houve fogo (REBOUL, 1998, p.49).

Como forma de argumentação, o autor apresenta a *pistis*, ou confirmação, que é o conjunto de provas usadas como embasamento da narrativa. Ligada diretamente ao *páthos*, é através da *pistis* que o orador consegue agitar as emoções do público usando os argumentos dos quais dispõe.

Dando os devidos créditos parciais da teoria da persistência de todas as coisas à Platão, que, mesmo não a estabelecendo originalmente, “*Es verdade que Platón no la inaugura – en un libro especial, habla de los antiguos y sagrados filósofos que lo precedieron [...]*” (BORGES, 1975, p.18), a ampliou e a resumiu, sendo definido por Paul Deussen como “*Luz apasionada y final*” (BORGES, 1975, p.18).

A segunda eternidade indicada por Borges é a de Ireneu⁹, representada pelas “*tres diversas pero inextricables personas*” (BORGES, 1975, p.18). Pode-se considerar que a forma “três pessoas, distintas, mas inextricáveis” (NT) é uma metáfora para a Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo – unidade trina, onde tem-se um Deus em três pessoas. Partindo desse princípio, Borges faz um recorrido de teorias do que pode ser a eternidade contida em todas as coisas. Em Plotino, tem-se que:

Toda cosa en el cielo inteligible también es cielo, y allí la tierra es cielo, como también son los animales, las plantas, los varones y el mar. Tienen por espectáculo el de un mundo que no ha sido engendrado. Cada cual se mira en los otros. No hay cosa en ese reino que no sea diáfana, nada es impenetrable, nada es opaco y la luz encuentra la luz. Todos están en todas las partes, y todo es todo. Cada cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol. Nadie camina allí como sobre una tierra extranjera (BORGES, 1975, pp.18-19).

Assim, infere-se que para Plotino todas as coisas contidas no universo são imagem e semelhança da Santíssima Trindade, repetindo o padrão de todas as coisas serem uma só, e que ainda que sejam claramente coisas distintas, são indissociáveis entre si, ou seja, um universo unânime.

Para Borges, a tese de Plotino não diz respeito a eternidade; é “*un cielo limítrofe, no emancipado enteramente del número y del espacio*” (BORGES, 1975, p.19). Com base nisso,

⁹ Ireneu de Lyon foi bispo na cidade de Lyon, sendo o mais importante adversário do gnosticismo.

pode-se depreender que para o autor a eternidade é ilimitada numericamente, temporalmente e espacialmente.

Além de não dizer respeito a eternidade, o universo ideal apresentado por Plotino também tem menos afinidade com a variedade que a plenitude, ou seja, não apresenta multiplicidade de formas como poderia apresentar a plenitude, sendo assim um “*repertorio selecto que no tolera la repetición y el pleonasmó*” (BORGES, 1975, p.20), tendendo a invariabilidade e a imutabilidade platônicas.

Para representar a inércia do sistema de Plotino, Borges faz uso de mais uma importante figura retórica: a comparação. A comparação é uma figura de linguagem que é usada para qualificar uma característica semelhante entre dois ou mais elementos, nesse caso entre o universo e o museu, sendo esse “quieto, monstruoso e classificado”. O uso desse artifício retórico possibilita maior experiência ao leitor ao trazer algo conhecido para que ele compreenda amplamente do que se trata, e ainda nesse caso, proporciona também uma experiência sensorial semelhante ao misto de sensações vivenciadas em um museu.

Assumindo um *éthos* elucidativo, Borges faz uma breve análise sobre a matéria, usando exemplos como o terceiro livro das Enéadas e o sistema atômico mais conhecido. O uso da comparação e da metáfora como figuras de linguagem também está presente nesse trecho do ensaio quando o autor cita Pedro Malón de Chaide:

Hace Dios como si vos tuviédeses un sello ochavado de oro que en una parte tuviese un león esculpido; en la otra, un caballo; en otra, el águila; y así de las demás y en un pedazo de cera imprimiédeses el león; en otro, el águila; en otro, el caballo; cierto está que en todo lo que está en la cera está en el oro, y no podéis vos imprimir sino lo que allí tenéis esculpido. Mas hay una diferencia, que en la cera al fin es cera, y vale poco; mas en el oro es oro, y vale mucho. En las criaturas están estas perfecciones finitas y de poco valor: en Dios son de oro, son el mismo Dios (BORGES, 1975, p.21).

Infere-se a partir desse trecho que mesmo que a cópia seja idêntica ao original, se os materiais forem diferentes, o valor não será o mesmo. Como explanado anteriormente, mesmo que tudo seja feito a imagem e semelhança do criador, não deixam de ser cópias do criador.

Partindo do exemplo de Malon de Chaide, Borges infere que a matéria é nada, e já a coloca em contradição nos trechos seguintes do ensaio, onde usa Schopenhauer e Miriam

Hopkins¹⁰ como referências. Ora, Schopenhauer não é só o papel impresso, nem a enumeração dos sons que o compõe, nem sequer a opinião que temos dele. Miriam Hopkins não é somente o aglomerado de células que forma a essência inteligível de Hollywood. O autor usa esses exemplos para encorajar a aceitação da tese platônica demonstrada anteriormente, formulando-a da seguinte forma: “*Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente*” (BORGES, 1975, pp.22-23). Dessa forma, é possível construir um pequeno esquema dessa contraposição formulada por Borges:

Hipótese platônica	Hipótese borgiana
A existência como cópia e repetição, independentemente da matéria da qual sejamos feitos. Tende a não levar em consideração as particularidades de cada ser.	A existência ligada à forma em que os seres participam da espécie que os inclui, que é a sua realidade permanente. Tende a observar e levar em consideração as particularidades de cada ser.

Quadro 2. Hipóteses de Platão e de Borges.

Assim, a existência seria relacionada ao modo como os seres se comportam e passam a fazer parte do todo, sendo fundamentalmente um coletivo de características.

Busco el ejemplo más favorable: el de un pájaro. El hábito de las bandadas, la pequeñez, la identidad de rasgos, la antigua conexión con los dos crepúsculos, el del principio de los días y el del término, la circunstancia de que son más frecuentes al oído que a la visión – todo ello nos mueve a admitir la primacía de la especie y la casi nulidad de los individuos (BORGES, 1975, p.22).

O autor discorre um pouco sobre a eterna “leonidade¹¹” de Schopenhauer, e dirige-se ao leitor de forma direta quando afirma que

Presumo que la eterna Leonidad puede ser aprobada por mi lector, que sentirá un alivio majestuoso ante ese único León, multiplicado en los espejos del tiempo. Del concepto de eterna Humanidad no espero lo mismo: sé que nuestro yo lo rechaza, y que prefiere derramarlo sin miedo sobre el yo de los otros (BORGES, 1975, p.23).

Essa forma de se expressar é fundamental para que o narrador ganhe a confiança do leitor, abordando seu *páthos*, pois quando o leitor se sente incluído na narrativa, emoções e

¹⁰ Ellen Miriam Hopkins (1902-1972), atriz estadunidense.

¹¹ “Destino e vida de leões exige a leonidade que, considerada no tempo, é um leão imortal que se mantém mediante a infinita reposição dos indivíduos, cuja geração e cuja morte formam a força dessa figura imperecível” (BORGES, 1975, p.22).

sensações são despertadas, fazendo com que ele se sinta pessoalmente convidado a fazer parte do ensaio.

Por trás desse “convite” existe um objetivo do autor: convencer sobre uma tese, no caso do ensaio *Historia de la eternidad*, uma tese sobre a eternidade. Isso não significa que existe uma busca por uma verdade universal, um modelo correto que explique a eternidade, mas sim que o autor consegue levar o leitor para onde bem entende, demonstrando diversas teses sobre o tempo, e que esse pode ser visto sob diversas óticas.

Para melhor compreender essa comunicação autor-leitor, faz-se mister definir as diferenças e semelhanças entre a retórica e a dialética.

Aristóteles e Platão concebiam a retórica de forma diferente. Para o primeiro, a retórica não serve para buscar a verdade como a ciência e a filosofia; para o segundo, é a exposição de argumentos que visam persuadir, sem buscar uma verdade universal. Assumindo um posicionamento mais aristotélico e tomando como base um esquema de Reboul¹², as semelhanças e diferenças podem assim ser resumidas:

	Alvo	Modalidade	Campo para Aristóteles	Campo para nós
Dialética: jogo, exercício	Tu	Provável (<i>endoxon</i>)	Universal, princípios primeiros	Ciências humanas, Filosofia, teologia
Retórica: convencer em público	Vós	Verossímil (<i>eikos</i>)	Judiciário, político epidíctico	Os mesmos mais pregação, propaganda publicidade

Quadro 3, com adaptações. (REBOUL, 1998, p.41)

¹² Uma análise mais sucinta de Reboul: retórica e dialética são, pois, duas disciplinas diferentes, mas que se cruzam como dois círculos em intersecção. A dialética é um jogo intelectual que, entre suas possíveis aplicações comporta a retórica. Esta é a técnica do discurso persuasivo que, entre outros meios de convencer, utiliza a dialética como meio intelectual (REBOUL, 1998, p.39).

Assim, como os gêneros retóricos podem se mesclar, dialética e retórica também se mesclarão nesses ensaios.

Além de exemplificar usando os arquétipos de leonidade e mesidade, Borges aponta também o que será mais caro ao seu leitor: a eternidade “*cuya despedazada copia es el tiempo*” (BORGES, 1975, p.24). Tem-se assim o tempo como parte formadora da eternidade, pequenos pedacinhos de tempo construindo a eternidade. Ainda não há de forma clara uma explicação do que seria a eternidade, uma palavra final borgiana sobre o tema, até porque não parece ser esse o objetivo do autor, que em todo o desenrolar do ensaio apresenta versões sobre o conceito de eternidade. Borges não quer ensinar ao leitor o que é a eternidade, mas não deixa de colocar em alguns trechos o seu pensamento.

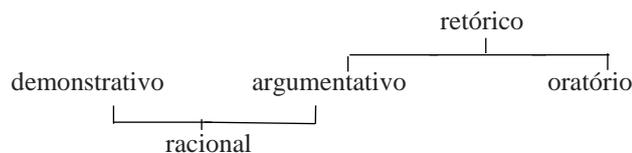
O posicionamento do autor se repete de forma sutil no trecho em que ele fornece elementos para que os leitores desacreditem na tese platônica, exemplificando para poder persuadir, convencer.

Ignoro si mi lector precisa argumentos para descreer de la doctrina platónica, Puedo suministrarle muchos: uno, la incompatible agregación de voces genéricas y de voces abstractas que cohabitan sans gène en la dotación del mundo arquetipo; otro, la reserva de su inventor sobre el procedimiento que usan las cosas para participar de las formas universales; otro, la conjetura de que esos mismos arquetipos asépticos adolecen de mezcla y de variedad. No son insolubles: son tan confusos como las criaturas del tiempo (BORGES, 1975, p.24).

Persuadir é uma das funções¹³ da retórica. De acordo com Reboul,

O persuasivo do discurso comporta dois argumentos: um a que chamaremos de “argumentativo”; e outro, de “oratório”. Dois aspectos nem sempre fáceis de distinguir. Os gestos do orador, o tom e as inflexões de sua voz são puramente oratórios. Todavia, o que dizer das figuras de estilo, aquelas famosas figuras a que alguns reduzem a retórica? A metáfora, a hipérbole, a antítese são oratórias por contribuírem para agravar ou comover, mas são também argumentativas no sentido de exprimirem um argumento condensando-o tornando-o contundente. Assim é a célebre metáfora de Marx: “A religião é o ópio do povo”
Se for introduzido um último termo, a demonstração, meio de convencimento puramente racional, sem nada de afetivo e que escapa portanto ao domínio da retórica, chega-se ao seguinte esquema:

¹³Além da persuasão, a retórica tem mais três funções: a hermenêutica, que está relacionada a interpretação de textos; a heurística, que se refere a função de descoberta da retórica e; a pedagógica, que está ligada ao ensino e aprendizado.



(REBOUL, 1998, p.XVIII).

Lembrando que, no caso em tela, o papel do orador é substituído pelo do escritor, o autor desses ensaios. Os traços gestuais do orador podem também ser percebidos no autor, mas de forma adaptada ao meio e a seu público, podendo transmitir, por exemplo, uma entonação de voz mais elevada ao usar letras maiúsculas, ou onomatopeias para exprimir dor ou alegria, servindo de argumento. Isso pode ser percebido quando Borges opta por enumerar seus argumentos contra a tese platônica, conferindo ênfase ao discurso.

A substituição do orador pelo escritor realizada neste trabalho reflete uma inversão ocorrida na vida do autor supracitado: depois de perder a visão, Borges, vencendo sua timidez e discrição, passa a explorar seu lado orador, mesclando-se com os narradores épicos que o acompanharam durante sua infância na biblioteca paterna. Os livros *Borges Oral* (1979) e *Sete Noites* (1980), frutos das conferências ditadas pelo autor, abordavam temas que variavam desde a poesia até a imortalidade.

Na primeira parte de seu ensaio, Borges constrói um caminho filosófico sobre tempo e eternidade, apresentando teorias de filósofos, ora refutando-as, ora complementando-as. Ademais, a opinião do autor pode ser percebida de forma sutil graças a escolha da escrita, que tem o objetivo de fazer com que o leitor conheça as teses apresentadas, e não que ele decida e opte por uma correta. Também é evidente que Borges não busca uma forma correta de eternidade, uma que represente o que realmente é – aliás, nem é esse o objetivo do livro como um todo –, mas sim que busca apresentar as teses, trazendo seus pontos positivos e negativos.

Apresentar as qualidades e os defeitos das teorias apresentadas nessa primeira parte é um importante recurso retórico. No gênero epidíctico, o contraste entre elogio e vitupério é parte fundamental. Adaptando esse contraste a literatura, pode-se ter como equivalente essa contraposição entre belo e feio, bom e mau, e dentro dessas demonstrações, o autor usa de outros recursos retóricos – uso da primeira pessoa do plural, metáforas, comparações – para no fim convencer o leitor a adotar um posicionamento já articulado. O autor tem como fim

convencer o leitor de suas teorias sem que este perceba, levando-o a fazer julgamentos mentais enquanto lê, descartando o que julga errado e acatando o que considera correto ou melhor.

1.1 Eternidade e cristianismo

A segunda parte do ensaio traz as concepções de tempo e eternidade de acordo com o cristianismo. Na primeira parte, a narrativa foi guiada pelas Eneadas, de Plotino, livro que não se concebe fora da tese platônica; na segunda parte, ter-se-á o 11º livro das *Confissões*¹⁴, de Santo Agostinho¹⁵, impossível de se conceber sem “o mistério profissional da Trindade e sem as discussões levantadas por predestinação e reprovação” (BORGES, 1975, p.26).

Para explorar essa fase, Borges também define um marco temporal ao dizer que “nossa eternidade” foi decretada poucos anos antes da “*dolência crônica intestinal que matou a Marco Aurelio*” (BORGES, 1975, p.26). Assim, tendo como base a data da morte do imperador Marco Aurélio – 180 d.C – é possível ter uma noção, com alguma margem de erro, da data a qual o autor se refere, apenas para fins de localização do leitor.

Eternidade coercitiva. Logo no início da narrativa, o autor traz esse termo para designar a eternidade ordenada pelo bispo Ireneo, e ainda complementa: “*esa eternidad coercitiva fue mucho más que un vano paramento sacerdotal o un lujo eclesiástico: fue una resolución y fue un arma*” (BORGES, 1975, p.27). Desta feita, partindo dessa definição, tem-se uma opinião severa do autor sobre o tema, depreendendo-se que, para ele, a eternidade de Ireneo foi imposta de forma coerciva. A escolha dessas palavras – *coercitiva, vano, lujo eclesiástico e arma* – para definir a eternidade de Ireneo, além de ser uma forma de Borges expressar sua opinião, é também um artifício retórico para conduzir o leitor na narrativa. Ainda que seja criticada por Borges, a eternidade de Ireneo teve a sua importância, já que é a base desse conceito no cristianismo, estando diretamente relacionado à Santíssima Trindade: “*la geración del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir*” (BORGES, 1975, p.27); além da eternidade cristã ter sido inaugurada por Ireneo, o tempo, o primeiro segundo do tempo para os cristãos, coincide com o

¹⁴ *Confissões*, de Santo Agostinho, é uma coleção de treze livros escritos entre 397 e 398 d.C, onde o autor narra sua conversão, refletindo sobre o papel da memória e do tempo, a ponto de Borges considerar o livro o melhor documento acerca da eternidade cristã (SCHWARTZ, 2017, p.29).

¹⁵ Santo Agostinho estudou e ensinou retórica. Leitor de Cícero, foi também o estruturador intelectual da religião católica e será muitas vezes citado por Borges.

primeiro segundo da criação, deixando uma lacuna sobre o antes, sobre o que seria de Deus antes da criação do mundo.

Ao falar sobre a atual importância da Santíssima Trindade para os católicos e liberais, Borges afirma que a Trindade é entediante e usa a metáfora para compará-la com o mitológico cão de três cabeças Cérbero: *“los católicos laicos la consideran un cuerpo colegiado infinitamente correcto, pero también aburrido; los liberales, un vano cancerbero teológico, una superstición”* (BORGES, 1975, p.27). Indo um pouco além, pode-se levantar a hipótese de haver mais do que uma metáfora nessa comparação entre Cérbero e a Santíssima Trindade, já que o cão guardava as portas do Hades, sendo também uma comparação entre o bem e mal, um dos fins do gênero epidíctico.

O autor segue em suas críticas e comparações, sendo a comparação uma das figuras de linguagem mais usadas na segunda parte: *“el infierno es una mera violencia física, pero las tres inextricables Personas importan un horror intelectual, una infinitud ahogada especiosa como de contrarios espejos”* (BORGES, 1975, p.28). Comparar o sofrimento infernal à figura da Trindade, ainda que apresente tom agressivo e exagerado, funciona como estratégia retórica para chamar a atenção do leitor.

As importantes noções de tempo manifestadas pela teologia cristã aparecem no texto. A concepção de tempo para os homens não é a mesma de Deus, já que “de fato, mil anos para ti são como o dia de ontem que passou, como as horas da noite” (A Bíblia, Salmo 90,4). O tempo das criaturas é o Cronos, tempo cronológico e sequencial; o de Deus, o Kairós, o período ideal para a realização específica de algo. Além disso, Deus também é o A e o Z, o princípio e o fim. Assim como a ideia de uma Trindade pode parecer assustadora, a ideia de um Deus que abrange todo o tempo e todas as criações também pode amedrontar. Um ser tão supremo e poderoso só poderia ser também a medida da eternidade, que era um atributo da mente – também ilimitada – de Deus.

Até então, o conceito de eternidade de Ireneo guiava os passos dos cristãos que se aventuravam a refletir sobre o tema; no entanto, posteriormente, essa concepção sofre uma mudança marcada pela preterição do Senhor. Santo Agostinho concede que *“según la justicia, todos los hombres merecemos el fuego sin perdón, pero que Dios ha determinado salvar*

algunos, según su inescrutable arbitrio” (BORGES, 1975, p.32). Assim, Deus escolhe segundo seu livre arbítrio aqueles que não passarão pelo fogo eterno, resultando na separação entre os idólatras e os que verdadeiramente seguiam a fé cristã.

Para encerrar a parte do ensaio que trouxe o contexto da eternidade segundo a concepção cristã, Borges a diferencia da eternidade platônica: enquanto a eternidade platônica era pautada na hegemonia, a eternidade cristã é heterogênea e leva em consideração cada indivíduo, fator importante no momento da decisão divina sobre o destino de cada ser. O autor afirma também que o universo requer eternidade, e que os teólogos não discordam que, se houvesse um pequeno desvio de atenção do Divino com um simples ser humano que escreve, sua mão direita poderia ser fulminada por um fogo sem luz. Conservar e criar, verbos tão bem diferenciados aqui na Terra, são sinônimos no Céu.

A retórica também tem uma importante relação com o cristianismo, e, no fim da Antiguidade, ela teve que relacionar-se com a nova religião. Para chegar até a era Cristã, é necessário que se compreenda como a retórica se firmou¹⁶.

1.2 Período Grego

Na segunda metade do século V a.C, surge um grupo de pensadores denominados sofistas. Os sofistas eram oriundos de diversas partes do mundo e viajavam para ensinar e dar conferências. Não formavam uma escola ou um movimento organizado, *“fue el juicio de otros, de sus admiradores y detractores lo que los hizo existir como sofistas y les otorgó una identidad de pensamiento a la que quizá ellos mismos no aspiraban”* (PERNOT, 2013, p.40). Entre os sofistas que mais se destacaram, tem-se Górgias, Protágoras, Pródico e Hípias, sendo Górgias o autor do importante *Elogio a Helena*¹⁷.

¹⁶ A invenção da retórica foi atribuída ao deus grego Hermes, já que esse era “el dios de las encrucijadas y de los caminos, del movimiento, del tránsito, de la comunicación en todos los sentidos del término” (PERNOT, 2013, p.37). O filósofo Empedócles de Agrigento foi considerado o inventor da retórica de acordo com uma tradição que remonta a Aristóteles. Córax e Tísias “eran considerados los primeros en haber redactado un tratado de retórica” (PERNOT, 2013, p.37).

¹⁷ Elogio a Helena é um discurso de Górgias feito em honra a Helena de Tróia. Escrito em sua fase mais madura, e utilizando refinados recursos oratórios, é o elogio mais conhecido do autor.

Isócrates, que segundo as fontes mais conhecidas foi discípulo de Pródico e Górgias, dedicou sua vida a retórica, destacando-se pelo fato de não pronunciar seus próprios discursos, ao contrário dos outros sofistas: *“Como le faltaba la voz y el aplomo necesarios para hablar ante la multitud, no se presentaba en público y en consecuencia se abstenía de toda participación física en el debate político, contentándose con leer su obra en algunos cenáculos y publicarlos por escrito”* (PERNOT, 2013, p.55). Fundador da escola de retórica, dirigiu-a até sua morte, sendo a abertura dessa escola marcada por discursos pontuais contra os sofistas, *“en los que Isócrates critica a sus rivales – maestros de filosofía y maestros de retórica indistintamente –, muestra que sabe vencer a los sofistas en su propio terreno – de la paradoja – y define sus métodos personales”* (PERNOT, 2013, pp.55-56). Seu principal trabalho foi o *Panegírico*¹⁸, e desde então, não deixou de intervir ativamente na vida política por meio do debate de ideias.

Górgias, um dos sofistas que mais dedicou-se à retórica, impressionava por sua eloquência. Autor de vários escritos, entre eles: Sobre o não-ser ou Sobre a Natureza, Elogio a Helena, Defesa de Palamedes e Oração Fúnebre, dos quais é possível perceber o processo de construção de uma teoria da persuasão. De acordo com Pernot, Górgias

Se inclinaba a la técnica de los discursos particulares, como lo prueba Defensa de Palamedes, en cuanto al género judicial. Sus investigaciones no se podían separar de su actividad pedagógica, lo que explica el marcado carácter didáctico de las obras conservadas, el plan bastante claro, las transiciones fundadas, los anuncios explícitos, que traicionan su función de modelo (PERNOT, 2013, p.44).

Quanto a seu estilo, Górgias *“era guiado por la idea de que el logos debe encantar y embelezar, escribía una prosa artística y altamente artificial que buscaba rivalizar con la poesía, compensando con efectos de estilo la ausencia de metro y de acompañamiento musical”* (PERNOT, 2013, p.44). O sofista também era orador, como pode-se observar no fragmento da Oração Fúnebre – ainda que não se esteja seguro de que esse discurso tenha sido efetivamente pronunciado.

Por fim, Górgias teve seu estilo poético ressaltado pelos antigos:

¹⁸ Obra provavelmente escrita para a panegíria olímpica, e na qual Isócrates pode firmar seu melhor desempenho: *“el de los discursos helénicos y políticos que se ocupan de los grandes temas de interés general, útiles para Atenas y para todos los griegos”* (PERNOT, 2013, p.56).

Señalaron su gusto por las metáforas que lo llevó a escribir “Jerjes, el Zeus de los persas”, o “los buitres, tumbas vivientes” (Pseudo Longino, De lo sublime, 3, 2). Bautizaron como “figuras gorgianas” a un conjunto de procedimientos que comprendía el uso de miembros de la frase de estructura paralela y de igual extensión (isokôla), las antítesis en el contenido o en la expresión (antithesis) y el empleo de palabras fonéticamente vecinas que producen efectos de asonancia y aliteración (paronomasiai) y rima (homoiooteleuta) (PERNOT, 2013, p.45).

Mas a coroação da teoria retórica grega clássica vem de Aristóteles e seu livro *A Retórica*. Discípulo de Platão, Aristóteles escreveu mais de 200 tratados que abordavam uma grande variedade de temas.

A *Retórica*, datada aproximadamente do século IV a.C, não foi inicialmente concebida para ser publicada, e sim para servir de instrumento de trabalho a ser usado pelo mestre para ensinar a seus discípulos. A abordagem aristotélica sobre o assunto é feita de forma científica, ou seja, a retórica passa a ser vista como algo que deve ser investigado de forma específica para que seja relacionada com os demais saberes. O âmbito que passa a ser considerado é o do discurso persuasivo e conseqüentemente *“la retórica será no sólo el arte de persuadir, como se dice de ordinario, sino más objetivamente “la facultad de descubrir especulativamente, lo que en cada caso, puede ser apropiado para persuadir” (PERNOT, 2013, p.68).* Concebida dessa forma, a retórica se assemelha à dialética *“en la medida en que ambas, cada una a su manera, “tratan sobre cuestiones que son, desde ciertos puntos de vista, de la competencia común a todos los hombres y no requieren de ninguna ciencia especial” (PERNOT, 2013, p.69).* Para Aristóteles, a função da retórica não é a de persuadir, mas sim distinguir os meios de persuasão, *“a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (ARISTÓTELES, 2005, p.95).*

A obra de Aristóteles aborda pela primeira vez de forma clara a definição de retórica e seu lugar dentro dos diversos campos do saber, assim como suas terminologias próprias, a identificação dos gêneros e as suas utilizações e uma infinidade de conceitos que serviram de guia para os estudos retóricos clássicos e contemporâneos.

Ainda que as inquietudes e desconfianças com a retórica já existissem desde Platão, foi com o advento da retórica aristotélica que ela ganhou especial atenção, ampliando as suspeições, já que a retórica podia ser vista como *“un arte nuevo que escondía posibilidades de sutileza excesiva, manipulación y engaño” (PERNOT, 2013, p.71).* Pode-se inferir que a

partir disso começa uma desorientação sobre o que é a retórica e quais são as suas funções, ainda que estivesse bem claro nos escritos de Aristóteles, sendo ela confundida com a arte de enganar e manipular de qualquer forma para atingir seus objetivos.

Esse acontecimento foi essencial para que Platão¹⁹ se manifestasse sobre a retórica, sendo esses um dos temas principais de sua obra. Platão tinha duas razões especiais para ir contra a retórica: uma política, “*en tanto que adversario de la democracia, el filósofo Platón no puede sino denunciar el arte retórico que es uno de los resortes de este régimen*” (PERNOT, 2013, p. 73) e uma de foro pessoal relacionada a anterior:

Su maestro Sócrates había sido condenado a muerte por un jurado popular. Sócrates se había defendido y no había convencido a los jueces: para Platón, este resultado era un deshonor de los jueces no de Sócrates. El sistema judicial, fundado en la audición de los discursos de las partes, había probado su perversidad (PERNOT, 2013, p.73).

Esses motivos, ainda que não sejam os únicos, foram suficientes para que Platão não considerasse a retórica como uma ciência, já que para ele a retórica, assim como a sofística, não servia para buscar a verdade. Para ele, a retórica era a arte da persuasão pelo discurso e produzia uma aparência de saber, mas não o saber verdadeiro. Platão está com a ciência, que segundo ele, pode de fato encontrar a verdade.

Dessa forma, pode-se assim resumir as grandes definições da retórica no período grego:

- A retórica é uma manipulação do auditório (Platão);
- A retórica é a exposição de argumentos ou de discursos que devem ou visam persuadir (ARISTÓTELES, 1991, *apud* MEYER, 2007, p.21).

1.3 Período Romano

Para os romanos, a Palavra era assunto sério: “*En su origen es sagrada y encierra el orden del mundo*” (PERNOT, 2013, p.113); “*La palabra es performativa, en el sentido de que es por si misma una acción que posee una eficacia y produce una situación nueva*” (PERNOT, 2013, p.113).

¹⁹ Platão foi um destacado filósofo e matemático do período clássico da Grécia, autor de inúmeros diálogos filosóficos e mestre de Aristóteles, com quem construiu as bases da filosofia natural, da filosofia ocidental e ciência.

Os públicos gregos e romanos também eram diferentes, como define Pernot:

Mientras que el discurso ateniense era colectivo, dedicado a todos los muertos de la ciudad, el romano era gentilicio, dedicado a una familia; mientras los discursos atenienses elogiaban a los soldados muertos en la guerra, los romanos alababan a los grandes personajes que habían servido al Estado durante su vida. La diferencia de las formas retóricas refleja aquí, de manera particularmente sorprendente la diferencia de las estructuras sociales y políticas, y de las representaciones ideológicas (PERNOT, 2013, p.120).

Além dessas diferenças, havia também a crucial questão política entre Atenas e Roma, questão que foi de imensa importância para a formação do sistema retórico romano. Ainda de acordo com Pernot,

La diferencia entre Atenas y Roma es grande desde este punto de vista (o político). En comparación con los atenienses de la época clásica, los romanos de la República vivían en un mundo más sometido a influencias externas – dinero, helenismo... –, un mundo expuesto a transformaciones cada vez más constantes (donde una sola ciudad, Roma, estaba en camino de convertirse en señora del mundo), un mundo de guerras civiles, de dictaduras, de luchas intestinas (PERNOT, 2013, p.121).

O primeiro discurso importante da história romana é um apólogo, *Revolta das partes do corpo*, de Menenio Agripa, militar e político romano, e o primeiro teórico romano foi Catão, que também foi o primeiro a publicar seus discursos.

Mas o maior orador romano foi, sem dúvidas, Cícero. Político, teórico, historiador e filósofo da arte retórica, Cícero dominou a retórica da época helenística e romana. Proferiu cerca de 150 discursos distribuídos entre os gêneros judicial e as arengas, sendo os seus principais e mais célebres discursos as *Catilinárias* – série de discursos contra Catilina – e as *Filípicas*, escritos que atacavam de forma violenta ao cônsul Antônio.

Ainda sobre Cícero, nas palavras de Pernot:

Si intentamos resumir en que consiste el genio retórico de Cicerón, podemos señalar al menos lo siguiente: un lenguaje admirable y llevado a plenitud, una gran fuerza argumentativa, extensos conocimientos jurídicos, una mezcla de rigor, patetismo y verbosidad mordaz, la libertad de construcción y la capacidad de liberarse de las reglas (PERNOT, 2013, p.139).

Ainda, “*Cicerón fue del mismo modo teórico: teórico del arte de la retórica en general, y simultáneamente, teórico de la propia práctica*” (PERNOT, 2013, p.141).

Existem muitos contemporâneos importantes de Cícero, que colaboraram de forma pontual para os estudos e para a disseminação da retórica, mas como o objetivo inicial desse capítulo é fazer um pequeno recorrido histórico para facilitar a compreensão da chegada da retórica ao cristianismo, somente os principais foram elencados. O próximo expoente é Quintiliano.

Nascido em Calagurris, hoje Calahorra, Espanha, Quintiliano foi o autor de um sistema completo de retórica, *De Institutione Oratoria Libri XII*, conjunto de 12 livros que compreendia a totalidade da formação do orador desde a infância até a idade adulta. Também foi o primeiro instrutor público de retórica. Nas palavras de Pernot,

Quintiliano es el autor equilibrado, lleno de buen juicio, hostil a los excesos del asianismo y de la declamación. Clásico, busca la justa medida entre la razón y la pasión. Culto, tiene respeto por los grandes autores, que estudia con simpatía, pero sin complacencias. Muy atento a las cuestiones pedagógicas, desarrolla la dimensión educativa de una retórica y puede ser considerado por esa razón como uno de los inspiradores de la enseñanza de las "humanidades" en Occidente (fue especialmente una de las referencias de la pedagogía jesuita) (PERNOT, 2013, p.193).

Dessa forma, já de posse dos conhecimentos básicos de retórica grega e romana, pode-se retornar à segunda parte do ensaio borgiano, que versa sobre a retórica e o cristianismo. Com o fim da Antiguidade surge um grande problema: a relação entre retórica e a nova religião, o cristianismo. O cristianismo representava uma forte ruptura com a antiga cultura, “cujo “cerne” é constituído pela retórica: cultura pagã, idólatra e imoral, que só poderia afastar a redenção, “única coisa necessária”” (REBOUL, 1998, p.77).

Os cristãos haviam aceitado a escola romana e toda a cultura dela resultante. Quando a estrutura organizacional do império ruiu, a igreja foi a depositária de toda a herança cultural, inclusive a retórica. Entretanto, havia uma rejeição por parte dos pais da igreja em relação aos autores pagãos, mas não rejeitavam sua língua e sua retórica. De acordo com Reboul, isso se explica por duas razões: “A primeira é que a igreja, em seu papel missionário e em suas polêmicas, não podia prescindir da retórica, muito menos da língua (grega ou latina). Não podia

deixar esses meios de persuasão e de comunicação em mãos de adversários” (REBOUL, 1998, p.77); a segunda razão é que

A própria Bíblia é profundamente retórica. Não sobejam nela metáforas, alegorias, jogos de palavras, antíteses, argumentações, tanto quanto nos textos gregos, se não mais? Portanto, a Bíblia era um modelo, porém mais ainda: um problema. Com efeito, não bastava ser lida, precisava ser compreendida; e para interpretá-la, nunca era demais utilizar todos os recursos da retórica (REBOUL, 1998, pp.77-78).

Pode-se assim concluir que, ainda que outras heranças pagãs fossem duramente combatidas pelo cristianismo, a retórica foi mantida, já que se encaixava perfeitamente com as necessidades da nova religião. Não bastava ler a Bíblia, era necessário interpretá-la, contextualizá-la e também tornar sua leitura prazerosa e atrativa, já que a sua linguagem não era completamente acessível. A retórica possuía todas as ferramentas necessárias para auxiliar na compreensão, ensino e leitura da Bíblia, fazendo-se indispensável. Houve um declínio da retórica em meados do século XVI, que será comentado mais adiante nesse trabalho, mas o cristianismo nada teve a ver com isso:

Esta (a retórica), ao contrário, desenvolveu-se durante toda a Idade Média, tanto na literatura profana quanto na pregação. A partir do Renascimento, voltou aos cânones de antigos, e seu ensino constitui o ciclo essencial de toda a escolaridade, tanto entre os protestantes e os jansenistas quanto os jesuítas (REBOUL, 1998, p.79).

1.4 Eternidade temporal e cristianismo

Na penúltima parte do ensaio, Borges faz um pequeno exame da eternidade nas duas partes anteriormente apresentadas. Sobre a parte dedicada à análise cronológica ele acrescenta o fato de a eternidade ser “eternidades”, já que *“el deseo humano soñó dos sueños sucesivos y hostiles con ese nombre: uno, el realista, que anhela con extraño amor los quietos arquetipos de las criaturas; otro, el nominalista, que niega la verdad de los arquetipos y quiere congregarse en un segundo los detalles del universo”* (BORGES, 1975, p.35), trazendo os conceitos de realismo e nominalismo; sobre a parte dedicada à análise curial da eternidade, Borges resume demonstrando que o clero, personificado em homens poderosos, trouxeram-na a público com a finalidade de *“confundir herejías y para vindicar la distinción de las três personas en una, secretamente para restañar de algún modo el curso de las horas”* (BORGES, 1975, p.36), ou seja, a eternidade foi apresentada somente quando houve interesse por parte da igreja que a

população acreditasse de forma convicta na Trindade, que as pessoas tivessem medo de cometer pecados e serem consumidas pelo fogo eterno, e também para deter de alguma forma o passar do tempo, não devendo ser a sua passagem objeto de preocupação, já que ele é eterno.

“*Vivir es perder tiempo: nada podemos recobrar o guardar sino bajo forma de la eternidad*” (BORGES, 1975, p.36). Com essa frase, Borges abre espaço para que o leitor vá além das eternidades discutidas em seu ensaio, trazendo o *sub specie aeternitatis*, termo importante para estabelecer conexões em todo o livro.

A frase “*sino bajo forma de la eternidad*” ou “sob a forma da eternidade” está estrategicamente colocada na parte mais religiosa, já que o termo *sub specie aeternitatis* foi usado por um filósofo que tinha uma concepção bem particular sobre Deus: Baruch Spinoza²⁰. De acordo com Borges, Spinoza afirmava que “Deus tem um corpo e seu corpo é o universo” (SCHWARTZ, 2017, p.463).

Sub specie aeternitatis também é a forma pela qual são vividas as paixões e as nostalgias. Há na nostalgia um sentimento de saudade por um momento ou situação que já passou, inclusive amenizando ou apagando situações difíceis vividas naquele mesmo momento, já que o acontecimento tende a ser analisado de fora, como se tivesse sido vivido até mesmo por outra pessoa senão a que observa.

Nada pode ser guardado ou recuperado senão sob a forma da eternidade. Viver sob a perspectiva do eterno é se distanciar, observar, captar o mundo fora do espaço e do tempo. Quando o autor cita que viver é perda de tempo, quer dizer que a cada dia vivido, a cada ano cumprido, o tempo está passando independentemente das artimanhas que se construa para detê-lo. Mudar a perspectiva de observação do tempo – seja ele medido em anos ou segundos – muda a forma como a vida é vivida e percebida.

²⁰ Além de outras qualidades, Borges admirava Spinoza por ele possuir “uma ética que o torna imune às paixões suscitadas pelas opiniões e, sobretudo, a capacidade de engendrar Deus, de erigir Deus com a palavra, de ter lavrado “um árduo cristal: o infinito”” (SCHWARTZ, 2017, p.463).

1.5 Borges e a eternidade

Na última parte de seu ensaio, Borges explicita sua opinião sobre o que é a eternidade. Ainda que isso tenha ocorrido sutilmente ao longo do texto, aqui esse posicionamento acontece em forma de escrita elegante, utilizando metáforas e comparações, sendo escrito de forma quase onírica.

Buscando afastar-se dos modelos anteriormente expostos, o autor esclarece que sua teoria pessoal sobre a eternidade é *“una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos”* (BORGES, 1975, p.39), já exposta no livro *El idioma de los argentinos*²¹.

A experiência, *“fruslería demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento”* (BORGES, 1975, p.39), começa com um passeio noturno pelo bairro de Barracas²², de onde é levado por *“una suerte de gravitación familiar”* (BORGES, 1975, p.40) a bairros próximos ao que viveu em sua infância. Ao se deixar levar nessa caminhada, para numa esquina onde fica por uns instantes a observar tudo que o rodeia. Parar e descansar em uma esquina pode ser fundamental para a construção da significação de toda essa cena. Uma esquina é um lugar onde duas linhas ou ruas se cruzam num ângulo, lugares de origens diferentes se encontrando num mesmo ponto, convergindo num mesmo homem. A eternidade, se considerada na forma de conter o todo, seria uma dessas esquinas, onde pessoas, passado, presente e futuro se encontram? Um ponto mágico? Nesse ensaio há margem para isso ser proposto, já que é exatamente essa a sensação despertada no autor, que cercado de tantas características simples, sente-se possuidor da eternidade.

A cena é bem detalhada e o autor usa importantes tropos para descrever o ambiente, por exemplo, a metáfora em: *“los portoncitos – más altos que las líneas estiradas de las paredes – parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche”* (BORGES, 1975, p.40), para dizer que os portõezinhos eram escuros; metonímia em *“la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún”* (BORGES, 1975, p.40), ilustrando a época a qual pertencia o barro da rua e com isso aproximar uma data para o leitor; comparação em *“Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sin efundir luz íntima. No*

²¹ *El idioma de los argentinos* (Alianza editorial, 1928), coletânea de ensaios.

²² Um dos 48 bairros em que se divide a Cidade Autônoma de Buenos Aires.

habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado” (BORGES, 1975, pp.40-41), usada para comparar a cor à sensação de ternura.

Sobre essa sensação de eternidade percebida por Borges, Allan Pauls escreve:

Una noche camina sin rumbo por Barracas, evitando las calles anchas, y una suerte de gravitación familiar lo empuja hacia los alrededores de Palermo, su barrio de infancia. Casas bajas, higueras, portoncitos: Borges llega y todo es típico y al mismo tiempo irreal. Los accidentes se confabulan: Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado. Borges se queda mirando esa sencillez y piensa: Esto es lo mismo de hace treinta años... Se siente muerto, en muerte, percibidor abstracto del mundo, y comprende que esa modesta epifanía de barrio, con su mínimo ajuar de contingencias, acaba de abolir el tiempo. Como antes leyó el corazón de la literatura en dos versos menores de Cervantes, Borges, ahora, experimenta la eternidad en la imagen más pop de la ciudad: una tapia rosada (PAULS, 2013, pp.85-86).

Tudo era o mesmo, igual há tanto tempo. Essa constatação leva o autor a afirmar que *“el tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la diferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo”* (BORGES, 1975, p.41). Aqui, o tempo aparece como algo frágil, passível de ter a sua noção destruída pela não diferenciação de ontem, hoje, amanhã, horas, minutos e todas as outras coisas que foram inventadas para que se pudesse controlar o tempo, controlar de forma passiva, já que ele não pertence a ninguém e é de todos. Um simples tardar do nascer do sol já desfragmentaria a noção de tempo, essa frágil ilusão.

Borges é técnico na escolha da sequência de apresentação da(s) história(s) da eternidade(s): divide em quatro partes, colocando a noção filosófica em primeiro, a religiosa em segundo, mescla a noção de ambas em terceiro e em quarto traz a sua opinião, mas não de forma técnica como faz com os outros conceitos, mas sim através de um ensaio de seu livro *“El idioma de los argentinos”*.

Chama a atenção o fato de Borges trazer o conceito filosófico antes do conceito religioso. Estaria o autor sendo aristotélico, trazendo em primeiro plano o terrestre, o mundo sensível, a filosofia natural e empírica? Se assim for, o tempo e a eternidade também estariam nesse plano, já que são os objetos desse ensaio.

Nas três exposições iniciais, Borges assume um *éthos* didático, atribuindo tom esclarecedor à sua argumentação, apelando pouco para o *páthos* e se extremado no *lógos*. Na última exposição essas abordagens mudam, já que o autor pôde se expressar de forma mais ampla justamente por estar trazendo sua própria teoria, recorrendo de forma mais direta ao *páthos*. As emoções descritas aproximam o narrador do leitor porque este se sente mais representado por um homem que é capaz de observar e de se emocionar com a paisagem de seu antigo bairro do que pelas teorias dos arquétipos platônicos. Com um *éthos* já firmado de forma suficiente para que os leitores confiem nele e em seus argumentos, um *lógos* bem amparado com exemplos, o autor pode explorar de forma mais livre o *páthos*.

O principal objetivo do gênero epidíctico é trazer para o auditório um discurso de elogio ou censura, que contrasta o belo e o feio, buscando despertar as paixões, as reações do público. Em todos os ensaios de *Historia de la Eternidad* se buscará o deslocamento do gênero epidíctico para a literatura, ampliando seu uso antes restrito aos elogios e às declamações fúnebres. Assim, assumindo a figura do orador, tem-se o autor; no papel do espectador, do auditório, o leitor, e como propósito fica mantido o contraste entre belo e feio, elogio e vitupério.

No ensaio *Historia de la Eternidad*, é possível verificar as características do gênero epidíctico ao longo da narrativa. Os contrastes entre belo e feio e os elogios e vitupérios são feitos de forma sutil através dos comentários do autor:

“Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo)”.

Uma crítica ao método de Plotino, que só pode ser aproveitado se for utilizado de forma invertida; um vitupério ao método de Plotino.

“La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha”.

Aqui, o autor contrasta as ideias de belo e feio, já que apesar da rua parecer pobre – característica geralmente associada ao feio –, transmitia felicidade - característica associada ao belo.

Como conclusão pessoal, o autor traz que “[...] *la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal*” (BORGES, 1975, p.42), onde pode-se inferir que a pobreza aqui aludida não é a material, mas sim a pobreza de uma vida sem tantas significações como as experimentadas por ele. Viver a eternidade no campo da sensibilidade pessoal é possível, já que momentos de abstração da realidade são viáveis e alcançáveis ainda que a eternidade biológica não seja possível.

Também chama a atenção o fato de Borges não encerrar, não dar por completa a sua abordagem sobre a eternidade, mesmo que tenha trazido sua opinião e uma larga bibliografia sobre ela: “*quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y la confesa irresolución de esta hoja en momento verdadero de éxtasis [...]*” (BORGES, 1975, p.42). Como já observado anteriormente, Borges não tem como propósito trazer uma ideia invencível, derradeira sobre o tempo e a eternidade, mas sim debater sobre o tema, entregando para o leitor contextos religiosos, filosóficos e pessoais, trazendo também ideias opostas, estimulando o pensamento crítico sobre ideias já firmadas.

Ao trazer uma experiência pessoal como relato de eternidade, Borges mostra que isso também é permitido ao leitor, já que é possível alcançá-la no campo da abstração.

Capítulo 2

Las Kenningar

O segundo ensaio de *Historia de la Eternidad* se intitula *Las Kenningar* e versa exatamente sobre elas, seus usos e significações na literatura islandesa. Para que se possa compreender melhor a análise feita por Borges ao longo de seu texto, é necessário conhecer o significado de *Kenningar*:

Kenning, palavra definida por Bragi, deus da poesia, em seu diálogo com Ægir, na segunda parte da Edda Prosaica, intitulada “Skaldskaparmal” (a linguagem da poesia), como uma das categorias da linguagem poética que se caracteriza pela substituição da designação simples de um termo por uma perífrase (SCHWARTZ, 2017, p.298).

Assim, pode-se dizer que as *kenningar* são metáforas, que por sua vez é a figura de linguagem que designa uma coisa com o nome de outra que com ela tenha papel de semelhança. Lausberg define a metáfora como

A substituição de um *verbum proprium*, por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança com o significado *proprie* da palavra substituída. A metáfora, por esse motivo, é definida também como <<comparação abreviada>>, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. [...] As metáforas, como tropos de palavras, pertencem respectivamente a campos de imagem mais vastos, nos quais os dois domínios do ser se ordenam entre si numa relação de semelhança. Os campos de imagem realizam-se mais latamente na figura de pensamento da alegoria (LAUSBERG, 2004, p.163).

O particular interesse de Borges por essa figura de linguagem o leva a encontrar na literatura do Norte mais uma oportunidade de reflexão sobre o tema, abordado em diversas outras ocasiões, como por exemplo em *O Zahir*, onde constrói “um relato impregnado de *kenningar*” (SCHWARTZ, 2017, p. 324).

Conservar e aplicar sem repetição as *kenningar* era o objetivo “*de esos primitivos hombres de letras*” (BORGES, 1975, p.48). Os primitivos homens de letras aos quais Borges

se refere nesse ensaio são Snorri Sturluson²³, autor da *Saga de Egil Skallagrimsson*²⁴ e Eyvindr Skaldaspillir, autor de *Hákornáma*. Traz também para análise trechos da *Saga de Grettir*²⁵, cujo autor é desconhecido, e um pequeno exemplo com um trecho da *Saga de Njal*²⁶.

Todo o ensaio é construído de forma a “traduzir” as *kenningar*, trazendo a sua real significação, sem deixar de lado as diversas variantes para cada termo, já que a não repetição, além de ser um trunfo para o autor, era objetivo. Importante destacar que as *kenningar* “*cundieron hacia el año 100: tiempo en que los thulir o rapsodas repetidores anónimos fueron desposeídos por los escaldos*²⁷, *poetas de intención personal*” (BORGES, 1975, p.47). Assim, tem-se que os autores, os cantadores dessas figuras retóricas, eram os *thulir*, que guardam semelhanças com os oradores retóricos, como será demonstrado mais adiante.

O jogo metafórico das *kenningar* leva o leitor a encontrar diversas significações sobre um mesmo acontecimento graças à forma como é escrito, como o *thulir* escolhe as palavras utilizadas nas metáforas, as combinações e contraposições usadas. Isso possibilita a ele o direcionamento da leitura, conduzindo o leitor, de forma intencional ou não, a uma interpretação, assim como acontece na retórica.

Borges também explica que as *kenningar* possuíam uma métrica rígida, que exigia muita aliteração e rima interna. Sobre a aliteração e a rima, figuras sonoras da retórica, tem-se que “As figuras de som implicam fonemas, sílabas ou palavras. Nos fonemas, tem-se a aliteração, em que há repetição de uma mesma letra na frase” (REBOUL, 1998, p.116). A aliteração é um recurso estilístico, devendo sempre ser usada dentro de um contexto como é o caso das *kenningar*, já que se for usada de forma deliberada, pode trazer prejuízos ao texto. A rima acontece no âmbito das sílabas, sendo “uma paronomásia no final das palavras, que retorna em ritmo regular” (REBOUL, 1998, p.117).

²³ Celebrado historiador, político e poeta islandês a quem se deve a preservação de grande parte da mitologia nórdica. Uma das aparições mais importantes da figura de Sturluson aparece em uma nota do ensaio “As Kenningar” (História da Eternidade): ali Borges o caracteriza como “um homem tresmalhado até o escândalo por lealdades sucessivas e opostas” (SCHWARTZ, 2017, p.468).

²⁴ Poeta islandês. Sua vida foi narrada na *Saga de Egil de Skallagrimsson*, em que é descrito como um personagem violento, pertinaz, e que tem a paixão viking por lutas e riquezas (SCHWARTZ, 2017, pp.458-459).

²⁵ Uma das grandes sagas islandesas, escrita provavelmente em 1320, narra a vida de Grettir Asmundarson, chamado o Forte. A Saga tem como pano de fundo histórico a fuga dos noruegueses – entre os quais se encontra o avô de Grettir – para a Islândia durante o reinado de Harald Hårfagre (SCHWARTZ, 2017, p.247).

²⁶ *Saga de Njal* é uma obra narrativa escrita em prosa, pertencente as Sagas Islandesas do século XIII. Seu autor é desconhecido.

²⁷ Os *Skald* eram poetas guerreiros vikings que pertenciam a corte dos reis escandinavos na Idade Média.

As *kenningar* usam predominantemente metáforas como forma de comunicação para narrar um acontecimento ou para elevar a moral de um guerreiro, assemelhando-se assim à retórica epidíctica e à sua função de se fazer agradável e atraente aos ouvidos do auditório. Dessa forma, seu caráter é, sobretudo, funcional, definindo os objetos muito mais por sua figura do que por seu uso.

Ainda, as *kenningar*, assim como a retórica, tiveram a sua fase de declínio, de esquecimento. Não é possível atestar o nível de declínio de ambas com a mesma exatidão, já que os estudos aqui presentes são voltados para a retórica. Sobre as *kenningar* têm-se o relato de Borges, que afirma: “ *fueron legión y están suficientemente olvidadas*” (BORGES, 1975, p.52), sendo esse esquecimento outro fator que levou o autor a escrever sobre o tema.

Já sobre as fases de ascensão e “declínio” da retórica (as aspas foram escolhidas porque não há de fato um declínio como esquecimento da retórica, como poderá ser observado na explanação que se seguirá), os dados são muito mais consistentes e pertinentes ao presente estudo.

No primeiro capítulo verificou-se a continuação do ensino e uso da retórica mesmo com o avanço do cristianismo. A retórica continuou desenvolvendo-se durante a Idade Média, “tanto na literatura profana quanto na pregação” (REBOUL, 1998, p.79). A retórica foi fundamental para a interpretação das novas obras, para o ensino da Bíblia e até mesmo para destacar o desempenho dos curas diante dos fiéis.

Quando se fala em declínio da retórica, fala-se da diminuição de seu prestígio e de sua utilização. As novas ideias que chegam junto com o cristianismo “rompem o elo entre o argumentativo e o oratório, que lhe davam força e valor” (REBOUL, 1998, p.79). A cisão começa com Pedro Ramus. De acordo com Reboul, “esse de fato separa resolutamente a dialética, arte da argumentação racional, da retórica, reduzida “ao estudo dos meios de expressão ornados e agradáveis”, em suma, à elocução” (REBOUL, 1998, p.79). Aparentemente esse movimento de Ramus não foi algo duradouro, já que os retóricos apareceram até o século XIX.

Outra cisão importante ocorre no século XVII com o filósofo René Descartes, que “vai destruir um dos pilares da retórica, a dialética, em outras palavras a própria possibilidade de argumentação contraditória e probabilista” (REBOUL, 1998, p.79). Para Descartes,

Tanto o objetivo da retórica (“persuadir”), quanto suas quatro partes: invenção (“raciocínio”), disposição (“digerem”, no sentido de organizam), elocução (“tornar claros”), ação (“falassem”). Considera tudo da retórica, salvo a retórica... como arte que se poderia “aprender” por “estudo”, ideia que foi posteriormente retomada por Pascal (REBOUL, 1998, pp.79-80).

A retórica completamente separada da dialética torna-se uma arte “vazia”, sem comprometimento com o aprendizado, com a prática. A argumentação na dialética baseia-se no silogismo (universal) e na retórica, no entimema (particular), que dissociados perdem sentido. O rétor, figura mais importante da retórica, junta o saber teórico com a beleza da palavra, sendo por isso tão necessário que a teoria e a prática caminhem juntas na arte retórica.

Assim, nesse declínio²⁸, “a retórica deixa, portanto, de ser arte e perde seu instrumento dialético” (REBOUL, 1998, p.80), segundo entendimento de Descartes. Outros filósofos também seguiram esse entendimento²⁹, como por exemplo John Locke, que admite um ensino da retórica para a elocução de forma ainda mais severa que Descartes, “pois faz da retórica a arte da mentira” (REBOUL, 1998, p.81), pensamento que reverbera até os dias de hoje.

Para Locke e Descartes, a linguagem na retórica “só vale como veículo neutro de uma verdade independente dela, de uma verdade que nada tem a ver com as controvérsias da dialética. A retórica não pode ter mais pretensões a invenção alguma” (REBOUL, 1998, p.81). De acordo com esse entendimento, a retórica seria uma seleção de belas palavras vazias, com o objetivo único de enganar, de ludibriar a plateia.

A retórica como hoje é conhecida ressurgiu a partir dos anos 60 na França e Europa, sendo um pouco modificada, já que seu objetivo principal não é mais produzir discursos, mas

²⁸ Outros fatores foram determinantes para o decaimento da retórica: o surgimento do positivismo, que preza majoritariamente pela verdade científica, o surgimento do romantismo, que prefere a sinceridade à retórica e a substituição, no ensino francês, da retórica por outras disciplinas, como por exemplo o ensino das literaturas grega, latina e francesa.

²⁹ Importante ressaltar que Descartes “situa a verdade na evidência das ideias claras e distintas; Locke, na experiência dos sentidos” (REBOUL, 1998, p.81), e ambos veem a retórica como “um anteparo artificial entre o espírito e a verdade” (REBOUL, 1998, p.81).

sim interpretá-los. A retórica moderna ampliou-se muito, de forma que não se limita mais aos três gêneros definidos por Aristóteles, e agora anexa “como lhe cabe, todas as formas modernas do discurso persuasivo, a começar pela publicidade e mesmo dos gêneros não persuasivos, como a poesia” (REBOUL, 1998, p.82). Além de toda a área do discurso, a retórica consegue estender-se pelas produções não verbais, existindo “uma retórica do cartaz, do cinema, da música, sem falar da retórica do inconsciente” (REBOUL, 1998, p.82), alastrando-se também por outras áreas de estudo.

Assim, tem-se que tanto as *kennningar* como a retórica tiveram seu auge (com relação as *kennningar* isso é depreendido a partir do momento que Borges “recolhe as desfalecidas flores retóricas”) e seu declínio, e figuravam entre as principais formas de escrita e de discursos, exigindo grande conhecimento e domínio das técnicas utilizadas por cada uma.

Seguindo no ensaio de Borges, tem-se a análise de vários excertos de *Edda Prosaica*³⁰, de Snorri, onde Borges, com “*placer casi filatélico*” (BORGES, 1975, p.54) agrupa as *kennningar* e seus sentidos em comum, deixando clara a enorme variedade de termos para um mesmo significado, demonstrando que os cantores preferiam esgotar as variantes para não as repetir, assim como faziam os oradores. Nessa seleção de textos feitas pelo autor, fica evidente a quantidade de variações possíveis para um mesmo termo, valorizando o emprego das metáforas, deixando-as por vezes mais ricas, mais dramáticas, mais sérias.

A forma que as *kennningar* eram apresentadas pelos *skald* também é relatada no ensaio borgiano: “*entre la agitación de los versos*” (BORGES, 1975, p.65). É sabido que a forma de apresentação ao auditório é fundamental para que o orador alcance seu objetivo, seja ele convencer da inocência de alguém, da beleza de uma cidade e até mesmo das características divinas de um rei.

³⁰ *Edda Prosaica* é uma obra sobre poesia e mitologia nórdicas, composta de um prólogo e três partes, apresentadas em forma dialogada. O prólogo relata resumidamente os episódios bíblicos da criação do mundo e do dilúvio, o esquecimento do criador pela humanidade e sua reverência à natureza, o surgimento das religiões pagãs e como aos descendentes troianos foi atribuída a condição de deuses. A primeira parte trata da cosmogonia e mitologia nórdicas. Inclui a criação e o fim do mundo e uma descrição dos deuses da linhagem dos Æsir e de suas aventuras. As outras partes da obra se referem às duas categorias da poesia. “*Skaldskaparmál*” (a linguagem da poesia), aborda, fundamentalmente, o que Bragi chama de “terceira categoria da linguagem”, ou seja, as *kennningar*, cujo estudo se destina a encorajar jovens poetas a enriquecerem com o conhecimento da poesia dos tempos antigos. As *kennningar* são apresentadas por inúmeros exemplos de seu emprego nas composições dos maiores poetas e pela narração das histórias que lhes deram origem (SCHWARTZ, 2017, p.199).

Além da escolha das palavras outros fatores determinavam o sucesso ou o fracasso na defesa de uma causa, sendo eles:

1. Saber argumentar (*inventio*);
2. Ordenar o argumento para não cansar o auditório (*dispositio*);
3. Se expressar numa linguagem ordenada (*elocutio*);
4. Guardar as informações (*memoriae*);
5. Performance (*actio*).

Memoriae e *Actio* dependem exclusivamente da pessoa do orador, enquanto as demais dependem das técnicas fornecidas pelos mestres retores, podendo ser aprendidas.

De posse dessas competências, o orador atingiria os objetivos do discurso, que são:

1. Conciliação (*conciliare*);
2. Ensinar (*docere*);
3. Fazer gostar de ser ouvido (*delectare*).

Quando se fala em ensinar, fala-se de ensinar através da filosofia, dos conhecimentos por ela proporcionados, assim como fazer gostar de ser ouvido quer dizer que o orador deve fazer com que a audiência tenha deleite ao ouvi-lo. O tom de voz e as variações rítmicas fazem parte dessa competência. E aqui tem-se um ponto importante de diferenciação entre a retórica e as *kenningar*.

No ensaio em questão, Borges afirma que “*Las kenningar se quedan en sofismas, en ejercicios embusteros y lánguidos*” (BORGES, 1975, p.67). Em nenhum momento fica evidenciado que as *kenningar* tinham como objetivo ensinar algo, ou que os *skalds* prescindiam de um treinamento além do uso das palavras e de como bem fazer o uso das metáforas, diferentemente da retórica e da figura do retor.

Com Cícero tem-se a retomada de autores helenísticos que não chegaram a nós, trazendo a transformação da retórica em conhecimento universal, onde ele produz teoria sobre retórica aliada à prática, aprofundando suas aplicações e aprimorando seu uso. Antes dele, em Roma, a prática legal e a oratória, por exemplo, eram dissociadas, ou seja, havia um domínio, um

conhecimento das técnicas retóricas, das regras, mas eram saberes que não se mostravam suficientes quando era exigido do orador conhecimento das leis da época, resultando, em muitas das vezes, em defesas vazias de argumentação jurídica, cheias de belas e articuladas palavras, o que não era suficiente para a absolvição de um réu, por exemplo. Essa falta de conexão, de união dos saberes, colaborou para que mais para adiante a retórica, assim como as *kenningar*, ficasse reduzida a uma técnica que serve para qualquer coisa e para nada.

Cícero muda isso quando passa a tratar a teoria associada à prática, além de deslocar a discussão para a figura do orador, minimizando o peso do discurso escrito. No *De Oratore*³¹, diálogo escrito em meio a decadência moral e política do Estado, Cícero descreve o orador ideal, onde a figura desse passa a ser a de um guia moral do Estado, sendo muito mais que um tratado sobre retórica, mas sim um tratado onde retórica e filosofia estavam em equivalência, numa união de saberes.

Se com Cícero tem-se o auge da retórica como arte do saber, com Quintiliano³² esse conceito ganha novos contornos. Com o fim da república e ascensão do império, a retórica passa a fazer parte do currículo da educação comum e passa a ser ensinada nas escolas, havendo assim sua popularização. Se anteriormente ter acesso ao ensino da retórica representava também um *status* social, essa distinção deixa de existir, e a retórica se aproxima da sofística, inaugurando assim a segunda sofística³³. Entre as mudanças expressivas, tem-se a separação entre retórica e gramática, a valorização da experiência do orador em detrimento da prática, da teoria e a definição de oratória como arte superior ao talento natural. Assim, o orador de Quintiliano podia ser formado graças a um currículo escolar, diferentemente de seus antecessores, sendo suas marcas mais expressivas a formação do discurso e a prática dele.

³¹ *De Oratore* é composto por 3 livros distribuídos da seguinte forma: livro I – Do orador; livro II – Discurso retórico; livro III – Linguagem do orador. O *De Oratore* ressignificou o papel do orador, promovendo sobre o raciocínio do que é o orador ao mesmo tempo em que o constrói. Apresentou mais critérios para ser um bom orador, sendo o mais relevante o exercício e a vontade de aprender, ou seja, exercitar-se dedicando-se a arte retórica e manter-se interessado e curioso para aprender cada vez mais, para assim ampliar o alcance da retórica e seu prestígio não apenas como a arte do falar bem, mas também como uma arte ligada a sabedoria. Dominar a maior quantidade de saberes humanos passa a ser um objetivo de um bom orador.

³² Quintiliano deixou como legado os caminhos para formar um orador (*Uir Bonus Diciendi Peritus*), que podem ser assim resumidos: descoberta dos sons e das letras; domínio da gramática; leitura do cânone, introduzido pelo mestre de oratória; imitação, que seleciona (imita) o que há de melhor em cada autor dos cânones apresentados anteriormente, que resulta em uma virtude em aprender com os exemplos dos antepassados; exercícios de declamação pública (*progymnasmata*), que irão ajudar a dominar as partes do discurso.

³³ Momento cultural no qual a retórica popularizou-se e passou a fazer parte de espaços sociais até então inalcançáveis.

Enquanto as *kenningar* aparentemente apresentam menos variações em sua forma de ensino e aprendizagem, a retórica muda de acordo com as mudanças sociais, o que poderia explicar sua existência e relevância até os dias atuais. As *kenningar* resumiam-se a uma combinação de argumentos e metáforas para contar uma história específica, e parece não ter havido uma interação *kenningar*-estado, por exemplo, como percebe-se na retórica. A retórica estava incrustada nos mundos grego e romano, e caminhou ao lado de outras fontes de conhecimento, fazendo-se ora diferenciadora de classe social, ora parte do cotidiano dos cidadãos comuns.

As mudanças de Cícero para Quintiliano não são muito grandes, até mesmo por Quintiliano ter sido um leitor atento de Cícero, apenas aprofundando o que havia aprendido, adequando ao seu momento histórico. O grande momento de mudança para a retórica chega com Tácito.

Tácito, historiador do império romano, questiona quem é o cidadão que está aprendendo a retórica naquele momento histórico (75-77 a.C, aproximadamente). Assim, pode-se dizer que Tácito não questionou a retórica, mas sim quem a estava praticando, já que ela estava sendo ensinada de forma diferente para os cidadãos que ocupavam classes distintas, havendo uma retórica ensinada para os príncipes (uma retórica mais elaborada, mais completa) e uma retórica para os campos de batalha (destituída de saberes mais aprofundados, mais rústica e com menos tempo para a prática). Essas diferenças trouxeram consequências para o prestígio da retórica, já que a que chegava à maioria dos cidadãos era ensinada para a batalha, e assim era destituída de saberes filosóficos, dando a sensação de ser uma arte de discurso vazio.

Para Tácito, a filosofia deveria deixar de ser usada apenas para adornar o discurso, devendo ser recuperada como atividade prática. As escolas de retóricos deveriam deixar de formar oradores que “apenas exercitam a um só tempo a língua e a voz em controvérsias fingidas sem qualquer relação com a verdade”³⁴ (Tácito, 2010, p.25, nossa tradução), mas “que inflassem o peito por aquelas artes nas quais se debate sobre o bem e o mal, sobre o honroso e o torpe, sobre o justo e o injusto; esta, que de que fato, é a matéria a ser aprendida pelo orador

³⁴ [...] *no declamar en las escuelas de los retóricos, ni ejercitar su lengua y voz en controversias fingidas, apartadas enteramente de la verdad* [...].

para seus propósitos” (Tácito, *Dialogus de oratoribus*, 31). Isso quer dizer que o orador deveria se dedicar ao que verdadeiramente importava: a filosofia.

Se a retórica não servia mais para isso, se seu ensino para o povo estava dissociado dos outros saberes e principalmente da filosofia, ela poderia haver morrido, mas não uma morte de desaparecimento completo como parece ter ocorrido com as *kenningar*, das quais só restam os relatos históricos, mas sim uma morte que a reduziu ao ensino nas escolas. Sem os elementos de vida pública e dissociada dos outros saberes, Tácito decreta a “morte” da retórica.

A retórica aproxima o auditório/leitor do mundo, fato que parece não ocorrer com as *kenningar*, que possuem uma estranheza fundamental graças a variação metafórica necessária para que sejam bem construídas, podendo causar espanto em quem as lê. Nas palavras de Borges, “*las kenningar nos dictan ese asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente*” (BORGES, 1975, p.67).

Na eternidade, na retórica e em Borges nada é definitivo, nada é imutável. Isso se verifica mais uma vez pelos *postscripta* inserido por Borges no ensaio em questão, especialmente o de 1962 (o ensaio é de 1933), onde o autor acrescenta que uma importante informação sobre as aliterações e as metáforas, até então as bases das *kenningar*:

Yo escribí alguna vez, repitiendo a otros, que la aliteración y la metáfora eran los elementos fundamentales del antiguo verso germánico. Dos años dedicados al estudio de los textos anglosajones me llevan, hoy, a modificar esa afirmación. De las aliteraciones, entiendo que eran más bien un medio que un fin. Su objetivo era marcar las palabras que deberían acentuarse [...]. En cuanto a la metáfora como elemento indispensable del verso, entiendo que la pompa y la gravedad que hay en las palabras compuestas eran lo que agradaba a las kenningar, al principio, no fueron metafóricas. [...] La metáfora no habría sido pues lo fundamental sino, como la comparación ulterior, un descubrimiento tardío de las literaturas (BORGES, 1975, p.69).

Essas notas finais de Borges não anulam a análise inicial, mas sim, complementam suas hipóteses. Isso também traz uma característica importante do autor, que se debruçava sobre certos gêneros, os estudava, escrevia sobre eles, lia e por vezes trazia novas considerações. Esse movimento traz a característica mais generosa de Borges: sua inquietação, a não conclusão proposital de temas que poderiam ser objeto de estudo dentro de um tempo também não

determinado... Borges forma parte, junto a todos, no tempo, numa eternidade em que todos estão inscritos.

As *kenningar* tiveram a sua importância dentro da literatura nórdica, apresentando sagas e batalhas estruturadas em uma combinação interminável de metáforas que, além de demonstrar a habilidade do *skald* para escrevê-las, demonstrava a capacidade de embelezamento da narrativa. É retórica em certos pontos, como a organização da escrita, o preparo, ainda que em intensidades diferentes, da figura do orador representado pelo *skald*, a forma da apresentação ao auditório; dela se distingue principalmente por não ser associada a outras áreas do saber, por não possuir uma força argumentativa, que no caso da retórica baseia-se no entimema, e por não partir de uma premissa para a construção de suas narrativas.

As sagas narradas nas *kenningar* são grandiosas e poderiam ser ainda maiores se a sua forma de construção fosse ampla como a da retórica. Enquanto as sagas chegaram até a atualidade, a prática das *kenningar* não tiveram o mesmo fim e caíram em desuso. A retórica, graças a sua capacidade de entranhar-se na história, segue firme.

2.1 *La metáfora*

Retomando Sturluson, Borges dedica algumas linhas de seu próximo ensaio à análise da metáfora. Como os dois ensaios estão conectados, se buscará aqui um aprofundamento maior sobre a metáfora, aproveitando conceitos apresentados no capítulo anterior e acrescentando novos pontos de vista. A metáfora, “é a figura por excelência da identidade frágil, e é por esse motivo que desde Aristóteles ocupa um lugar central, quase genérico, em relação a todas as outras figuras, como se todas delas decorressem” (MEYER, 2007, p.82). Algumas hipóteses surgem para que Borges tenha abordado a metáfora de forma mais especial dentro dos ensaios: a primeira é que o autor poderia ter ciência das várias formas que a metáfora assume, e seria pouco trazer sua análise apenas dentro das *kenningar*, como se não fosse suficiente trazer sua abordagem dentro de um contexto que não abrange todo o seu significado. A segunda, Borges tinha o hábito de revisitar seus escritos (como pode ser observado no próprio ensaio das *kenningar*) para acrescentar dados ou até mesmo refutar o antes por ele mesmo afirmado.

Como trazido no capítulo anterior, as metáforas usadas nas *kenningar* não apresentavam traços de genialidade literária, mas sim um grande trabalho de variação para que não se repetissem e ficassem agradáveis aos olhos de quem lia e aos ouvidos de quem as escutasse. Assim, Borges as traz aqui como “*laboriosas e inúteis*” (BORGES, 1975, p.73), comparando-as com as figuras do marinismo e do simbolismo.

No livro III da *Retórica*, têm-se que Aristóteles observou que toda metáfora surge da intuição de uma analogia entre coisas diferentes, baseando a metáfora nas coisas e não na linguagem. Tomando como base essa observação de Aristóteles, Borges conclui que “*los tropos conservados por Snorri son (o parecen) resultados de un proceso mental, que no percibe analogías sino que combina palabras; alguno puede impresionar [...], pero nada revelan o comunican*” (BORGES, 1975, p.74), confirmando o já dito no capítulo anterior: as metáforas das *kenningar* como uma grande combinação de palavras sem um sentido de fato. Aqui, o autor traz um importante termo da retórica: *tropo*.

O *tropo* muda a direção da expressão, que se “desvia” de seu conteúdo original para abrigar outro conteúdo (GARAVELLI, 1991), como uma licença para substituir termos de uma expressão por outra, cujo sentido é figurado. Essa substituição não é feita entre palavras sinônimas, mas sim entre termos de conteúdo semântico diferentes, sendo fundamental que exista entre os termos alguma relação que permita a substituição entre eles. Essa relação é construída utilizando-se o termo substituído em um sentido desviado de seu significado original. Existem vários³⁵ *tropos* além da metáfora na retórica, como por exemplo, a metonímia, a sinédoque e a hipérbole. O uso adequado desses *tropos* constitui uma das grandes qualidades da *elocutio*. Segundo Meyer,

As relações entre X, Y, A e B permitem definir as quatro figuras principais da retórica clássica, que são a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. De Vico a Kenneth Burke, elas representam os *tropos* essenciais, sendo um *tropo* classicamente definido como uma figura de estilo unicamente por sua forma (MEYER, 2007, p.81).

Ainda de acordo com o autor, “por *tropo* prefiro compreender um torneio de linguagem no qual o argumento e aquilo que dele decorre formam uma única resposta” (MEYER, 2007, p.82).

³⁵ De acordo com Garavelli (1991), existem na tradição retórica diferentes números e identidades de *tropos*, variando de dez figuras de dicção na *Rhetorica ad Herennium* até dezesseis com Leonid Arbusow.

Dessa forma, tem-se que as metáforas usadas nas *kenningar* são *tropos* combinados, que podem até impressionar, “*pero nada revelan o comunican. Son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes, como un cristal o como un anillo de plata*” (BORGES, 1975, p.74).

O autor traz mais alguns exemplos de uso das metáforas em diferentes fontes literárias, o que possibilita perceber que não basta se prender ao conceito para compreendê-las e enxergá-las dentro de um contexto, sendo necessário ir além. Pelas metáforas, “transporta-se, por assim dizer, a significação própria de um nome para outra significação, que só lhe convém em virtude de uma comparação que existe na mente” (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.453), e o meio para esse transporte são as palavras.

Sobre o caráter da metáfora, Richards³⁶ rejeita a ideia de comparação, “insistindo com agudeza e vigor no caráter vivo, matizado, variado, das relações entre conceitos expressos de uma só vez pela metáfora, a qual seria muito mais interação do que substituição” (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.453), o que fortalece a ideia de Borges para uma metáfora que não seja apenas arranjos de palavras.

Perelman-Tyteca trabalham com a importante concepção de metáfora como derivada da analogia, o que pode facilitar a visualização da percepção de Borges: “não poderíamos, neste momento, descrever melhor a metáfora do que a concebendo como uma analogia condensada, resultante da fusão de um elemento do foro com um elemento do tema³⁷” (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.453).

No ensaio, Borges comenta que sua geração se surpreendeu com o fato de os poetas terem desprezado as múltiplas possibilidades de combinações metafóricas e que tenham se prendido às mais banais, como os pares mulher-rosa, estrelas-olhos, tempo-água. A fórmula apresentada nos exemplos não parece ser a mesma de Perelman-Tyteca, sendo bem menos substancial e possuindo menor capacidade argumentativa, já que “a fusão de termos do tema e

³⁶ Ivor Armstrong Richards, crítico literário e retórico inglês.

³⁷ Convém esclarecer o que vem a ser foro e tema. Perelman divide a analogia em duas partes, o tema, que seria A e B, ou seja, aquilo de que se fala e o foro, que seria a relação B e C, a relação através da qual se fala. A fusão entre tema e foro pode ser feita a partir de várias combinações, resultando em expressões metafóricas construídas a partir de analogias.

do foro, que aproxima suas duas áreas facilita a realização dos efeitos argumentativos” (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.454).

A metáfora faz parte do terceiro tipo de argumentos, os que fundamentam a estrutura do real. De acordo com Reboul, baseado em Perelman-Tyteca, os argumentos se dividem em quatro tipos:

Primeiro tipo: argumentos quase lógicos	Segundo tipo: argumentos fundados na estrutura do real	Terceiro tipo: argumentos que fundamentam a estrutura do real	Quarto tipo: argumentos por dissociação das noções
<ul style="list-style-type: none"> • Contradições e incompatibilidades: o ridículo; • Identidade e regra de justiça; • Argumentos quase matemáticos: transitividade, dilema; • Definição. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sucessão, causalidade, argumento pragmático; • Finalidade: argumento de desperdício, de direção, de superação; • Coexistência: argumento de autoridade, argumento “<i>ad hominem</i>”; • Duplas hierarquias e argumento “<i>a fortiori</i>”. 	<ul style="list-style-type: none"> • Exemplo, ilustração, modelo; • Comparação e argumento do sacrifício; • Analogia e metáfora. 	<ul style="list-style-type: none"> • Absurdo ou “<i>distinguo</i>”; • O par aparência-realidade; • Artifício e sinceridade.

Quadro 4: Tipos de argumentos. Adaptado de Reboul.

Quando Borges expressa que as analogias utilizadas nas *kenningar* nada revelam ou comunicam, pode estar se referindo ao fato de não trazerem argumentos e por isso parecerem vazias. O mesmo se repete nos outros exemplos citados no ensaio em tela. E como podem ser feitas as fusões entre foro e tema? De acordo com Perelman-Tyteca,

A fusão entre os termos do tema e do foro podem ser assinalada de diversas formas, por uma simples determinação (a noite da vida, oceano de falsa ciência), por meio de um adjetivo (uma exposição vazia, luminosa), de um verbo (ela se pôs a piar), de um possessivo (nossa Waterloo). Por vezes teremos até uma identificação (a vida é um sonho, o homem é um camaleão). [...]. A metáfora pode ser reforçada pelo artifício consistente em falar dessa identificação no futuro. Assim, a metáfora reconhecida, tradicional, serve de ponto de partida, da mesma forma que um fato indiscutível, para precisões, para argumentações (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.456).

Ao final, Borges deixa a narrativa aberta, finalizando: “*algún día se escribirá la historia de la metáfora y sabremos la verdad y el error que estas conjeturas encierran*” (BORGES, 1975, p.78). Dizer que algum dia a história da metáfora será escrita e assim a verdade sobre ela será conhecida é ponto importante a ser observado. O autor não espera que seja escrito um manual definitivo sobre a metáfora, que ela seja discutida e que por fim se chegue a um veredicto, mas sim que sua história seja contada e os possíveis erros sejam revelados, já assumindo que eles existem.

Dedicar um pequeno capítulo a metáfora demonstra o apreço do autor pelo tema, que parece não se esgotar. A importância da metáfora para a retórica pôde ser evidenciada graças ao fio que foi puxado pelo próprio autor, e confirmada com os teóricos expostos, e sua presença será constante também ao longo deste trabalho.

Capítulo 3

La doctrina de los ciclos

E se a eternidade fosse uma sucessão de acontecimentos que se repetem de tempos em tempos graças a uma combinação de um número determinado de fatos? É sobre a teoria do eterno retorno de Friedrich Nietzsche que esse capítulo será construído. Aqui, Borges tem a intenção de refutar a teoria defendida pelo filósofo alemão (e depois por ele negada), demonstrando através de modelos matemáticos e filosóficos que ela não se sustenta, sem novamente impor um modelo correto.

Logo no início, o autor define o tom que será usado muitas vezes ao longo do ensaio, aproveitando a ironia para alcançar o leitor, fazendo com que ele fique atento ao que será discutido. No trecho que dá início a explanação fica evidente o uso da figura retórica: “*Antes de refutarlo – empresa de que ignoro si soy capaz [...]*” (BORGES, 1975, pp. 81-82). Na ironia,

[...] zomba-se dizendo o contrário do que se quer dar a entender. Sua matéria é a antífrase, seu objetivo, o sarcasmo; trata-se realmente de uma figura de pensamento, pois tem dois sentidos: És a fênix... pode ser tomado ao pé da letra, como a ave, ou então segundo seu espírito, que aqui se opõe ao sentido próprio do termo (REBOUL, 1998, p.132).

Conclui-se que essa fala de Borges é irônica justamente porque ele demonstra ao longo do ensaio ser capaz de refutar a teoria nietzschiana. Além disso, observa-se a presença de uma figura de pensamento, o cleuasma. O cleuasma, figura retórica que também guarda relação com o sarcasmo, consiste no “desgabo que o orador faz de si mesmo, para angariar confiança e simpatia do auditório. Figura do *éthos*, o cleuasma também afirma vingança do bom senso sobre os especialistas ou os eruditos, da vivência sobre o livresco, da ingenuidade sobre a sofisticação” (REBOUL, 1998, p.135).

“Figura do *pathos* e do *éthos* – põe do seu lado quem ri – a ironia é também a figura do *lógos*, por ressaltar um argumento de incompatibilidade pelo ridículo” (REBOUL, 1998, p.133). O uso da ironia permite ao leitor identificar não somente o ponto de vista de Borges sobre a teoria do eterno retorno, mas também sua relação com Nietzsche, que de acordo com Schwartz,

Com opinião bastante crítica em relação à obra de Nietzsche, chegando mesmo a parecer irônico, em especial quando aborda sua ideia de tempo circular, Borges a discutirá e refutará em “A doutrina dos ciclos” (*História da Eternidade*). Uma das explicações que o autor argentino deu para isso foi que Nietzsche usou a primeira pessoa como recurso gramatical para conferir mais força à ideia dentro de seu estilo profético, que, segundo Borges. “*não permite o uso das aspas nem a citação erudita de livros e autores...*” (SCHWARTZ, 2017, p.380).

Borges usa como ponto central do ensaio a seguinte afirmação de Nietzsche:

El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble (BORGES, 1975, p.81).

O fragmento acima apresenta a ideia de que, ainda que sejam muitos, os átomos que compõem o universo são finitos, e que as combinações entre eles é que resultam nos acontecimentos da vida; algum momento essa combinação cessará e inevitavelmente tudo voltará a se repetir num eterno retorno.

Com o intuito de apresentar a grandeza das cifras envolvidas e conseqüentemente a impossibilidade química da afirmação de Nietzsche, Borges começa trazendo o átomo como concebido por Rutherford como componente central de sua exemplificação. Isso é importante para a argumentação que se seguirá, já que a disposição do texto, a *taxis* está sendo construída. A *taxis*, ou disposição é “em si um lugar, ou seja, um plano-tipo ao qual se recorre para construir o discurso” (REBOUL, 1998, p.55). A citação de um modelo já conhecido e cristalizado – no caso o modelo atômico de Rutherford – colabora para a *diegésis* da narrativa, auxiliando a tornar o fato crível. Para o gênero epidíctico, a *diegésis* é “tão importante que há interesse em dividi-la segundo as questões: os fatos que ilustram a coragem, os que ilustram a generosidade, etc” (REBOUL, 1998, p.57).

Borges adapta o modelo de Rutherford para a afirmação de Nietzsche e conclui que se dentro de um espaço experimental, onde 10 átomos combinavam entre si, a variação já seria imensa – 3.628.800 mais especificamente –, num espaço maior essa variação seria praticamente infundável.

Ao trazer Rutherford para o centro da arena retórica, Borges realiza um importante movimento: a argumentação pelo exemplo. Segundo Perelman-Tyteca, esse tipo de argumentação exige “certo desacordo acerca da regra particular que o exemplo é chamado a fundamentar” (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.399). Reboul, baseado em Perelman-Tyteca, define que a argumentação pelo exemplo faz parte do terceiro tipo do grupo de argumentos, e o uso desse tipo de argumentação potencializa o discurso borgiano e será novamente usado ao evocar a Georg Cantor³⁸ para refutar a tese da não-infinitude da matéria de Nietzsche. Borges faz uma explicação simplificada dessa teoria, “cujo axioma básico diz: “conjunto infinito é aquele conjunto que pode equivaler a um de seus conjuntos parciais”. O procedimento matemático arguido por Borges segue o mesmo princípio aplicado ao paradoxo de Zenão” (SCHWARTZ, 2017, p.146).

O autor decreta a vitória de Cantor (e de sua própria argumentação):

El roce del hermoso juego de Cantor con el hermoso juego de Zarathustra es mortal para Zarathustra. Si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones – y la necesidad de un Regreso queda vencida. Queda su mera posibilidad, computable en cero (BORGES, 1975, p.85).

Após recorrer aos modelos científicos, o autor argentino passa, na segunda parte do ensaio, aos exemplos literários e religiosos, trazendo-os à proposição de Nietzsche, a começar por Santo Agostinho, que no livro XII da *Civitas Dei* dedica vários capítulos a refutar tal proposição e também a banalização da crucificação, já que “tais heresias multiplicam a morte de Cristo como se ele fosse “um acrobata na cruz, em espetáculos intermináveis”” (SCHWARTZ, 2017, p.29); já John Stuart Mill declara ser concebível, mas não verdadeira, uma repetição periódica da história. Esses exemplos são citados de forma que os argumentos de Borges contra Nietzsche se tornam ainda mais fortes, já que ao autor argentino parece inverossímil que Nietzsche tenha ignorado seus precursores: “*Nietzsche, helenista, ¿pudo ignorar a esos “precursores”? Nietzsche, el autor de los fragmentos sobre los presocráticos, ¿pudo no conocer una doctrina que los discípulos de Pitágoras aprendieron? Es muy difícil creerlo, e inútil*” (BORGES, 1975, p.87).

³⁸ Georg Cantor, matemático alemão que introduziu alguns conceitos singulares sobre o infinito, desperta em Borges interesse particular graças a sua teoria dos conjuntos, na qual afirma a “não finitude dos números de pontos do universo, assim como de qualquer ponto do universo” (SCHWARTZ, 2017, p.146).

Borges reconhece que Nietzsche cita onde e quando concebeu a ideia do eterno retorno, mas opina que não se deve pressupor ignorância nem confusão “humana, demasiado humana” entre a inspiração e a lembrança. Para atribuir uma qualidade à ignorância e confusão, Borges aproveita e usa o título de um livro de Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, livro de aforismos curtos do filósofo, enriquecendo a narrativa ao fazer esse jogo de referência.

A chave para desvendar o postulado nietzschiano é gramatical. Para Borges, o filósofo sabia que o eterno retorno era uma das fábulas, medos ou diversões que voltam eternamente, assim como também sabia que a primeira pessoa gramatical é a mais eficaz. Quando Nietzsche declara “*imortal o instante em que criei o eterno regresso. Por esse instante suporto o Regresso*”, assume para si essa criação, sendo impossível derivar a sua revelação de “*un epítome, o de la Historia philosophiae graeco-romanae de los profesores suplentes Ritter y Preller, era imposible a Zarathustra, por razones de voz y de anacronismo – cuando no tipográficas*” (BORGES, 1975, p.88). Assume-se que Borges se refere a Nietzsche pelo nome de Zaratustra em alusão ao livro *Assim falou Zaratustra*.

Cumprir notar detalhe fundamental na observação de Borges sobre o uso da primeira pessoa. A primeira pessoa tem o poder de conferir mais força à ideia dentro do estilo “profético” de Nietzsche, que ao usá-la, não deixa margem para as subjetividades que poderiam advir de sua teoria.

Nietzsche não inaugura a questão da imortalidade, como foi possível observar no início desse trabalho com a abordagem de algumas teorias, mas, de acordo com Borges, “*Nietzsche la propone como un deber y le confiere la lucidez de un insomnio*” (BORGES, 1975, p.89), sendo o responsável por essa nova forma de versar sobre o tema.

A lucidez de um insone. A forma escolhida por Borges para se referir a Nietzsche reflete bem o estado do filósofo, que sabidamente sofria de cruel insônia, chegando a recorrer ao hidrato de cloral. Mas pode-se esperar lucidez de um insone? De forma orgânica, a ausência de sono prejudica o raciocínio, causa irritabilidade, ansiedade e várias outras consequências danosas. Estaria então Borges sendo irônico em sua afirmação? Não é possível afirmar com clareza. Ainda que lucidez e falta de sono sejam *a priori* incompatíveis, Nietzsche produziu

muitos de seus escritos filosóficos sob essa condição. Além disso, Borges também padecia do mal.

E é justamente sob o título “*La espantosa lucidez del insomnio*” que Emir Rodríguez Monegal descreve alguns episódios de vigília de Borges:

[...] Borges fue víctima del insomnio. En uno de sus artículos habla de la “atroz lucidez” del insomnio, un fenómeno experimentado como una suerte de posesión de la voluntad de otro; excepto que, en el caso, el amo y el esclavo son una misma persona. En un poema que escribió hacia 1936 Borges llega a enfrentar su padecimiento. Lo tituló “Insomnio”, fue publicado por primera vez en Sur (diciembre de 1936, 71-72) y lo incluyó después en la edición de Poemas (1943). Allí Borges se ve como el “aborrecible centinela” de las noches de Buenos Aires, incapaz de cancelar en la memoria todas las cosas que ha visto, sentido y hecho, todos los sitios que ha visitado, sus amigos y sus enemigos, su propio cuerpo, la circulación de su sangre, el avance de las caries dentales, la inescapable historia universal (MONEGAL, 1987, p.249).

Durante um dos episódios em que a insônia ceceu, Borges escreveu um conto sobre um homem com uma memória fantástica, *Funes, el memorioso*, que incapaz de esquecer, passa as noites reconstruindo suas memórias desde o menor acontecimento “*mis sueños son como la vigilia de ustedes*” (BORGES, 2016, p.131).

Isto posto, não é possível concluir se Borges estava sendo ou não irônico ao atribuir a Nietzsche a lucidez da insônia, já que ambos os autores conseguiram produzir com qualidade em suas respectivas áreas mesmo padecendo do mal.

Dando seguimento, Borges analisa Nietzsche, afirmando que ele queria ser Walt Whitman³⁹, queria apaixonar-se por seu destino nos mínimos detalhes, e para isso:

Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres. El optimista flojo suele imaginar que es nietzscheano; Nietzsche lo enfrenta con los círculos del eterno regreso y lo escupe así de su boca (Borges, 1975, p.89).

³⁹ Walt Whitman, um dos mais importantes escritores estadunidenses e o primeiro a experimentar as possibilidades do verso livre, usando uma linguagem simples e próxima a prosa. Sua influência foi perceptível nas sucessivas gerações líricas, tanto em seu país (desde William Carlos Williams até Allen Ginsberg) como em outras literaturas (Ruben Darío e Federico García Lorca). Disponível em <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/whitman.htm>. Acesso em 09/06/2019.

Nietzsche teria invertido a ideia do eterno regresso, passando-a de uma tortura sem fim a um regozijo para poder enfrentar o seu próprio destino, para tolerar a sua própria vida. “Não ansiar por distantes venturas, favores e bênçãos, mas viver de modo a que queiramos voltar a viver, e assim por toda a eternidade”. Essa fala de Nietzsche esclarece como deve-se viver de acordo com a teoria do eterno retorno, que era no momento a sua forma de viver. Na tentativa de aceitar a sua vida e os fatos que nela não podia mudar, o filósofo alemão confiou e disseminou a sua tese.

Uma forma de “comprovar” a teoria do eterno regresso seria a paramnésia, a sensação de algo já ter sido visto ou vivido. Ainda que cause certo espanto quando ocorre, o fenômeno não seria suficiente para explicar a teoria nietzschiana. Conforme diz Borges, os partidários do eterno regresso “*Olvidan que el recuerdo importaría una novedad que es la negación de la tesis y que el tiempo lo iría perfeccionando – hasta el ciclo distante en que el individuo ya prevé su destino, y prefiere obrar de otro modo...*” (BORGES, 1975, pp.90-91). Assim, tem-se que a própria lembrança de já ter vivido algo seria suficiente para derrubar, uma vez mais, a teoria de Nietzsche.

Trazendo mais um reforço contra a teoria nietzschiana, Borges destaca o fato de Nietzsche negar os átomos, acreditando que a atomística não era nada além de um exemplo de mundo feito para compreensão aritmética. Fundamentou a sua tese, falava de força ilimitada, desenvolvida dentro de um tempo infinito incapaz de um número ilimitado de variações (note-se que ele admite a infinitude do tempo). Borges descreve ainda como o filósofo agiu com perfídia ao advertir contra a ideia de uma força infinita: “*¡cuidemos de tales orgias del pensamiento!*” (BORGES, 1975, p.91).

A química também anularia a hipótese de Nietzsche com o simples exemplo da segunda lei da termodinâmica, a qual afirma que existem processos energéticos que são irreversíveis: “*El calor y la luz no son más que formas de energía. Basta proyectar una luz sobre una superficie negra para que se convierta en calor. El calor, en cambio, ya no volverá a la forma de luz. Esa comprobación, de aspecto inofensivo o insípido, anula el <<laberinto circular>> del Eterno Retorno*” (BORGES, 1975, p.92).

A dúvida final de Borges é de ordem metafísica:

Aceptada la tesis de Zarathustra, no acabo de entender como dos procesos idénticos dejan de aglomerarse en uno. ¿Basta la mera sucesión no verificada por nadie? A falta de un arcángel especial que lleve la cuenta, ¿Qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece mil quinientos catorce, y no el primero de la serie o el número trescientos veintidós con el exponente dos mil? Nada, para la práctica – lo cual no daña al pensador. Nada, para la inteligencia – lo cual es grave (BORGES, 1975, pp.93-94).

Se existe a possibilidade de um eterno retorno, existindo dois processos idênticos, como garantir que em algum momento eles não irão se fundir em um? Qual a garantia que isso não acontecerá? Não há. E se não existe garantia para a prática, não há danos ao pensador, mas é algo grave para a inteligência.

A forma que Borges conduz o ensaio é bastante epidíctica, embora não censure de forma direta a Nietzsche; para isso, o autor faz uso de ferramentas retóricas, atacando o adversário através da ironia, por exemplo. O mesmo acontece com os exemplos por ele usados. Não há um elogio ou uma indicação de que o modelo thompsoniano é o correto, que é incorrigível, mas a escolhas de palavras, as definições já estabelecidas em uma ciência oposta à literatura fazem esse papel do convencimento, sem que o autor precise estabelecer claramente para o leitor: “o modelo de Nietzsche é inconcebível porque é errado. Thompson e Santo Agostinho já estabeleceram isso”. O epidíctico não dita uma regra, uma escolha, mas as orienta. E é isso que Borges faz ao longo desse ensaio.

Borges também não recorre a um *éthos* psicológico do leitor, usando das ferramentas retóricas das quais dispõe para impor medo ou receio sobre a teoria de Nietzsche; ele recorre ao *éthos* intelectual do leitor, explorando bastante a ciência como base, selecionando seus argumentos pelos *topoi*. O autor não diminui a importância de Nietzsche dentro da filosofia, mas questiona uma teoria específica e nela procura se aprofundar, tendo controle da questão abordada.

O jogo de Borges contra Nietzsche é trabalhoso, detalhado. Ao longo do ensaio, o autor reúne bons argumentos e os explora até o limite. Com conhecimento e capacidade para transitar entre as ciências, ele as usa como exemplos, contrastando com as ideias de Nietzsche para, no fim, decretar o equívoco do filósofo. Borges também não abre mão do uso da ironia, a começar

que ele se refere mais a Nietzsche como Zarathustra do que usando seu nome próprio ou outras características pelas quais o alemão pudesse ser facilmente identificado. Parte dessa ironia também pode ser explicada pelo fato de Nietzsche ter, num primeiro momento de sua carreira, zombado da teoria da repetição cíclica da história e depois ter criado uma teoria que a confirmasse.

Aqui, não há que se falar em vencedor ou perdedor, já que Nietzsche não teve a oportunidade de defender sua teoria. O mais importante é perceber como Borges construiu sua argumentação para invalidar a do filósofo, e como a conduziu de forma a persuadir o leitor a descartá-la como plausível.

3.1 *El tiempo circular*

Estreitamente relacionado ao capítulo anterior, Borges regressa ao Eterno Regresso em *El tiempo Circular*. Aqui, o autor tenta abranger três formas distintas do retorno. Observa-se um detalhe importante na estrutura de argumentação do autor quando ele escolhe iniciar o ensaio com uma prolepse: “*Yo suelo regresar eternamente al Eterno Regreso*” (BORGES, 1975, p.97). Na prolepse, figura retórica de pensamento, o argumento (real ou fictício) é antecipado pelo emissor, expressando uma objeção a seu próprio argumento, respondendo-o em seguida. Como Borges finaliza o ensaio anterior concluindo que o eterno retorno é uma teoria impossível, nesse ele parece optar por já antecipar que ele mesmo regressou ao que considerava impossível, antecipando-se a uma possível contra argumentação da audiência (o leitor).

Diferentemente do ensaio anterior, Borges não parece interessado em atacar diretamente a alguém, mas sim, apontar, com o auxílio de ilustrações históricas, as três formas fundamentais do eterno regresso, e começa com Platão e seu *Timeu*: “*Éste, en el trigésimo noveno párrafo del Timeo, afirma que los siete planetas, equilibradas sus diversas velocidades, regresarán al punto inicial de partida: revolución que constituye el año perfecto*” (BORGES, 1975, p.97). Desse pensamento platônico, de um universo restrito ao sistema solar, houve o alastramento da astrologia judiciária em Atenas, onde um astrólogo, após examinar o *Timeu*, formulou o seguinte argumento: “*si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo*

será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino” (BORGES, 1975, p.98).

O argumento fundamental dessa concepção do eterno regresso é puramente astrológico e simplista, e para refutá-lo, Borges faz referência a observação de Russel:

Muchos escritores opinan que la historia es cíclica, que el presente estado del mundo, con sus pormenores más ínfimos, tarde o temprano volverá. ¿Cómo formula esa hipótesis? Diremos que el estado posterior es numéricamente idéntico al anterior; no podemos decir que ese estado ocurre dos veces, pues ello postularía un sistema cronológico – since that would imply a system of dating – que la hipótesis nos prohíbe. El caso equivaldría al de un hombre que da la vuelta al mundo: no dice que el punto de partida y el punto de llegada son dos lugares diferentes pero muy parecidos; dice que son el mismo lugar. La hipótesis de que la historia es cíclica puede enunciarse de esta manera: formemos el conjunto de todas las circunstancias contemporáneas de una circunstancia determinada; en ciertos casos todo el conjunto se precede a si mismo (BORGES, 1975, pp.99-100).

Dessa forma, assume-se que ao se supor uma repetição da história já existem duas histórias, e só por isso já são diferentes entre si. Além disso, assumir a definição astrológica de eterno retorno é assumir que houve um universo que precedeu o próprio universo, anulando o fator cronológico, que é base importante da teoria. Assim, a possibilidade astrológica do eterno retorno pode ser descartada.

A segunda forma está ligada ao eterno retorno de Nietzsche, a quem Borges se refere como “*su más patético inventor o divulgador*” (BORGES, 1975, p.98). Por mais patético pode-se assumir o caráter ligado ao *páthos*, à defesa apaixonada que Nietzsche fazia de sua teoria. Como já foi feita uma ampla argumentação mostrando a impossibilidade da teoria nietzschiana, o autor argentino busca nesse momento trazer uma doutrina que ele considere mais bem fundamentada e complexa: a de Blanqui⁴⁰, concebida na obra *L’Éternité par les Astres*, onde o autor enche de mundos fac-similares o espaço e tempo intermináveis. Usa também como exemplo uma passagem “*lacónico, pero suficiente*” de David Hume⁴¹:

No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas trasposiciones; en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha

⁴⁰ Louis Auguste Blanqui, ativista político e revolucionário francês.

⁴¹ Filósofo e historiador escocês, foi um dos três empiristas britânicos, com George Berkeley e John Locke. A ideia de ser e de tempo de Hume se faz sentir em toda a obra de Borges (SCHWARTZ, 2017, pp.271-272).

sido elaborado y aniquilado, y será elaborado y aniquilado infinitamente (BORGES, 1975, p.99).

Borges parece mais inclinado a aceitar essas teorias, já que classifica a de Blanqui como bem fundamentada e complexa, e vincula o trecho de Hume a ela. Chama a atenção a forma que Borges se refere a esses exemplos e seus autores. Para Nietzsche, “patético”; para a hipótese de Hume, “lacônico, mas suficiente”. Já é sabido que Borges tinha uma opinião mais tendenciosa à reprovação quando se tratava de Nietzsche, não poupando o filósofo de suas críticas, sendo com ele rigoroso e irônico, e isso fica evidenciado pelas escolhas dos termos que Borges faz quando se refere a Nietzsche.

A terceira interpretação indicada por Borges refere-se a várias filosofias e autores. Mais uma vez é importante observar como ele se refere aos argumentos que serão feitos: “*Arribo al tercer modo de interpretar las eternidades: el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable*” (BORGES, 1975, p.100). Essa introdução consegue captar a atenção do leitor, já que a escolha das palavras “pavoroso” e “melodramático” classifica automaticamente tudo que foi dito até então, deixando claro que o que será apresentado na sequência não partilhará das mesmas características. Essa classificação parece censurar as hipóteses anteriores, louvando o que se seguirá, sendo essas ações típicas do gênero epidíctico.

A concepção de ciclos parecidos, mas não idênticos, é a que mais se adequa ao entendimento de Borges, e para validar essa hipótese, ele traz diversos representantes e suas teorias:

Pienso en los días y las noches de Brahma; en los períodos cuyo inmóvil reloj es una pirámide, muy lentamente desgastada por el ala de un pájaro, que cada mil y un años la roza; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro; en el mundo de Heráclito, que es engendrado por el fuego; en el mundo de Séneca y de Crisipo, en su aniquilación por el fuego, en su renovación por el agua; en la cuarta bucólica de un Virgilio y en el espléndido eco de Shelley; en el Eclesiastés; en los teósofos; en la historia decimal que ideó Condorcet, en Francis Bacon y en Uspenski; en Gerald Heard, en Spengler y en Vico; en Schopenhauer, en Emerson; en los First principles de Spencer y en Eureka de Poe... (BORGES, 1975, p.100).

E de todos os exemplos, Borges opta por Marco Aurélio⁴², que guiará a sua conclusão sobre o tema:

⁴² Marco Aurélio, O sábio. Imperador romano, é considerado um dos expoentes mais importantes do estoicismo.

Aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y más breve son, pues, iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente (BORGES, 1975, p.101).

Aqui, o autor expressa através do filósofo não apenas a concepção que mais lhe parece agradável, mas também um dos princípios dos estoicos. Como a doutrina é baseada no controle, no domínio dos fatos e das paixões que importunam a vida, o ideal é ter a consciência do presente e nele viver, evitando assim o sofrimento. No presente tem-se o que há de concreto, de tangível. O passado não pertence a mais ninguém e o futuro é apenas projeção, apenas o presente pode pertencer a alguém.

Borges convida o leitor a analisar os trechos de Marco Aurélio com um pouco mais de seriedade, “*id est, si nos resolvemos a no juzgarlas una mera exhortación o moralidad*” (BORGES, 1975, p.101), observando que ele pressupõe ou expõe duas ideias: a primeira, que nega a realidade do passado e do futuro e a segunda, que nega qualquer novidade. Para ilustrar esses dois conceitos, ele traz proposições que se assemelham ao pensamento de Marco Aurélio. A primeira, de Arthur de Schopenhauer:

La forma de aparición de la voluntad es solo el presente, no el pasado ni el porvenir: éstos no existen más que para el concepto y por encadenación de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida (El mundo como voluntad y representación, primer tomo, 54) (Borges, 1975, p.101).

E a segunda, do livro de Eclesiastes: [...] “*negar, como el Eclesiastés, cualquier novedad. La conjetura de todas las experiencias del hombre son (de algún modo) análogas, puede a primera vista parecer un mero empobrecimiento del mundo*” (BORGES, 1975, p.101). Com o auxílio desses exemplos, Borges reforça sua narrativa e segue orientando o leitor, de forma que esse se sinta convencido da impossibilidade da teoria do tempo circular e mais disposto a aceitar a hipótese de Marco Aurélio corroborada por Schopenhauer e Eclesiastes.

Ainda sobre a estrutura de argumentação, Borges, ao sugerir uma leitura mais atenta dos trechos de Marco Aurélio, inclui-se ao pedir que isso seja feito sem que elas sejam julgadas mera exortação ou moralidade. Parece claro que ele já tinha feito esse exercício e que já tinha

captado as duas ideias propostas, mas ao se incluir ele confere certa impessoalidade ao texto, aproximando-se ao leitor, equiparando-se a ele como se também tivesse que se libertar de certos conceitos para captar outros. No epidíctico, o orador volta-se especialmente para o espectador, usando as ferramentas retóricas para captar a sua atenção. Adaptadas às necessidades do gênero literário, Borges realiza o mesmo movimento do orador.

Assumindo que o destino de todos os homens é o mesmo destino e o único possível, Borges conclui então que a história universal seria a de um único homem. Em suas palavras: *“Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino – el único destino posible –, la historia universal es la de un solo hombre”* (BORGES, 1975, p.102). Aqui o autor coloca-se mais uma vez no centro da narrativa juntamente com o leitor, conferindo-lhe a mesma importância dos personagens citados. Sobre a incorporação do leitor a narrativa, cumpre observar que a retórica do exórdio no epidíctico consiste em fazer o auditório sentir que está pessoalmente implicado no que se vai dizer, de incluí-lo no fato.

Ele também opta por uma elipse quando se refere ao único destino possível aos homens. Esse destino seria a morte. Na elipse, figura de construção da retórica, o autor opta por “retirar palavras necessárias à construção, mas não ao sentido” (REBOUL, 1998, p.126). Depreende-se que o autor se refere a morte pelo contexto de toda a narrativa e por sabidamente ser ela o destino de todos os seres vivos. Também, é na morte onde todos ficam iguais independentemente de suas histórias pessoais, riquezas, títulos, não havendo diferenciação. E se o destino de todos é a morte, no fim, a história universal é a de um único homem, assumindo que esse único homem também é uma figura metafórica, já que não é exatamente de um único indivíduo que se está falando, mas do homem como um todo.

Antecipando-se a uma possível crítica que poderia ser feita à postulação de Marco Aurélio, Borges já prepara a sua defesa:

En rigor, Marco Aurelio no nos impone esta simplificación enigmática. Marco Aurélio afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales. Afirma que cualquier lapso – un siglo, un año, una sola noche, tal vez el inasible presente – contiene íntegramente la historia” (BORGES, 1975, p.102).

Essa antecipação, ou prolepse, figura de argumento da retórica, é importante do ponto de vista da argumentação, pois diminui a possibilidade de que seja apontada uma contradição, mas apenas diminui, já que não existe argumento infalível, já que todo argumento pode ser contraditado por outro.

Para encerrar, Borges opta por resumir a argumentação de todo o ensaio: “*En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos*” (BORGES, 1975, p.103). Esse tipo de fechamento dentro da disposição de um discurso retórico é conhecido como recapitulação, ou anacefaleose. Pertencendo a peroração, que é o que se põe no fim do discurso, a recapitulação consiste no resumo da argumentação, o “momento por excelência em que a afetividade se une à argumentação, o que constitui a alma da retórica” (REBOUL, 1998, p.60).

Na peroração de seu ensaio, Borges recorre ao *páthos* do leitor, incluindo-se novamente na narrativa, assumindo o tempo atual como de declínio, onde a hipótese de uma quantidade constante e invariável da existência humana é bem-vinda, sendo uma promessa de que nada poderá ser capaz de empobrecê-la.

Comparando o Tempo Circular à Doutrina dos Ciclos, nesse, Borges apresenta-se mais contido em seus ataques. Na Doutrina dos Ciclos, o objetivo principal não era refutar a hipótese nietzschiana, mas principalmente atacar a Nietzsche, e isso fica evidenciado pela forma que ele se refere ao filósofo. No Tempo Circular, há um tom mais ameno que pode ser observado logo no início, quando ele mesmo assume regressar ao eterno regresso. Mais interessado em apresentar os modelos fundamentais da hipótese, Borges abre mão da afronta e se concentra em ilustrar seus exemplos.

Assim como ocorre em o Tempo Circular, Borges não define aqui uma solução final, um modelo correto ou a não-existência cabal do tempo circular, ele apenas amplia a discussão, acrescentando exemplos astrológicos e filosóficos. Essa não definição de certo e errado é característica do gênero epidíctico: “O epidíctico é persuasivo, mas a longo prazo, ao versar sobre problemas que não exigem decisões imediatas” (REBOUL, 1998, p.46).

Os dois ensaios complementam-se no que se refere às hipóteses assim como Borges complementa-se, assumindo uma dicotomia ao iniciar o presente ensaio, que retorna ao que ele se mostrou inclinado a não aceitar. A liberdade borgiana é também a liberdade retórica.

Capítulo 4

Los traductores de las 1001 Noches

Nesse ensaio, Borges não se dedica apenas a interpretar de forma técnica os tradutores do livro *As Mil e Uma Noites*. Isso pode parecer lógico quando se trata do autor portenho, mas mesmo sendo lógico, não deixa de surpreender, como acontece aqui. Por que falar dos tradutores e não do livro? A primeira resposta pode ser simples, já que o autor também exerceu o ofício de tradutor de inglês, francês e alemão, então, poderia ser apenas um ensaio valorativo sobre as diferentes versões que serão apresentadas da obra, mas isso seria superficial demais para ele: o ensaio apresenta, além disso, “o modo como Borges compreendia o ato mesmo de traduzir” (SCHWARTZ, 2017, p.369).

Para Borges, a tradução “parece destinada a ilustrar a discussão estética” (SCHWARTZ, 2017, p.487); ainda de acordo com o autor, “enquanto os textos “originais” provêm de um labirinto de influências de textos de leituras anteriores, quase impossível de rastrear, as traduções candidamente revelam os textos que as inspiram” (SCHWARTZ, 2017, p.487).

Los traductores de las 1001 noches não foi o primeiro ensaio de Borges sobre tradução, sendo o tema anteriormente abordado em “As duas maneiras de traduzir” onde o autor “critica as aproximações tanto dos tradutores e leitores “clássicos” como dos “românticos” (SCHWARTZ, 2017, p.488); e em “As versões homéricas”, onde Borges expande o conceito sobre a impossibilidade da literalidade abordado em seu primeiro ensaio, afirmando que “como já é impossível saber quais elementos do texto provêm das habilidades do autor e quais da língua em si, só resta ao tradutor traduzir de forma criativa a obra” (SCHWARTZ, 2017, p. 488).

Kristal (1999) resume da seguinte forma algumas das principais ideias de Borges sobre a tradução:

1 - *Para Borges la traducción no es un traslado de un idioma a otro, sino una modificación de un texto que conserva ciertos aspectos y elimina otros: la traducción literal conserva los detalles y la perífrasis conserva el significado. La traducción que conserva el significado del original puede ser más fiel que la traducción que conserva los detalles.*

2 - *Para Borges la traducción se puede realizar dentro de un mismo idioma; y es posible transcribir de un idioma a otro idioma. Borges usa la palabra copia para*

referirse a un texto que conserva todos los detalles y todas las connotaciones de un texto redactado en otro idioma.

3 - *Según Borges una traducción puede ser mejor que un original. Si el original contiene detalles y aspectos confusos y oscuros puede ser infiel a la idea de la obra. De allí que Borges llegue a decir – en un ensayo sobre la muy meditada traducción que Henley realizó en inglés del *Vathek* que William Beckford escribió con descuido y a toda velocidad en francés – que "el original es infiel a la traducción"* (KRISTAL, 1999, pp.3-4).

Além do foco na tradução, não faltariam motivos para Borges abordar a questão literária da obra, já que ela figurava como uma das preferidas do autor, onde ele encontrava realizado seu sonho de conto circular e infinito. Assim pode-se dizer que *As mil e uma noites* tem estreita ligação com a eternidade:

Quiero detenerme en el título. Es uno de los más hermosos del mundo, tan hermoso, creo, como aquel otro que cité la otra vez, y tan distinto: Un experimento con el tiempo. En éste hay otra belleza. Creo que reside en el hecho de que para nosotros la palabra «mil» sea casi sinónima de «infinito». Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir «mil y una noches» es agregar una al infinito (BORGES, 1977)⁴³.

Sobre os tradutores de um livro que não tem fim é que Borges escreve esse ensaio, um dos principais não apenas na estrutura da *Historia de la Eternidad*, mas também em outras obras do autor e em sua própria vida.

4.1 El Capitán Burton

O primeiro tradutor trazido por Borges é Richard Francis Burton, ou Capitão Burton. Escritor, tradutor, explorador e viajante, traduziu *As 1001 Noites* na década de 1880, com o propósito de aniquilar “*a otro caballero (también de barba tenebrosa de moro, también curtido) que estaba compilando en Inglaterra un vasto diccionario y que murió mucho antes de ser aniquilado por Burton. Ése era Eduardo Lane, el orientalista*” (BORGES, 1975, p.107).

Para compreender Burton, antes é necessário compreender o que Borges chama de dinastia inimiga: Burton traduziu contra Lane, que traduziu contra Galland. Jean Antoine

⁴³ *Siete Noches*: Conferência proferida no Teatro Coliseu de Buenos Aires em 1977. Disponível em: <http://borgestodoelania.blogspot.com/2015/04/jorge-luis-borges-las-mil-y-una-noches.html>

Galland, orientalista, escritor e tradutor francês, foi responsável pela primeira tradução das 1001 noites, sendo sua publicação amplamente difundida e fonte de inúmeras críticas entre os leitores mais especializados, entre eles, Borges.

A contribuição de Galland para *As Noites* foi a inclusão de histórias não contidas no livro original. Essa inclusão, de acordo com Borges, estabeleceu um cânone que os futuros tradutores não ousaram retirar, de forma que quando se pensa nas *1001 noites*, se pensa invariavelmente na tradução de Galland, que foi mais direcionada ao leitor francês do século XVIII.

Mesmo sendo a mais lida e a primeira, Borges assim classifica a tradução de Galland: “*Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil*” (BORGES, 1975, p.109). Essa categorização deve-se a dois fatores principais:

Em primeiro lugar, Galland adaptou completamente a linguagem das *Mil e uma noites* ao sabor do público leitor francês do século XVIII. Suprimiu com isso, entre outras coisas, tudo que no original pudesse sugerir um afrontamento à moral cristã europeia. Além do mais, ele adicionou a sua versão histórias que ouvira de um maronita de Aleppo, na Síria, chamado Hanna Diab, e que não estão presentes no manuscrito que lhe serviu de base (SCHWARTZ, 2017, p.229).

O posicionamento de Borges sobre a tradução de Galland é notório, sendo a escolha das palavras utilizadas fundamental para dar amplitude à crítica: *embustera* e *débil*, que conferem dimensão ao discurso. E como já sinalizado, a amplificação é o argumento do gênero epidíctico, aqui usada para aumentar a adesão do leitor para a tese proposta: a pior tradução, ainda que mais lida e usada como modelo para as seguintes, é a de Jean Antoine Galland. A argumentação do epidíctico,

Se propõe a aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas quando considerados isoladamente, mas que, não obstante, poderiam não prevalecer contra outros valores que viessem a entrar em conflito com eles. O orador procura criar uma comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório, valendo-se do conjunto de meios que a retórica dispõe para amplificar e valorizar (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.57).

Importante salientar que ao afirmar que a tradução de Galland é a mais mal escrita, Borges automaticamente a compara as demais, denotando que as outras traduções são superiores.

Anos mais tarde, nasce Edward Lane. Orientalista britânico, Lane dedicou-se ao estudo da língua e cultura árabe, vivendo por cinco anos no Egito. Esse fato não foi suficiente para que Lane fosse o autor da melhor tradução das *Noites*:

Sin embargo, ni las altas noches egipcias, ni el opulento y negro café con semilla de cardamomo, ni la frecuente discusión literaria con los doctores de la ley, ni el venerado turbante de muselina, ni el comer con los dedos, le hicieron olvidar su pudor británico, la delicada soledad central de los amos del mundo. De ahí que su versión eruditísima de las Noches sea (o parezca ser) una mera enciclopedia de la evasión. (BORGES, 1953, pp.110-111).

Borges, ao enumerar todas as experiências vividas por Lane no Egito, o faz de forma irônica, marcando com a repetição simples – ou epanalepse – o termo “*ni*”, “*nem*”. Ainda que Lane tenha tido todas as condições necessárias para escrever uma tradução mais próxima ao livro original, ele falha. Mesmo tendo vivido o cotidiano com intelectuais – “*ni la frecuente discusión literaria con los doctores de la ley*” –, mesmo tendo vivido como os locais – “*ni el comer con los dedos*”, Lane foi capaz de se destacar e produzir uma tradução de prestígio.

Em sua tradução, Lane purifica termos, omite trechos que considera grosseiros e exclui contos inteiros, ação que Borges considera inquisitória, condenando o feito não por parecer ilógico ou ser uma escolha de tradução, um estilo do autor, mas sim pelo pretexto puritano: “*Lane es un virtuoso del subterfugio, un indudable precursor de los pudores más extraños de Hollywood*” (BORGES, 1953, p.111).

Em comparação com a de Galland, a tradução de Lane é superior, ainda que padeça com as omissões e cortes quando presentes quaisquer alusões carnavais:

Sin el contacto peculiar de esa tentación, Lane es de una admirable veracidad. Carece de propósitos, lo cual es una positiva ventaja. No se propone destacar el colorido bárbaro de las Noches como el capitán Burton, ni tampoco olvidarlo y atenuarlo, como Galland. Éste domesticaba a sus árabes, para que no desentonaran irreparablemente en París; Lane es minuciosamente agareno. Éste ignoraba toda la precisión literal; Lane justifica su interpretación en cada palabra dudosa. Éste invocaba un manuscrito invisible y un maronita muerto; Lane suministra la edición y la página. Éste no se cuidaba de notas; Lane acumula un caos de aclaraciones que, organizadas, integran un volumen independiente. Diferir: tal es la norma que le impone su precursor. Lane cumplirá con ella le bastará no compendiar el original (BORGES, 1975, p.112).

Tem-se nesse trecho uma comparação tendenciosa entre os dois tradutores, onde Borges traz uma série de argumentos que sugerem ao leitor a superioridade da tradução de Lane sobre

a de Galland e que o conduzem a aceitar a hipótese borgiana. Ainda que Lane cometa o erro de suprimir trechos apenas baseando-se no seu puritanismo, a comparação leva a crer que ele é superior a Galland por ser fiel às características agarenas do livro, por não buscar encher o texto de adereços, por fazer uma tradução mais clara. Borges junta uma série de argumentos a favor de Lane para que seja possível chegar à conclusão da superioridade de sua tradução. À essa junção de argumentos dá-se o nome de conglobação.

Cumprido acrescentar que as ponderações do autor portenho sobre Lane e Galland foram inspiradas nas discussões entre Newman⁴⁴ e Arnold⁴⁵ sobre as duas formas gerais de traduzir. Citada no ensaio como “*la hermosa discusión Newman-Arnold*”, para Borges,

Los helenistas ingleses expresan las dos opciones del traductor: "Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis" La traducción literal mantiene todas las singularidades verbales de una obra, y la perífrasis – que Borges ha llamado también una recreación – elimina los detalles que oscurecen el sentido general de la obra. Una mala traducción literal produce efectos curiosos, que alguna vez Borges ha llamado ridículos. Estos efectos ponen atención en los desencuentros entre dos modos de expresión. Por ello, las recreaciones que los eliminan pueden ser más fieles que las traducciones literales. Esta era la objeción principal de Arnold a la traducción de Newman. Borges, sin embargo, es más tolerante que Arnold porque los desencuentros verbales registrados en una traducción literal pueden también producir aciertos inesperados y asombrosos (KRISTAL, 1999, p.6).

As escolhas de tradução de Lane e de Galland, de acordo com Borges, resultaram numa fraude que consistiu em “desinfetar” as Noites, trazendo um decoro adequado para o público que os autores queriam agradar, mas sendo infiéis à versão original do texto. “*El libro de mil noches y una, no es, (moralmente) ingenuo; es una adaptación de antiguas historias al gusto aplebeyado, o soez, de las clases medias de El Cairo*” (BORGES, 1975, p.114). Assim, as traduções dos referidos autores não são apenas um desacerto no que se refere às escolhas de termos, mas também por fugirem a essência primária do livro.

Importante destacar que ao utilizar a palavra “desinfetar” para se referir as opções de tradução dos autores, Borges atribui a ação uma característica mais radical, já que desinfetar significa limpar de forma a destruir germes e bactérias, de forma que além de adaptarem o texto

⁴⁴ Francis Willian Newman (1805-1897), escritor inglês.

⁴⁵ Matthew Arnold (1822-1888), poeta e ensaísta inglês.

ao padrão e gosto ocidentais, Lane e Burton extirparam partes que consideravam inadequadas para o consumo destes leitores e acrescentaram outras que sabiam que iriam agradar.

Borges apresenta dois argumentos para que as traduções de Galland e Lane sejam compreendidas: o primeiro consiste em considerar a pudicícia dos autores como uma recuperação de uma redação primitiva; o segundo, de que o principal objetivo era destacar o ambiente mágico trazido pelas *Noites*. Trazer essas argumentações é uma forma de auxiliar e ampliar a compreensão do leitor, ele podendo aceitar ou recusar as hipóteses ou até mesmo formular a sua própria.

Compreendidos Lane e Galland, chega o momento de Burton. Apresentado por Borges, o capitão Burton causa entusiasmo ao leitor graças as suas façanhas de aventureiro, ressaltadas pelo autor, de forma que a tradução de Burton das *Noites* confunde-se com a vida do próprio autor. Nas palavras de Borges, “*recorrer las 1001 Noches en la traslación de Sir Richard no es menos increíble que recorrerlas <<vertidas literalmente del árabe y comentadas>> por Simbad el Marino*” (BORGES, 1975, p.119).

Ao fazer a comparação Burton – Simbad, o autor assume o uso da hipérbole. Figura de sentido que se associa ao exagero, a hipérbole pode se basear numa metáfora ou numa sinédoque, possuindo duas estruturas: “Auxese quando amplia em sentido positivo; tapinose, em sentido negativo, sendo sempre o significado figurado bem maior ou bem menor que o significado próprio” (REBOUL, 1998, p.123); “A nosso ver, a função semântica da hipérbole é dizer o que de fato não conseguimos dizer, é dar a entender que aquilo de que estamos falando é tão grande, tão bonito, tão importante (ou o contrário), que a linguagem não poderia exprimir” (REBOUL, 1998, pp.123-124).

Além de trazer uma tradução mais intensa, Burton, de acordo com Borges, logrou: “*justificar y dilatar su reputación de arabista; diferir ostensiblemente de Lane; interesar a caballeros británicos del siglo diecinueve con la versión escrita de cuentos musulmanes y orales del siglo trece*” (BORGES, 1953, p.119).

Borges segue comparando as versões de Lane e de Burton e observa que o primeiro optou por traduzir com precisão enquanto o segundo traduziu em versos ingleses, fato que ia de

encontro com um de seus propósitos, que era o de ampliar a sua reputação de arabista. Como resultado, na tradução de Burton, “*el oído, por lo demás, quedó casi tan agraviado como la lógica*” (BORGES, 1975, p.120), de onde pode-se inferir que essa tradução, além de não ter sido a mais adequada, também não foi a mais agradável em termos de sonoridade e ritmo⁴⁶.

Outra figura importante de construção aparece de forma evidente no trecho que versa sobre a tradução de Burton: a reticência. O autor argentino faz uso dessa figura ao comentar a opinião da esposa de Burton sobre um de seus escritos: “*Burton era poeta: en 1880 había hecho imprimir las Casidas, una rapsodia evolucionista que Lady Burton siempre juzgó muy superior a las Rubaiyat de FitzGerald...*” (BORGES, 1975, p.120).

Também conhecida como aposiopese, a reticência

[...] interrompe a frase para passar ao auditório a tarefa de completá-la; figura por excelência da insinuação, do despudor, da calúnia, mas também do pudor, da admiração, do amor, sua força argumentativa advém do fato de retirar o argumento do debate para incitar o outro a retomá-lo por sua conta, a preencher por conta própria os três pontos de suspensão (REBOUL, 1998, p.127).

Borges deixa para o leitor concluir e ter a sua própria opinião sobre as impressões de Lady Burton sobre a obra de Richard Burton, mas pode-se subentender a insinuação do autor sobre a inferioridade desse. Citado por Borges em *Introducción a la Literatura Inglesa* como o “*grande poeta menor*”, “FitzGerald tem seu lugar de destaque alcançado pela tradução das Rubaiyat de Omar Khayyam (matemático e poeta persa do século XI), obra vertida ao espanhol por Jorge Guillermo Borges, pai do escritor, publicada e resenhada por Borges em meados dos anos 1920” (SCHWARTZ, 2017, p.222). A reticência também pode expressar o *éthos* do autor como argumento de autoridade, já que graças aos seus conhecimentos sobre FitzGerald e sua obra ele pôde atestar a inferioridade do trabalho de tradução de Burton.

O autor argentino também traz a diferença fundamental entre o auditório de Burton e seus subscritores:

He mencionado la diferencia fundamental entre el primitivo auditorio de los relatos y el club de suscritores de Burton. Aquellos eran pícaros, noveleros, analfabetos, infinitamente suspicaces de lo presente y crédulos de la maravilla remota: éstos eran

⁴⁶ Partindo dessa observação borgiana, convém destacar a função das figuras de ritmo dentro da retórica. De acordo com Reboul (1998), o ritmo é a música do discurso e o responsável por tornar a sentença harmoniosa ou tocante, facilitando a retenção da informação e possibilitando maior adesão do auditório.

señores del West End, aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto o la risotada. Aquéllos apreciaban que la ballena muriera al escuchar el grito del hombre; éstos, que hubiera hombres que dieran crédito a una capacidad mortal de ese grito (BORGES, 1975, pp.120-121).

Em retórica, auditório pode ser definido como o grupo diante do qual se argumenta (Reboul, 1998) e também como “o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação” (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.22), sendo intimamente ligado a figura do orador ou do autor, além de ser parte fundamental para que a argumentação se desenvolva. Segundo Perelman-Tyteca, é possível identificar três tipos de auditório, sendo um o auditório universal e os outros dois auditórios particulares, divididos entre a argumentação perante um único ouvinte e a deliberação consigo mesmo.

Lane, de acordo com Borges, já havia trazido em sua tradução diversas características das 1001 noites, como por exemplo a descrição do regime cotidiano e das práticas religiosas. Entretanto, faltava a erótica, parte que foi adicionada por Burton graças a sua audácia: “*Burton, (cuyo primer ensayo estilístico había sido un informe harto personal sobre los prostíbulos de Bengala) era desafortadamente capaz de tal adición*” (Borges, 1975, p.120). Nessa nota, é possível observar que Borges opta por fazer sua digressão, a que justificaria a ousadia na tradução de Burton, entre parênteses, o que poderia ser justificado pelo fato de ser algo fora do contexto, mas ainda assim útil para compreensão do assunto.

Além de ser o responsável por uma tradução mais ousada, Burton também se difere de Lane por seu vocabulário:

Su vocabulario no es menos dispar que sus notas. El arcaísmo convive con el argot, la jerga carcelaria o marinera con el término técnico. No se abochorna de la gloriosa hibridación del inglés: ni el repertorio escandinavo de Morris ni el latino de Johnson tienen su beneplácito, sino el contacto y la repercusión de los dos. El neologismo y los extranjerismos abundan [...] (BORGES, 1975, p.123).

De forma resumida, tem-se que Borges, ao comentar a tradução de Richard Burton, considera-a ousada por acrescentar elementos e pelo autor não ter medo de ser original, ainda que em uma tradução. De certa forma, “a heroicidade de Burton é transferida para o campo literário, pois é aí que as traduções e os tradutores estabelecem uma aniquilação, como uma luta entre cavaleiros. Borges opõe a figura do escritor britânico à do orientalista Lane, da mesma

forma que esse último, por meio de sua tradução, opôs-se a Galland” (SCHWARTZ, 2017, pp.132-133).

Nessa primeira parte sobre os tradutores das 1001 noites, o autor portenho arma um embate entre dois oradores ausentes, sendo ele o responsável pelos elogios e vitupérios, pelos ataques e defesas, assumindo uma figura de “orador universal”. Na retórica, uma das características do bom orador é exatamente essa fluidez com que se passa de um lado para o outro, sendo ele capaz de, no papel de acusador, saber defender quem se acusa e vice-versa. “É preciso ser capaz de defender tão bem o contra quanto o *pró*, claro que não para torná-los equivalentes – como pretendiam os sofistas –, mas para compreender o mecanismo da argumentação adversária e assim a refutar” (REBOUL, 1998, p.25).

4.2 *El Doctor Mardrus*

Outro tradutor contemplado nas observações de Borges foi doutor Mardrus⁴⁷. “*Se le adjudica la virtud moral de ser el traductor más veraz de las 1001 noches, libro de admirable lascivia, antes escamoteada a los compradores por la buena educación de Galland o los remilgos puritanos de Lane*” (BORGES, 1975, pp.124-125).

Em “*As mil e uma noites*” (sete noites), o autor argentino faz uma síntese das principais traduções do livro e cita que “a versão do doutor Mardrus é “licenciosa, nos dois sentidos da palavra” (SCHWARTZ, 2017, p.348). Também é na tradução de Mardrus que Borges busca explicar a origem nome do livro, o sentido de ser “*As mil e uma noites*”:

¿Por qué primero mil y después mil y una? Creo que hay dos razones. Una, supersticiosa (la superstición es importante en este caso), según la cual las cifras pares son de mal agüero. Entonces se buscó una cifra impar y felizmente se agregó “y una”. Si hubieran puesto novecientos noventa y nueve noches, sentiríamos que falta una noche; en cambio, así, sentimos que nos dan algo infinito y que nos agregan todavía una yapa, una noche (BORGES, 1977)⁴⁸.

A sensação de eternidade produzida pelo título se deve a um detalhe pequeno e fundamental, que é o acréscimo de um dia a mais, como se fosse uma espécie de boneca russa,

⁴⁷ Joseph-Charles Mardrus, orientalista francês formado em medicina, letras e filosofia, mas mais reconhecido pela sua atividade de tradutor.

⁴⁸ *Siete Noches*: Conferência proferida no Teatro Coliseu de Buenos Aires em 1977. Disponível em: <http://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/04/jorge-luis-borges-las-mil-y-una-noches.html>

de onde sempre há algo para sair quando se pensa que terminou. A retórica também se constitui de detalhes importantes que podem definir o sucesso ou o fracasso de um discurso, como a escolha de uma palavra que pode expressar mais emoção que outra e de argumentos adotados para determinado tipo de auditório, seleções que podem ser feitas privilegiando o *páthos* do orador.

Para Borges, Mardrus – que afirma no subtítulo de seu livro que sua tradução é uma versão literal e completa do texto árabe – a versão do orientalista francês é carregada de galicismos incompatíveis com o original árabe. O fato de Mardrus afirmar que sua tradução é literal e completa estimula Borges, que alarmado pela informação, busca ir mais a fundo em suas observações. Mardrus consegue provocar a Borges enquanto *lógos* de sua obra.

Além dos galicismos, Mardrus também deixa lacunas em sua obra:

En dos procedimientos abunda el libro de las 1001 noches: uno, puramente formal, la prosa rimada; otro, las predicaciones morales. El primero, conservado por Burton y por Littmann, corresponde a las animaciones del narrador: personas agraciadas, palacios, jardines, operaciones mágicas, menciones de la Divinidad, puestas de sol, batallas, auroras, principios y finales de cuentos. Mardrus, quizá misericordiosamente, lo omite. El segundo requiere dos facultades: la de combinar con majestad palabras abstractas y la de proponer sin bochorno un lugar común. De las dos carece Mardrus (BORGES, 1975, pp.129-130).

Borges aponta as falhas que prejudicaram a tradução de Mardrus com mais empenho se comparado ao tradutor anterior, e isso pode ser explicado pelo fato de Mardrus ter complementado o título com “versão literal e completa do texto árabe”. Mardrus, ao trazer essa informação para a sua tradução, assume o risco de ter a obra analisada mais detalhadamente, façanha realizada pelo autor portenho, que ainda aponta: “*Continuamente, Mardrus quiere completar el trabajo que los lánguidos árabes anónimos descuidaron. Añade pasajes art-nouveau, buenas obscenidades, breves interludios cómicos, rasgos circunstanciales, simetrías, mucho orientalismo visual*” (BORGES, 1975, p.131).

Pela descrição de Borges e se o sentido de lânguido for assumido como “suave”, pode-se inferir que a versão de Mardrus, tende ao exagero do orientalismo. Por não ser objeto deste estudo em específico, não é possível afirmar que Mardrus recorre ao uso da hipérbole para trazer o exagero à sua obra, mas faz-se importante observar que nem sempre o exagero é sinônimo de mentira, podendo ser empregado para dizer aquilo que não se pode com simples

palavras. Assim, ainda que Mardrus possa ter exagerado em sua versão, não significa que tenha faltado com a verdade sobre características da obra que tomou como original.

Esse possível exagero colabora para a não literalidade na tradução de Mardrus, que tem como resultado o observado por Borges:

En general, cabe decir que Mardrus no traduce las palabras, sino las representaciones del libro: libertad negada a los traductores, pero tolerada en los dibujantes – a quienes les permiten la adición de rasgos de ese orden... Ignoro si esas diversiones sonrientes son las que infunden a la obra ese aire tan feliz, ese aire de patraña personal, no de tarea de mover diccionarios (BORGES, 1975, p.131).

Ao afirmar que Mardrus traduz as representações do livro e não apenas as palavras, Borges assume que ainda que não seja uma tradução fiel e literal – contrariando o próprio Mardrus –, ela transmite boas sensações, e compara a liberdade do tradutor a de um desenhista, que pode acrescentar livremente traços e detalhes. O uso da liberdade de interpretação de Mardrus torna a obra agradável ao leitor, não configurando isso como uma falsificação, ao contrário da tradução de Burton, que “*reside en el empleo gigantesco de un inglés charro, cargado de arcaísmos y barbarismos*” (BORGES, 1975, p.131).

A comparação, figura de linguagem usada para qualificar características semelhantes entre elementos, é amplamente usada nesse ensaio. Além de servir de base para o texto, resultando em verdadeiro embate entre os tradutores, Borges utiliza o recurso de forma ampla, enriquecendo o texto, e ao comparar o trabalho de Mardrus com o de um desenhista, o autor argentino abre espaço para que o leitor imagine as semelhanças entre ambos: a autonomia de ambos para criar, a capacidade de mexer com a criatividade do leitor, a sensibilidade para escolher os traços e as palavras certas. A comparação traz para o leitor algo mais tangível, facilitando sua leitura e compreensão.

Por fim, a tradução do Dr. Mardrus acaba trazendo uma “infidelidade” positiva para a obra, já que além de trazer a história das 1001 noites, traz também os traços de personalidade do tradutor ou, nas palavras de Borges, sua alma, o que pode proporcionar uma experiência de leitura ainda mais intensa. Além do mais, ao exaltar essa infidelidade, Borges capta características positivas, reafirmando a possibilidade da coexistência de elogio e vitupério em um mesmo texto.

4.3 Enno Littmann

Último tradutor trazido à arena borgiana, Enno Littmann, orientalista e filólogo alemão, é o responsável pela tradução mais literal das *Noites*. No exórdio desse ensaio, Borges apresenta outras realizações de Littmann: “*Enno Littmann: descifrador de los monumentos de Axum, enumerador de los 283 manuscritos etiópicos de que hay en Jerusalén, colaborador de las Zeitschrift für Assyriologie*” (BORGES, 1975, p.134), Essas informações são as responsáveis por apresentar o tradutor ao leitor com o objetivo de conquistar sua simpatia e confiança, servindo para que os leitores saibam que antes de traduzir as 1001 noites, Littmann já havia realizado outros trabalhos igualmente importantes, não se tratando de um amador, gerando a expectativa de um bom trabalho.

Sobre a pátria de Littmann, Borges assim a descreve:

Patria de una famosa edición árabe de las 1001 Noches, Alemania se puede (vana) gloriarse de cuatro versiones: la del <<bibliotecario aunque israelita>> Gustavo Weill – la adversativa está en las páginas catalanas de cierta Enciclopedia –; la de Max Henning, traductor del Corán; la del hombre de letras Félix Paul Greve; la de Enno Littmann, descifrador de las inscripciones etiópicas de la Fortaleza de Axum (BORGES, 1975, p. 132).

Cumprido destacar o jogo de palavras existente no citado trecho, onde o autor opta por separar a palavra *vangloriar*, ocasionando um duplo sentido, ou numa definição retórica, uma dílogia ao restante da construção frasal, já que *vana* (vã) denota futilidade e poderia ser interpretado como “se vangloriar em vão” das versões alemãs das 1001 noites.

Ao apresentar suas impressões sobre o trabalho de Littmann, Borges as enumera de forma acentuada:

Sin las demoras complacientes de Burton, su traducción es de una franqueza total. No lo retraen las obscenidades más inefables: las vierte a su tranquilo alemán, alguna rara vez al latín. No omite una palabra, ni siquiera las que registran – 1000 veces – el pasaje de noche a la subsiguiente. Desatiende o rehúsa el color local; ha sido menester una indicación de los editores para que conserve el nombre de Alá, y no lo sustituya por Dios. A semejanza de Burton y John Payne, traduce en verso occidental el verso árabe. Anota ingenuamente que si después de la advertencia ritual <<Fulano pronunció estos versos>>, viniera un párrafo de prosa alemana, sus lectores quedarían desconcertados. Suministra las notas necesarias para la buena inteligencia del texto: una veintena por volumen, todas lacónicas. Es siempre lúcido, legible, mediocre. Sigue (nos dicen) la respiración misma del árabe. Si no hay error en la Enciclopedia Británica, su traducción es la mejor de cuantas circulan. Oigo que

los arabistas están de acuerdo; nada importa que un mero literato – y ése, de la República meramente Argentina – prefiera disentir (BORGES, 1975, pp. 134-135).

Esse trecho traz elementos importantes da retórica, a começar pela forma que Borges escolhe a *dispositio* dos argumentos que baseiam suas considerações sobre a tradução de Littmann, construída de forma a induzir o leitor a concordar com ele, ação que pode até acontecer antes desse chegar nas últimas linhas, onde o próprio autor traz dois argumentos que podem romper com a construção: contra suas alegações, Borges traz o exemplo da Enciclopédia Britânica, onde encontra-se a afirmação que a tradução de Littmann é a melhor dentre tantas existentes. Ao trazer um contra-argumento de fonte tão prestigiosa, Borges produz uma dúvida no leitor que até então estava sendo conduzido a uma opinião, sendo essa sensação ampliada no fechamento do parágrafo, onde o autor argentino se deprecia – atitude evidenciada pelo uso da sentença “*un mero literato – y ése, de la República meramente Argentina*” – ao comparar-se com os arabistas que concordam com a ilustre enciclopédia, estando presente nessa ação mais um exemplo de cleuasma.

Borges traz muitas alegações que validam seu ponto de vista sem deixar de trazer os que podem contrariá-lo, provando ser um bom orador com capacidade de tanto defender como de atacar uma ideia, tornando o embate retórico ainda mais rico e estimulante.

A franqueza da tradução de Littmann é comparada às versões de Burton, Galland e Mardrus, que apresentam variações das *noites* mais ricas no que tange ao processo literário percorrido por cada um dos tradutores. Borges cita:

Cualesquiera sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton – la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la afición arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven Salambô y Lafontaine, el Manequí de Mimbre y el ballet ruso (BORGES, 1975, p.135).

Borges aponta todos os elementos que considera importantes no processo de tradução de uma obra, justificando sua opinião sobre a lhanura da versão de Littmann, que retrata a probidade do estilo alemão. Assim, compreende-se que se existissem os mesmos elementos na tradução de Littmann, o resultado do trabalho seria mais completo, mais satisfatório, já que a Alemanha tem uma literatura fantástica:

Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica – mejor dicho, sólo posee una literatura fantástica. Hay maravillas en las noches que me gustaría ver repensados en el alemán. Al formular ese deseo, pienso en los deliberados prodigios del repertorio – los todopoderosos esclavos de una lámpara o de un anillo, la reina Lab que convierte a los musulmanes en pájaros, el barquero de cobre con talismanes y fórmulas en el pecho – y aquellas más generales que preceden de su índole colectiva, de la necesidad de completar mil y una secciones (Borges, pp.135-136).

Nesse trecho, o “mero literato” Borges aponta o que gostaria de ter encontrado na tradução alemã e como ela poderia ter sido ainda mais fantástica se os elementos literários alemães e a riqueza das *As Mil e uma Noites* fossem reunidos.

Não parece haver dúvidas de que Borges reconhece o trabalho de Littmann, reconhecendo-o como realizador de importantes feitos, e por isso mesmo esperava mais de sua versão das *noites*. Littmann aparentemente contava com todos os elementos necessários para realizar um bom trabalho: ele era um tradutor talentoso e tinha ao seu alcance a fértil literatura da Alemanha, mas falhou ao não levar em consideração as suas próprias percepções da história. O trabalho de Littmann é considerado o melhor por muitas fontes íntegras, mas, como os demais tradutores, ficou devendo ao “simples literato argentino”.

Todos os tradutores aqui delineados foram elogiados e criticados, prática que além de ser retórica, era característica das obras de Borges, que enunciava como própria a posição contrária do inimigo, se antecipando as críticas ao seu trabalho, hábito que repete no presente ensaio. Borges não desabona nenhum dos tradutores – ao contrário, se abastece das melhores fontes de elogios para exaltá-los, mas não deixa de apontar, com a mesma generosidade que oferece o elogio, as falhas nas traduções.

Uma vez mais, ao longo desse estudo, não há uma definição, “quem traduziu melhor, quem merece mais reconhecimento”; há um leque de opções sobre o trabalho de tradução de uma obra que a Borges muito agradava e três de seus tradutores: Richard Burton, Joseph-Charles Mardrus e Enno Littmann, cada um oriundo de um país, de uma cultura, criados sob diferentes influências, mas que tiveram *as noites* como ponto de encontro.

Los traductores de las 1001 noches, além do Borges orientalista, apresenta o Borges tradutor, que considera que:

Os textos originais são, para o escritor argentino, produto de uma miríade de influências e imitações, capazes de sugerir uma imensa quantidade de interpretações. Ele não os considera obras definitivas, mas rascunhos. As traduções, por conseguinte, não podem ser inferiores aos originais, já que ambos não passam de rascunhos, inspirados em incontáveis textos e inspiradores deles (SCHWARTZ, 2017, pp.487-488).

Ademais, o autor conclui que “o que se deve celebrar em uma tradução não é a sua fidelidade e sim a “*infidelidade criadora*”; e que todas as versões, mesmo as que censuram o texto, são válidas, cumprindo necessidades culturais e pessoais do tradutor, e deixando o texto sempre aberto a futuras interpretações” (SCHWARTZ, 2017, p.488).

A arena tradutora borgiana, devidamente montada e organizada, oferece ao leitor um conjunto de experiências: a de conhecer Jorge Luis Borges tradutor e crítico, a de notar Burton, Mardrus e Littmann e as suas influências literárias e pessoais, a de identificar características que desviam dos escritos originais das *noites* – que por si só já são alvo de controvérsias sobre sua origem –, dando a ele o poder de decisão sobre considerar tudo que foi avaliado ou de seguir com a leitura que mais lhe agrada, já que todas cumprem uma das funções primárias da literatura: a interação social como parte do processo de comunicação entre os indivíduos, essa comunicação sendo facilitada pelo processo de tradução.

Capítulo 5

Arte de injuriar

O penúltimo ensaio de *Historia de la eternidad*, “*Arte de injuriar*”, traz consigo logo no título um forte apelo retórico ao classificar a injúria como arte. Ao longo desse ensaio, Borges exporá que a injúria pode ser uma arte se for bem construída, tendo como base argumentos que permitam ao narrador/orador injuriar, ironizar sem que suas alegações se virem contra ele.

Em “*Arte de injuriar*”, Jorge Luis Borges analisa exemplos de insultos e afrontas, proferidos por homens de letras, decifrando os mecanismos característicos destes procedimentos. Além de ser considerada uma arte pelo autor, a injúria também é apontada como um gênero literário: “*un estudio preciso y fervoroso de los otros géneros literarios me dejó creer que la vituperación y la burla valdrían necesariamente algo más*” (BORGES, 1975, p.150).

Como já dito anteriormente, o elogio e o vitupério são conteúdos fundamentais do gênero epidíctico. Antes de Aristóteles apresentar em forma de teoria o epidíctico, o gênero havia permanecido limitado no período clássico (4 e 5 a.C), consistindo principalmente em orações fúnebres para soldados caídos por seus países, orações patrocinadas por civis, como encontrado em um pequeno número de obras de sofistas e de oradores. A partir de Aristóteles, o gênero passou a ser mais amplamente divulgado, já que “a maioria das obras primas da eloquência escolar, os elogios e panegíricos de um Górgias ou de um Isócrates, trechos solenes célebres em toda a Grécia constituíam discursos do gênero epidíctico” (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.53). Ainda de acordo com Perelman e Tyteca,

É na epidíctica que são apropriados todos os procedimentos da arte literária, pois se trata de promover o concurso de tudo quanto possa favorecer essa comunhão do auditório. É o único gênero que, imediatamente, faz pensar na literatura, o único que poderíamos comparar com o libreto de uma cantata, o que corre o risco maior de virar declamação, de tornar-se retórica, no sentido pejorativo e habitual da palavra (PERELMAN-TYTECA, 1996, p.57).

Falar de uma arte de injuriar também revela uma característica bem peculiar do autor: a burla. Sobre esse tema, convém citar o autor René da Costa e seu livro “*Humor in Borges*”, que tem como finalidade demonstrar que ler Borges é divertido graças as diversas estratégias

do humor borgiano, como o uso da ironia, a exploração do ridículo e do sublime e a conversão do sério em cômico. O autor argentino acreditava que o humor seria uma das formas de alcançar o leitor e de conseguir sua cumplicidade.

A ironia é a figura retórica mais utilizada no ensaio em questão, onde também é possível traçar o perfil verbal do autor, onde:

A sátira, sobretudo, encontra-se em destaque. Entre as técnicas retóricas do ridículo e da sátira encontramos uma favorita de Borges, que é a de menosprezar o oponente através de uma falsa consideração (naturalmente, temos a *elocutio* a denunciar o *ethos*: é raro o leitor que ignora a sobrançeria, por vezes insolente, de Borges) (MILHAZES, 2015, p.4).

Dando seguimento ao ensaio, Borges faz uma pequena seleção de termos de afronta, incluindo os que definem os polemistas, como “senhor” e “doutor”: *“el título señor, de omisión imprudente o irregular en el comercio oral de los hombres es denigrativo cuando lo estampan. Doctor es outra aniquilación”*. (BORGES, 1975, p.152). Essa forma de ironia é clássica e costuma ser empregada quando o referencial não é merecedor dos vocativos. Quando usado na obra borgiana geralmente denota ironia.

Doctor es otra aniquilación. Mencionar los sonetos cometidos por el doctor Lugones, equivale a medirlos mal para siempre, a refutar cada una de sus metáforas. A la primer aplicación de doctor, muere el semidios y queda un vano caballero argentino que usa cuellos postizos de papel y se hace rasurar día por medio y puede fallecer de una interrupción en las vías respiratorias (BORGES, 1975, p.152).

Usando Lugones no exemplo de aplicação de “doutor” como forma de ironia, Borges traz uma dúvida: estaria ele demonstrando como o próprio Leopoldo Lugones, escritor argentino que fez sucesso como poeta, pode ser rebaixado de semideus a um simples cavalheiro argentino de colarinhos postiços ao ser designado como “doutor” ou Borges estaria sendo irônico com Lugones ao chamá-lo de *doutor* justamente para rebaixá-lo?

Pelo histórico de Borges e Lugones, a tendência nesse trecho é de supor que Borges teve a intenção de expor que o uso da palavra “doutor” rebaixaria injustamente a Lugones. Houve sim uma época em que Borges ironizava os escritos do poeta argentino por causa de seu estilo:

Leopoldo Lugones, seguindo as convenções simbolistas, buscou novas formas rítmicas, rimáticas e estróficas; também explorou temas exóticos e um vocabulário bastante amplo. Essas características foram inicialmente criticadas e depois resgatadas por Borges, cuja avaliação se relaciona com as suas próprias opções estéticas e seu lugar no sistema literário argentino. Nos primeiros ensaios da década de 1920, ironizou as metáforas expressamente complexas e a rima obrigatória (SCHWARTZ, 2017, p.334).

Arte de injuriar foi escrito no ano de 1933, quando Borges já havia admitido Lugones como seu precursor:

Borges passou gradativamente do enfrentamento à aceitação do papel de Lugones como seu próprio precursor. A partir dos anos 1930, citou dados de ensaios como *El império jesuítico* (1904), e *El payador* (1916), embora rejeitasse suas interpretações históricas e literárias. [...] Em 1955, quando Borges se tornava um autor cada vez mais central na literatura argentina – cuja identidade se consolidou no conto e no ensaio antes que na poesia –, escreveu (em colaboração) *Leopoldo Lugones*, no qual afirma que a vanguarda nacional se limitou a continuá-lo e o considera o maior poeta do século XX em língua castelhana (SCHWARTZ, 2017, p.334).

Borges aprecia muito esse tipo de ataque, e isso pode ser observado na forma como ele opta por citar a Nietzsche no ensaio “*La doctrina de los ciclos*”, e como refere-se a Daneri⁴⁹ em “*El Aleph*”.

O autor argentino também faz uma comparação entre o simples insulto e a ofensa, diferenciando seus resultados. Enquanto o insulto direto produz um efeito superficial no adversário, a ofensa bem articulada, com palavras cuidadosamente escolhidas, pode atingir de forma muito mais eficaz, sem perder a elegância e a eloquência características de um orador: “*Decir que un literato ha expelido un libro o lo ha cocinado o gruñido, es una tentación harto fácil; quedan mejor los verbos burocráticos o tenderos: despachar, dar curso, expender. Esas palabras áridas se combinan con otras efusivas, y la vergüenza del contrario es eterna*” (BORGES, 1975, p.152).

⁴⁹ Daneri é sabidamente um poeta medíocre: “*Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué muchos peores que la anterior*” (BORGES, 2003, p.238); “*La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir una extravagancia al poema*” (BORGES, 2003, p.239). Apesar de deixar sugestões ao longo do texto sobre a incapacidade intelectual de Daneri, é no encerramento que se encontra o ápice do vigor irônico do autor: Carlos Argentino Daneri, um legítimo representante do pedantismo e do exagero se consagra vencedor de um prêmio nacional de literatura. *O Aleph* também é um exemplo de vitupério de Borges à má literatura representada por Daneri.

A escolha das palavras está ligada ao *lógos*, que “persuade um auditório pela força de seus argumentos, ou agrada a esse mesmo auditório pela beleza do estilo” (MEYER, 2007, p.22). No gênero epídíctico, tem-se como princípio o estilo elegante e atraente de fala do orador, que será o responsável pela persuasão de seu auditório. Na literatura, o autor seleciona as palavras para cativar o leitor, manejando o *páthos* do leitor através dos argumentos.

Dando sequência, Borges faz referência a uma figura central da retórica: o declamador. Usando como exemplo o episódio de um leiloeiro que leiloava a *Divina Comédia*, o autor compara esse à figura do declamador, afirmando que “*Primero: declamar y subastar son actividades afines. Segundo, la antigua vocación de declamador pudo aconsejar las tareas de martillero, por el buen ejercicio de hablar en público*” (BORGES, 1975, p.153).

O orador possui o conhecimento proveniente da experiência, dominando a técnica, a imitação e a escrita, juntando o saber teórico e a beleza da palavra. Ele é o responsável por expor ao público um discurso esquematizado, apoiando seus argumentos nas emoções dos ouvintes. Dentro desse contexto, têm-se como exemplo o orador ideal de Quintiliano: “o orador ideal, o *uir bonus dicendi peritus*, (Inst., XII, 1, 1) seria um homem íntegro, de firmeza e presença de espírito, dotado de uma ampla formação cultural, alguém que põe todas essas disposições naturais e adquiridas a serviço da oratória, da arte de convencer mediante a palavra” (REZENDE, 2010, p.60).

Borges aproxima a figura do leiloeiro a do declamador. Para lograr êxito na venda de suas mercadorias, o leiloeiro também tem que cumprir algumas exigências. É necessário conhecer bem o produto que se deseja vender, é preciso dominar as palavras e combiná-las de forma agradável e atraente aos ouvidos do possível comprador para convencê-los da necessidade da aquisição, além de ser fundamental saber elogiar o produto para valorizá-lo, colocando-o dentro do seletivo grupo de produtos raros, de qualidade e indispensáveis. O declamador, no gênero epídíctico, faz o mesmo com seu objeto de defesa ou acusação: tece elogios, chama a atenção para a boa linhagem do indivíduo, cria a sua argumentação toda voltada para o *páthos*. Enquanto o leiloeiro quer convencer a comprar um produto, o declamador quer convencer o espectador de seu ponto de vista através do louvor e da censura.

Em qual definição de retórica se encaixaria o leiloeiro de Borges? Pelas poucas características fornecidas no trecho examinado, pode-se sugerir, de forma superficial, que haveria um pouco de cada: na de Platão, pela manipulação do auditório; na de Quintiliano, pela arte de falar bem; na de Aristóteles, pela exposição de argumentos e na de Cícero, pela performance.

Borges dá seguimento a sua digressão apresentando a sátira como forma de injúria, especialmente quando usa a inversão de termos:

Según esa receta famosa, el médico es inevitablemente acusado de profesar la contaminación y la muerte; el escribano, de robar; el verdugo, de fomentar la longevidad; los libros de invención, de adormecer o petrificar al lector; los judíos errantes, de parálisis; el sastre, de nudismo; el tigre y el caníbal, de no perdonar el ruibarbo (BORGES, 1975, p.153).

De fato, a inversão é uma forma bem eficiente de insultar, já que é possível desqualificar o adversário usando argumentos por ele mesmo fornecidos, sejam características físicas ou traços de personalidade. Pode-se por exemplo ridicularizar a fraqueza do gigante, a covardia do leão, a falta de graça do palhaço de forma a transformar isso em riso, para persuadir pelo humor. Além disso, na inversão também é possível transformar o pequeno – ato, personagem, cena – em grande e vice-versa, como acontece na sofística. A mudança brusca citada por Borges como exemplo de método útil de afronta também causa espanto no leitor, já que passa muito rapidamente de uma informação a outra: “*veinticinco palillos tiene una silla, ¿Quieres que te la rompa en las costillas?*” (BORGES, 1975, p.154).

Em oposição a arte de injuriar, faz-se importante apresentar a *arte da agudeza*, mais especificamente o livro *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Baltasar Gracián. Considerado um dos mais habilidosos escritores do Século de Ouro espanhol, Gracián distinguia-se pelo seu estilo vivo e conciso, feito de frases curtas e uso constante da antítese. *Agudeza y Arte de Ingenio*, além de ser um tratado de retórica, traz a síntese das ideias de Gracián sobre arte poética e define o conceptismo como corrente literária, no qual também se inscreve Francisco de Quevedo.

Conceito e agudeza são as duas ideias centrais de Gracián, sendo a agudeza, também, a palavra-chave da poética barroca, que se refere às sutilezas de um texto, ao serviço da argumentação ou da persuasão, no caso da oratória, ou como simples estilização poética; o

conceito é a melhor via para atingir o conhecimento do mundo. Gracián define-o como “*un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos*”.

Para poder concluir a oposição entre ambas, é necessário conhecer, além dos conceitos básicos apresentados, os níveis de estilo da retórica clássica, que se dividem em três:

- Estilo alto – mais adequado à exortação e a comoção; gênero deliberativo;
- Estilo médio – mais adequado ao entretenimento; gênero judiciário;
- Estilo baixo – mais adequado à educação e à instrução; gênero epidíctico.

Importante salientar que assim como ocorre com os gêneros, os estilos também se misturam, coexistindo entre si dentro de uma mesma narrativa.

Assim, tem-se que a agudeza constitui uma retórica do alto com seus argumentos bem alinhados, enquanto o vitupério, uma retórica do baixo, com argumentos necessariamente confusos. A *Arte de Injuriar* pode ser lida também como uma inversão, como uma forma de exaltar a retórica do baixo, transformando, como dito anteriormente, o menor em maior.

Pode-se aproveitar para exemplificar o estilo baixo associado ao vitupério o excerto que Borges escreve sobre a análise feita por Paul Groussac⁵⁰ a um livro de Ricardo Rojas⁵¹:

Empeñado en la demolición de Ricardo Rojas, ¿qué hace Groussac? Esto que copio y que todos los literatos de Buenos Aires han paladeado. Es así cómo, verbigracia, después de oídos con resignación, dos o tres fragmentos en prosa gerundiana de cierto mamotreto públicamente aplaudido por los que apenas lo han abierto, me considero autorizado para no seguir adelante, ateniéndome, por ahora, a los sumerios o índices de aquella copiosa historia de lo que orgánicamente nunca existió. Me refiero especialmente a la primera y más indigesta parte de la mole (ocupa tres tomos de los cuatro): balbucesos de indígenas o mestizos (BORGES, 1975, pp.154-155).

⁵⁰ Paul Groussac, escritor, historiador e crítico literário. Borges valorizou seu estilo cortante e irônico, que se destacava nas inúmeras polêmicas que travou (SCHWARTZ, 2017, p.248).

⁵¹ Ricardo Rojas, escritor e crítico literário argentino, apoiava a fusão da população nativa (espanhóis, criollos ou indígenas) com os imigrantes e seus descendentes, em oposição aos que julgavam que as pressões dos novos contingentes ameaçavam a cultura da Argentina. Apesar dessa oposição modernizadora, considerava o poema gauchesco Martín Fierro o ápice e a síntese dos valores nacionais, opinião contestada por Borges. Para Borges, essa história era “mais extensa que a literatura argentina” (SCHWARTZ, 2017, p.435).

Borges indica que Groussac “*cumple con el más ansioso ritual del juego satírico*” (BORGES, 1975, p.155) ao simular piedade pelos erros do adversário (*después de oídos con resignación*); usando palavras que denotam exaltação (*mamotreto e mole*); valendo-se para agredir expressões usadas para louvar (*copiosa historia*). Com isso, nota-se que o vitupério de Groussac à Rojas é caracterizado por uma argumentação rasa e falha, deixando de ser um ataque baseado em argumentos mais intensos, assemelhando-se a uma *respuesta de compadrito*⁵², algo que não se espera de Groussac.

Borges destaca outro trecho de Groussac:

Sentiríamos que la circunstancia de haberse puesto en venta el alegato del doctor Piñero, fuera un obstáculo serio para su difusión, y que este sazonado fruto de un año y medio de vagar diplomático se limitara a causar <<impresión>> en la casa de Coni. Tal no sucederá, Dios mediante, al menos en cuanto penda de nosotros, no se cumplirá tan melancólico destino (BORGES, 1975, p.155).

Às palavras de Groussac, Borges reserva o substantivo “miséria” graças a repetição de argumentos rasos utilizados pelo autor, e que, ainda que houvesse uma justificativa elegante para tal, essa invocaria as tenebrosas raízes da sátira: “*Ésta (según la más reciente seguridad) se derivó de las maldiciones mágicas de la ira, no de razonamientos. Es la reliquia de un inverosímil estado, en que las lesiones hechas al nombre caen sobre el poseedor*” (BORGES, 1975, p.156). Aqui, tem-se a oportunidade de explorar a sátira como vitupério.

A sátira pode ser definida como

Uma modalidade literária ou tom narrativo que consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada. O ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica (MASSAUD, 1978, pp.469-470).

A narração satírica se vale do humor, da piada e da inteligência para ridicularizar os defeitos sociais ou individuais, construindo dessa forma uma crítica social. Tem como base a hipérbole, a metáfora, a ironia, a apóstrofe e a justaposição, sendo seus principais expoentes

⁵² Compadrito: o *compadre* é o personagem típico dos tangos e arrabaldes, sem ocupação fixa, agressivo e presunçoso, pronto para desafiar a um duelo quem quer que seja. O diminutivo “compadrito” nasceu com um valor irônico ou depreciativo, aplicando-se sobretudo, aos filhos de estrangeiros, os quais eram vistos como uma cópia ruim do original, mas acabou representando a mesma ideia. (SCHWARTZ, 2017, p.164).

Lucílio, Sêneca, Juvenal, Luciano de Samósata e Erasmo de Roterdã. Pode ser escrita em prosa ou em verso, ou alternando as formas, criando assim a sátira menipea, que ataca a indivíduos específicos. Assim, observa-se que a sátira é uma forma eficaz de vitupério, já que conta com fortes elementos argumentativos. Cabe destacar que para ser eficaz a sátira deve ser breve, pontual. Juntar os pensamentos mais distantes entre si e romper com o óbvio também pode ser uma boa forma de construção, já que quanto mais distantes os elementos, maior a surpresa do leitor.

Borges compara o trecho de Groussac às raízes da sátira por ele não conter os elementos organizados da sátira, assemelhando-se mais a maldições mágicas da ira, compreendendo também uma sátira do autor argentino.

Dando seguimento ao ensaio, encontra-se mais alguns exemplos de vitupério, sendo um trecho de Ben Johnson, considerado “célebre” – “*Su esposa, caballero, con el pretexto de que trabaja en un lupanar, vende géneros de contrabando*” (BORGES, 1975, p.157) e um de José María Vargas Vila, apontado como “esplêndido”: “*Los dioses no consintieron que Santos Chocano deshonrara el patíbulo, muriendo en él. Ahí, está vivo, después de haber fatigado la infamia*” (BORGES, 1975, p.157).

Para finalizar seu ensaio, Borges resume:

La sátira no es menos convencional que un diálogo entre novios o que un soneto distinguido con la flor natural por José María Monner Sans. Su método es la intromisión de sofismas, su única ley la simultánea inversión de buenas travesuras. Me olvidaba; tiene además la obligación de ser memorable (BORGES, 1975, p.158).

Pode-se entender que ao assim resumir a sátira, o autor não confere a ela nenhuma característica especial dentro da literatura, tendo ela a obrigação de ser memorável, e é justamente aí que se encontra mais uma “travessura” de Borges. Ser memorável é ser inesquecível e a sátira

[...] em qualquer uma de suas variedades ou instrumentos, caracteriza-se por sua efemeridade: tende a envelhecer e a perecer com os eventos que a suscitaram; obra de momento, desvanecida a conjuntura que lhe motivou o aparecimento, a sátira perde sentido e a força à medida que o tempo passa (MASSAUD, 1978, p.470).

Como a sátira poderia resistir ao tempo mesmo sendo tão simples? “É preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano” (MASSAUD, 1978, p.471). Borges também faz uma inversão, trazendo primeiramente a sátira como algo tão simples como uma conversa de namorados e por último tendo a obrigação de ser inesquecível, numa gradação de menor importância para maior.

Em *Arte de Injuriar*, Borges, além de abordar o vitupério, que juntamente com o elogio forma parte do gênero epidíctico, também menciona a sátira como forma de ataque. Demonstra também que deve haver uma boa escolha dos argumentos para que a discussão não seja apenas superficial, mas que seja capaz de atingir esferas mais profundas de quem se deseja atacar, aproveitando-se de figuras de linguagem como a ironia, o humor, a metáfora e a inversão para persuadir pelo riso.

A ironia é figura de linguagem amplamente usada pelo escritor portenho não apenas como instrumento de persuasão, mas também como forma de questionar a verdade absoluta nos diversos campos do saber da mesma forma que a retórica não busca um saber, uma verdade universal. Sobre a ironia em Borges, Domínguez e Sánchez observam:

En términos generales, la ironía en Borges se nos presenta como una radical dualidad que se expresa en el contraste apariencia-realidad. Su literatura es el territorio de un juego de lenguaje en el cual confluyen dos sistemas de pensamiento, uno de ellos subvierte y altera al otro (y al hacerlo se altera y subvierte a sí mismo) dando cuenta de cierto tipo de fragilidad racional en la cual, valga la paradoja, se fundamenta el pensamiento humano (DOMÍNGUEZ; SÁNCHEZ, 2011, p.205).

Esse jogo de linguagem, que ao alterar o pensamento do outro, por vezes se altera pode ser verificado quando, por exemplo, Borges comenta em tom de crítica sobre a forma de escrita de determinado autor realizando o mesmo feito que o levou a fazer a crítica, como ocorre em *La doctrina de los ciclos* e em *El tiempo circular*, onde no primeiro ele rechaça a hipótese do eterno retorno de Nietzsche e no segundo afirma sempre regressar ao eterno retorno. Também não é possível afirmar com certeza se o autor não está sendo irônico ao se referir ao doutor Lugones, ao doutor Henderson. Essas opções de argumentação podem ser uma forma borgiana de dizer “não me leve tão a sério”, onde o autor assume um *éthos* irônico. Segundo Cristina Parodi, nas injúrias de Borges

No hay solemnidad, rencor o reproche, pero sí humor, al punto que muchas de sus respuestas –vertiginosas, brillantes, lapidarias– circulan como chistes. No pocos recursos del arte de injuriar en Borges provienen de una retórica del humor que admira en Wilde, en Shaw, en Macedonio Fernández, en Quevedo (PARODI, 2000, p.77, apud Rosa Pellicer, 2001, p.38).

Ao expor sobre as formas de utilizar a ironia no vitupério, o autor observa como deixa la evidente – a ironia pesada, a esperada, ou como usá-la de forma sutil – a ironia fina, onde há o afastamento dos sentidos, pode empobrecer ou enriquecer o ultraje. Pode-se marcar a ironia propositadamente com o uso de exclamações, de aspas, pelo tom de voz ou pode-se elaborar cuidadosamente um texto para que ele fique ambivalente, de forma que o conhecimento de seu conteúdo possa ser conhecido por diversas opções de interpretação.

Arte de injuriar é uma possibilidade da retórica e de uma literatura do baixo que não tem como objetivo ensinar a vituperar, mas sim mostrar como transformar o vitupério em arte, como elaborá-lo a ponto de deixá-lo conciso e vasto ao mesmo tempo, além de ser um importante exemplar da face ironista de Jorge Luis Borges.

Capítulo 6

El acercamiento a Almotásim

Uma das construções mais intrigantes de Borges são seus contos e ensaios baseados em personagens, cidades e acontecimentos por ele inventados, onde uma mescla de ficção e realidade envolvem o leitor do início ao fim, despertando diversas sensações, dúvidas e surpresas. *El acercamiento a Almotásim* entra nessa categoria.

Escrito em 1935, o conto – o único desse gênero dentro de *Historia de la Eternidad* – revela o lado orientalista do autor portenho, que teve, ainda na infância, seu primeiro contato com o Oriente através do livro *As mil e uma noites*, obra fundamental em sua vida e que despertou seu interesse pela leitura de filósofos e escritores árabes, persas e pelas idiossincrasias do mundo islâmico. O conto possui inúmeras referências dos ensaios que integram a obra, transformando o que poderia ser um conto secundário (por conta de sua localização física no livro) em uma narrativa central graças às conexões que são feitas.

Sobre *El acercamiento a Almotásim*, escreve Adolfo Bioy Casares:

Con el Acercamiento a Almotásim, con Pierre Menard, con Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura (BORGES, OCAMPO, BIOY CASARES, 1977, p.7).

Descrito pelo narrador como um romance policial, *El acercamiento a Almotásim* é também um conto fantástico e uma narração de uma grande aventura. O conto, escrito pelo advogado de Bombaim Mir Bahadur Ali – segundo informações do autor portenho –, teve duas edições: uma escrita em 1932 e outra em 1934. Já nos parágrafos introdutórios é possível perceber a mescla entre ficção e realidade presente ao longo do texto quando o narrador comenta sobre uma edição ilustrada do exemplar de Bahadur, que passou a ter como subtítulo *A Game with the Shifting Mirrors* – Um jogo com espelhos que se deslocam – com prólogo de Dorothy L. Sayers e reproduzida por Victor Gollancz.

Sayers e Gollancz não são personagens fictícios: a primeira, era escritora autora de romances e relatos policiais, os quais Borges classificou como “os piores romances policiais

que se conhecem” (SCHWARTZ, 2017, p.447). Essa tática borgiana busca destacar um núcleo de argumentação mais profundo, cheio de acepções religiosas e filosóficas.

Importante salientar que dispor as datas de edição, além de destacar a minúcia de Borges, revela-se como uma importante técnica persuasiva que o permite confundir o leitor sobre a existência da obra.

A edição de Sayers e Gollancz é a que o narrador se propõe a analisar e discutir. Em termos gerais, de acordo com o narrador, a obra tem como protagonista um estudante de Direito de Bombaim, descrente da fé islâmica de seus pais, que se vê no meio de um conflito entre muçulmanos e hindus “*en la décima noche de la luna de muharram*” (BORGES, 1975, p.143). Essa informação é importante, já que ajuda na localização cronológica do conto, pois se trata do calendário islâmico, e não do gregoriano.

Muharram, xabã, ramadã e *reheb* (ou *rajebe*) são nomes de meses do calendário islâmico. Utilizado pela primeira vez em 638, distingue-se do calendário cristão gregoriano, entre outras razões, por ser um calendário lunar; Seu marco zero é a Hégira, ou seja, a fuga de Maomé de Meca para Medina (SCHWARTZ, 2017, p.331).

Sobre o uso do calendário islâmico na obra e de Borges, Schwartz indica:

Em suas muitas incursões pela cultura árabe, Borges muitas vezes fez uso do calendário islâmico para indicar as coordenadas temporais. Em “Duas notas” (*História da eternidade*), por exemplo, ao traçar o resumo do suposto romance “A aproximação a Almotásim”, escrito pelo não menos fictício Mir Bahadur Ali, o autor argentino relata um conflito entre muçulmanos e hindus ocorrido na “*décima noite da lua de muharram*”. *Muharram* é o primeiro mês do calendário islâmico. Seu décimo dia é liturgicamente importante, pois nele se celebra a *ashura*, festa de penitência e jejum pelo assassinato de Hussein, neto de Maomé (SCHWARTZ, 2017, pp.331-332).

Borges é preciso na escolha da data para a narrativa, o que demonstra algum conhecimento da religião muçulmana, trazendo maior embasamento ao texto, já que emprega um elemento do acordo prévio entre autor/leitor: o fato. O fato, de acordo com Reboul, é “uma verificação que todos podem fazer, que se impõe ao auditório universal” (REBOUL, 1998, p.164), que no caso em tela parece ser um fato religioso e cronológico.

Todos os dados expostos até então – profissão da personagem, sua falta de fé, sua nacionalidade – formam as provas extrínsecas que são apresentadas na *inventio*, que no gênero

epídítico se manifesta na apresentação da personagem, sendo tudo que se sabe sobre ela. Após essa apresentação, a *diegésis* começa a tomar forma com a exposição dos fatos que são responsáveis por todo o desenvolvimento da trama, momento onde o autor tende a apurar-se no *lógos* para prender a atenção do leitor. No conto, esse momento é a ocorrência de um crime durante a celebração:

Es noche de tambores e invocaciones: entre la muchedumbre adversa, los grandes palios de papel de la procesión musulmana se abren camino. Un ladrillazo hindú vuela de una azotea; alguien hunde un puñal en un vientre; alguien ¿musulmán, hindú? muere y es pisoteado. Tres mil hombres pelean: bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios el Indivisible contra los Dioses. Atónito, el estudiante librepensador entra en el motín. Con las desesperadas manos, mata (o piensa haber matado) a un hindú. Atronadora, ecuestre, semidormida, la policía de Sirkar interviene con rebencazos imparciales. Huye el estudiante, casi bajo las patas de los caballos (BORGES, 1975, p.143).

A sequência de acontecimentos é marcada pela oposição das duas crenças através das características que as distinguem, sem que o autor mencione diretamente as quais pertencem, deixando essa função para o leitor: “*bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios, el Indivisible contra los Dioses*” (BORGES, 1975, p.143).

O conto segue:

Busca los arrabaldes últimos. Atraviesa dos vías ferroviarias, o dos veces la misma vía. Escala el muro de un desordenado jardín, con una torre circular en el fondo. Una chusma de perros color de luna (a learn and evil mob of mooncoloured hounds) emerge de los Rosales negros. Acosado, busca amparo en la torre. Sube por una escalera de fierro – faltan algunos tramos – y en la azotea, que tiene un pozo renegrido en el centro [...] (BORGES, 1975, p.143).

No trecho destacado pode-se apontar um conjunto de representações simbólicas:

A estos símbolos se unen la cadena de imágenes contenidas en “una chusma de perros”, animales que en la India son utilizados para identificar a las criaturas más impuras y que en numerosos rituales aparecen como criaturas del sacrificio; algunos “rosales negros”, imagen de la degradación de la pureza y vida que infunda la rosa; una escalera a la que le faltan algunos tramos, símbolo que anticipa la dificultad en el ascenso místico; una azotea, el altar del ritual, un pozo, el lugar identificado para desechar los restos del ritual. Estas alegorías reconstruyen la sensación de un lugar devastado, reñido entre la altura, simbolizada en la torre, y las profundidades oscuras, figuradas en el pozo, en una consonancia perfecta con el movimiento simbólico de los altares indios, donde el ombligo del mundo implica una unión mística entre polaridades (SANTOS, 2010, p.12).

O autor narra o passo a passo da personagem, escolhendo verbos de ação no tempo presente: *busca, atraviesa, escala, sube*, escolha que confere ritmo e emoção ao trecho.

Dando continuidade ao conto:

[...] *da con un hombre escuálido, que está orinando vigorosamente en cuclillas, a la luz de la luna. Ese hombre le confía que su profesión es robar dientes de oro de los cadáveres trajeados de blanco que los parsis dejan en esa torre. Dice otras cosas viles y menciona que hace catorce noches que no se purifica con bosta de búfalo. Habla con evidente rencor de ciertos ladrones de caballos de Guzerat, <<comedores de perros y lagartos, hombres al cabo tan infames como nosotros dos>>. Está clareando: en el aire hay un vuelo bajo de buitres gordos. El estudiante, aniquilado, se duerme; cuando despierta, ya con el sol bien alto, ha desaparecido el ladrón. Han desaparecido también un par de cigarros de Trichinópolis y unas rupias de plata* (BORGES, 1975, pp.143-144).

Importante observar que nesse trecho o ladrão iguala o estudante a si ao dizer *hombres al cabo tan infames como nosotros dos*. A infâmia é um tema caro ao autor portenho, que publicou em 1935 *Historia universal de la infamia*, coletânea de narrativas que recriam histórias de personagens reais e suas infâmias (a exceção de *Hombre de la esquina rosada*). Sobre o fragmento acima exposto e seus significados, Santos pontua:

Y aunque descendientes directos de la cultura persa se instalaron en el oeste indio desde la dominación árabe y allí tomaron numerosos elementos de los ritos védicos y difundieron entre los indios su ritual más famoso, el de dejar a sus muertos en torres y azoteas que consideran divinas, cuyo templo prototípico se encuentra en Bombay y recibe el nombre de “Torre del Silencio de Bombay” (Masani 103 y Wilson 87). Según este ritual parsi los cuerpos deben ir arropados con telas blancas y así ser devorados por los buitres, lo que Borges incorpora al mencionar “los trajes blancos de los cadáveres” y el “vuelo de buitres gordos. Este emblema parsi de la unión de la vida y de la muerte a través de la acción ritual que unifica ambos estados, aparece como paradigma en casi todas las escuelas de la India, por ejemplo, cabría esta lectura en la significación que el hinduismo aporta al Ganges como lugar de incineración de cadáveres y de purificación. Este símbolo se incorpora a la figura del ladrón indio al debatirse entre una vida de degradaciones y la práctica religiosa, que confiesa al manifestar la expurgación de su soez comportamiento mediante el ejercicio de la purificación, “hace catorce noches que no se purifica con bosta de búfalo”, práctica habitual en las esferas sociales más bajas de las antiguas escuelas indias védicas y, posteriormente, en las tántricas (SANTOS, 2010, p.11).

Esses acontecimentos marcam o início da jornada da personagem, motivada a buscar aqueles que foram alvo de rancor do ladrão da torre: *“Habla con evidente rencor de ciertos ladrones de caballos de Guzerat”* (BORGES, 1975 p. 144) e *“una malka-sansi (mujer de casta de ladrones) de Palanpur”* (BORGES, 1975, p.144). A busca não se dá por acaso: a personagem

crê que “*el rencor de un hombre tan minuciosamente vil importa un elogio*” (BORGES, 1975, p.144).

Essa crença causa surpresa, já que não se espera que o rancor de um homem tão vil, que rouba dentes de cadáveres, faça alguma diferença a ponto de estimular uma expedição igual a que se dará. Mais uma vez pode-se perceber o movimento retórico de converter o menor em maior, o inferior em principal, transformando a antipatia, mas não qualquer antipatia, mas sim a de um homem desprezível, em elogio. Na última ação antes de começar o longo caminho que será descrito, a personagem faz algo inesperado para alguém que descrê da fé islâmica: “*reza y emprende con segura lentitud el largo camino*” (BORGES, 1975, p.144). Esse trecho pode representar uma contradição se for levado em consideração que a personagem não crê no islamismo e ainda assim reza antes de empreender sua jornada ou, ainda, que ele pode simplesmente estar rezando para outros deuses, já que ele descrê da fé islâmica e não de todas as outras.

Os próximos 19 capítulos, nos quais o narrador diz ser impossível traçar as peripécias por conter um grande número de “*movimientos del espíritu humano (desde la infamia hasta la especulación matemática)*” (Borges, 1975, p.144), trazem também a peregrinação feita pela personagem, que percorre um longo caminho pelas terras do Indústão, passando por diversas experiências:

Sigue en las tierras bajas de Palanpur, se demora una tarde y una noche en la puerta de piedra de Bikanir, narra la muerte de un astrologo ciego en un albañal de Benares, conspira en el palacio multiforme de Katmandú, reza y fornicia en el hedor pestilencial de Calcuta, en la Machua Bazar, mira nacer los días en el mar desde una escribanía de Madras, mira morir las tardes en el mar desde un balcón en el estado de Travancor, vacila y mata en Indapur y cierra su órbita de leguas y de años en el mismo Bombay, a pocos pasos del jardín de los perros color de luna (BORGES, 1975, p.145).

O percurso da personagem é repleto de acontecimentos que indicam que houve muito mais que um deslocamento físico, sendo a viagem também uma busca por si mesmo motivada pelo episódio da briga onde ele pensa ter matado um hindu. A presença dos verbos no presente do indicativo aponta vigor nas ações, que também apresentam antagonismos entre si, como por exemplo: “[...] *reza y fornicia en el hedor* [...]”; “[...] *mira nacer los días en el mar desde una escribanía de Madras, mira morir las tardes* [...]”.

Sendo essas ideias um paradoxo, tem-se uma reunião de ideias contrárias que podem parecer ilógicas num primeiro momento, mas que através dessa incoerência dão maior expressividade e amplitude a narrativa.

Os argumentos são trazidos pelo narrador, que assim os define e os divide: “*El argumento es este: un hombre, un estudiante incrédulo y fugitivo que conocemos, cae entre gente de la clase más vil y se acomoda a ellos, en una especie de certamen de infamias*” (BORGES, 1975, p.145); “*ya el argumento general se entrevé: La insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras: el en principio, un tenue rastro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien*” (BORGES, 1975, pp.145-146).

De acordo com Perelman-Tyteca, para que uma argumentação seja possível, é necessário haver acordo prévio entre o orador e seu auditório. Acordos prévios são as proposições indiscutíveis que já são aceitas pelo auditório. Adaptando essa premissa para a literatura, seria necessário existir um acordo prévio entre o escritor/leitor. Como elemento do acordo prévio dos argumentos apresentados pelo narrador há um fato: um homem estudante incrédulo e fugitivo; como verdade, pode-se destacar o adjetivo “fugitivo”, que é um fato aceito pela maioria; na presunção, pode-se citar o adjetivo “incrédulo”, já que é nisso que se crê até que seja provado o contrário, fato que pode acontecer se observado do ponto de vista da fé em outra religião que não a islâmica.

Observa-se que o protagonista termina sua viagem de muitas léguas percorridas e muitos anos decorridos não onde começou a briga que o levou a escapar, mas próximo ao jardim, o mesmo dos cães cor de lua, o que pode ser interpretado como se, a partir dos acontecimentos que se passaram nesse local, o protagonista já não fosse o mesmo, como se o conjunto de eventos o fizessem questionar a si mesmo sobre quem ele era, sendo a viagem mais que uma fuga, mas um reencontro consigo mesmo.

Tais objetivos podem ser inferidos dentro da narrativa imaginária, mas há um fim específico:

De golpe – como el milagroso espanto de Robinson ante la huella de un pie humano en la arena – percibe alguna mitigación de infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles. <<Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo.>> Sabe que el hombre vil que está

conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo (BORGES, 1975, p.145).

Dessa forma, pode-se concluir que o longo caminho a ser percorrido pelo protagonista tem como fim encontrar a origem da luz, do brilho emanado pelo ladrão de dentes com quem havia conversado e encontrado uma aura familiar, como um reflexo de um amigo ou o de si próprio, o que pode auxiliar a compreender o subtítulo do livro, *um jogo com espelhos que se deslocam*, como se, além de ter se refletido no ladrão, seu reflexo também pudesse estar presente em todos que encontrou em sua jornada. No meio de tanta torpeza, foi possível encontrar ternura; no cerne de uma cena tão infame, foi possível encontrar brandura. O nascimento de um sentimento nobre diante de uma cena tão vil traz a aproximação de sensações tão distintas entre si, marcando uma vez mais o uso da inversão, transformando o pequeno em grande, elogiando ao mesmo tempo em que vitupera.

A busca por Almotásim, que começa com reflexos por ele deixados em outras criaturas e que de alguma forma agradam ao protagonista, e a hipótese de que possa ser também uma busca por si mesmo, encontra sustento na crença de serem simples espelhos as porções divinas que são encontradas em Almotásim.

Os espelhos são uma questão bastante presente e relevante nas ficções de Jorge Luis Borges, sendo classicamente propostos como “figuras da representação, como as alegorias que no reino das coisas fazem crer que as imagens exigem interpretação, pois sua causa suposta amaria se ocultar nas formas indecisas da aparência” (HANSEN, 1999). Nas obras do autor argentino, os espelhos podem ter várias classificações assim definidas por Hansen:

- a) todas as superfícies polidas, como o punhal que matou César, o olho de Shakespeare, as páginas dos livros, o rosto das mulheres em alguns sonetos antigos;
- b) a vida humana, que é espelho visto no escuro. Como em *Vindimus nunc per aenigmatem ut per speculum* [Vemos agora por enigma, como por espelho], frase incompreensível com que o Apóstolo parece acenar a nossa radical desesperança com a visão impossível da realidade sem a imagem do Deus irrepresentável;
- c) o inferno. Neste item *c*, a frase de *b*, “Vemos agora por enigma, como por espelho”, significa que os espelhos são abomináveis buracos do tempo pelos quais a irrealidade do inferno é visível como a nonada de um sonho de tigre ou um labirinto que tem o centro em toda parte e a circunferência em nenhuma, como diz o platônico e divino Dionísio sobre o Um ou Deus;

- d) *vanitas*. O espelho como um diabo mudo, causa segunda ou instrumento alegórico com que antigamente a Providência alertava os homens da vaidade da vaidade;
- e) todos os espelhos que cintilam invisivelmente em corredores desertos da Buenos Aires de Borges e em um soneto de Mallarmé onde luz o *ptyx*. Alguns espelhos cobertos de pano nos funerais;
- f) todos os espelhos incluídos nessa classificação;
- g) espécie de silogismo indemonstrável sobre a falta de sentido da vida. (HANSEN, Folha de São Paulo, 01/08/1999).

Dessa forma, o espelho de Almotásim pode ser a vida humana representada em cada uma das características refletidas por aqueles que o conheceram mais de perto.

Após anos de peregrinações, o protagonista finalmente encontra Almotásim:

Al cabo de los años, el estudiante llega a una galería <<en cuyo fondo hay una puerta y una estera barata con muchas cuentas y atrás un resplandor>>. El estudiante golpea las manos una y dos veces y pregunta por Almotásim. Una voz de hombre – la increíble voz de Almotásim – lo insta a pasar. El estudiante descubre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye (BORGES, 1975, p.146).

Ao expressar a sua opinião sobre a construção de argumentos do romance, o narrador expõe que o autor deveria cumprir com duas obrigações: primeiro, a de inventar formas variadas de traços proféticos na personagem Almotásim e a segunda: a que o suposto herói detentor desses traços não se tornasse uma mera convenção ou um fantasma, concluindo que Bahadur logra êxito na primeira obrigação, mas não na segunda, assentando que “*el inaudito y no mirado Almotásim debería dejarnos la impresión de carácter real, no de desorden de superlativos insípidos*” (BORGES, 1975, p.146). Ao não cumprir com o segundo objetivo, o autor fictício de Almotásim deixa a versão de 1934 mais no campo da alegoria⁵³, onde “*Almótasim es emblema de Dios*” (BORGES, 1975, p.146) e os itinerários por ele seguido são de alguma forma “*los progresos del alma en el ascenso místico*” (BORGES, 1975, p.146).

Dessa forma, pode-se pressupor que a sucessão de símbolos contidos ao longo do romance forma parte numa ideia maior e mais complexa de construções metafóricas, que podem ser verificadas em alguns trechos destacados pelo narrador da obra de Bahadur e já anteriormente elencados nesse estudo – o poço, as escadas, o ladrão de dentes.

⁵³ Segundo Reboul, “alegoria é uma descrição ou narrativa que enuncia realidades conhecidas, concretas, para comunicar metaforicamente uma verdade abstrata. Ela é a estrutura do provérbio, da fábula, do romance, da tese, da parábola” (REBOUL, 1998, p.130).

O efeito especular apontado pelo narrador é verificado nos exemplos a seguir, onde cada personagem identifica Almótasim com traços de suas características pessoais: “*Hay pormenores afligentes: un judío negro de Kochín que habla de Almótasim, dise que su piel es oscura; un cristiano lo describe sobre una torre con los brazos abiertos; un lama rojo lo recuerda sentado <<como esa imagen de manteca de yak que yo modelé y adoré en el monasterio de Tashilhunpo>>*” (Borges, 1975, p.147), o que ajuda a reforçar a hipótese de que Almótasim reflete as pessoas e suas crenças, sendo um imenso todo.

Almótasim parece construído de forma que todas as personagens da história façam parte dele, como micropartículas que o constituem. Borges, em seu *Manual de Zoología Fantástica* (1957), já explora essa possibilidade ao escrever sobre um bando de pássaros que buscam a Simurg, um pássaro imortal. Ao encontrá-lo, os pássaros por fim sentem e percebem que eles são Simurg, e que Simurg é todos eles.

Se Almótasim é a junção de cada pessoa que nele crê, como um Deus, e se Almótasim foi o motivo da busca incessante do protagonista do livro de Bahadur, esse Deus também pode estar em busca de alguém. O narrador assim descreve como pode ser essa busca: “*la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y hasta el Fin – o mejor, el Sinfín – del Tiempo, o en forma cíclica*” (BORGES, 1975, p.147). Pode-se dizer que a busca por um Deus, por si mesmo, por um lugar para si no mundo, pode ocorrer tanto da esfera humana para a divina quanto da divina para a humana, de forma que o homem pode buscar a um Deus semelhante a si e Deus pode criar um homem semelhante a si, num infinito de projeções e criações. Ainda, o próprio nome de Almótasim justificaria essa busca já que, de acordo com o narrador do hipotético romance, etimologicamente significa “o buscador de amparo”.

Merece destaque um trecho final do conto, onde o narrador observa que existem traços bem civilizados no livro e que não foram destacados por ele na análise: “*por ejemplo, cierta disputa del capítulo diecinueve en la que se presiente que es amigo de Almótasim un contendor que no rebate los sofismas del otro, <<para no tener razón de un modo triunfal>>*”. (BORGES, 1975, p.148). Pode-se admitir o episódio como um debate entre um orador – amigo de Almótasim, e um adversário – que ataca com sofismas.

Nesse fragmento de texto, tem-se um competidor que não rebate as provocações do outro, que são feitas em forma de sofismas, para não ter razão de forma triunfal. Um sofisma, de forma simplificada, é um enunciado falso que parece verdadeiro, criado com a intenção de induzir o adversário ao erro. Por sua vez, os sofistas eram professores itinerantes que ensinavam os homens a serem bons cidadãos e a se desenvolverem nos assuntos públicos, e conforme pontua Reboul (1998), excluem todo o saber e levam em consideração apenas o saber fazer a serviço do poder.

Mesmo guardando diferenças, retórica e sofística apresentam laços importantes, existindo um fundamento sofístico na retórica:

De qualquer forma, pode-se dizer que os sofistas criaram a retórica como arte do discurso persuasivo, objeto de um ensino sistemático e global que se fundava numa visão de mundo. Ensino global: é aos sofistas que a retórica deve os primeiros esboços de gramática, bem como a disposição do discurso e um ideal de prosa ornada e erudita. Deve-se a eles a ideia de que a verdade nunca passa de acordo entre interlocutores, acordo final que resulta da discussão, acordo inicial também, sem o qual a discussão não seria possível. A ela se deve a insistência no *kairós*, momento oportuno, ocasião que se deve agarrar na fuga incessante das coisas, ao que se dá o nome de espírito da oportunidade ou réplica vivaz, e que é a alma de qualquer retórica viva (REBOUL, 1998, p.9).

Por fim, tem-se que enquanto a sofística busca ser apenas eficaz sem o comprometimento com o saber, a retórica preza pela eficácia e verossimilhança.

Dessa forma, o excerto em questão pode representar não apenas o embate entre o amigo de Almótasim e o outro, mas também um enfrentamento entre a sofística e a retórica.

O romance de Bahadur parece não terminar, deixando a impressão de haver, a partir do encontro com Almótasim, um novo começo. Os acontecimentos que levam o protagonista a empreender longa viagem passam, à primeira vista, a impressão de serem apenas vis; mas graças a construção da narrativa, convertem-se em cenas de beleza, possibilitando encontrar o belo até mesmo no caos, no absurdo. O ritmo que dita o trecho do deslocamento é frenético, sendo *“una expresión literaria caracterizada por el abarrotamiento, en la que Borges parece querer sugerir sagazmente el ritmo precipitado y la inestabilidad de la mentada novela”* (SANTOS, 2010, p.15). O itinerário marca a vida do protagonista assim como ele deixa no

caminho as suas marcas, sendo uma espécie de troca, onde a trajetória marca os estágios da vida religiosa e filosófica de um homem.

Obra fictícia, *El Acercamiento a Almótasim* é construído de forma a parecer real, e para isso Borges usa nomes verdadeiros de cidades e de pessoas, apresenta datas e o mais importante: se afasta da obra de forma a parecer um mero crítico, persuadindo o leitor a nela acreditar, usando a sua escrita, que é domínio preponderante do gênero epidíctico.

Também é possível observar que a obra fictícia de Borges se baseia num paradoxo, já que em grande parte da narrativa o bom e o mau caminham juntos não como antagonistas, mas como complementares, de forma que

el cuento borgeano traduce una desorientación, proclama abiertamente sus contradicciones y termina por afirmar que la mera imposibilidad de resolver un enigma no hace más que resaltar la existencia e importancia del mismo, abriendo el camino a nuevas formas estéticas de percepción y transmisión que se corresponden con una experiencia totalizadora que escapa al poder especulativo del ser humano (SANTOS, 2010, p.26).

As múltiplas opções do jogo de espelhos construído por Borges em *El Acercamiento*, oferta um sem fim de interpretações e possibilidades da aproximação do ser humano “*al conocimiento de lo inasible*” (SANTOS, 2010, p.26), do conhecimento de si mesmo, do encontro com o inesperado em busca do esperado que traduzem a aventura humana. Tendo como pano de fundo a cultura e as religiões da Índia, igualmente heterogênea, o autor argentino revela uma vez mais sua capacidade de ser muitos em um e de brincar com as regras e tendências literárias.

Em *El acercamiento a Almotásim* a personagem central empreende grande viagem buscando aproximar-se de alguém, de uma grande energia, e nessa procura encontra uma diversidade de pessoas que se refletem, de alguma forma, exatamente como num jogo de espelhos, onde ele também se encontra refletido sob várias formas, em numerosos lugares, em muitas pessoas, havendo nesse processo a construção do *éthos* da personagem.

O acercamento que finaliza a obra de Borges ocorre em diversos níveis, interconectando-se e formando um todo eterno, conversando com *Historia de la Eternidad*,

sobre o tempo incontável na peregrinação da personagem principal; jogando com as palavras e significados.

Partindo para as *Kenningar* e *La metáfora*, tem-se um jogo com os significados dos símbolos representados na aura múltipla da Índia, tudo permeado por uma atmosfera de mistério que termina em descoberta.

Também há o caminho percorrido pelo protagonista, que constitui a sua própria *Doctrina de los Ciclos*, onde ele acaba seguindo a lei do eterno retorno dentro de um *Tiempo Circular*, retornando ao local de origem dos acontecimentos, contudo, sem retornar o mesmo, tal qual o rio de Heráclito.

Concebido para ser lido como uma história real, *El Acercamiento* é apresentado pelo autor argentino com o mesmo cuidado e técnica dedicados aos *Traductores de las Mil y una Noches*, reafirmando sua capacidade de mobilidade entre estilos. Importante destacar que ao conceber o *Almotásim* como uma história real, Borges também apresenta seu lado ludibriador, já que induz o leitor a interpretar o que é irreal como algo real, tomando o cuidado exigido para que a burla seja bem construída, conforme exemplificado em *El Arte de injuriar*.

Os espaços de *Historia de la Eternidad* não são apenas explorados e entregues por Borges ao leitor: são saboreados em conjunto, acrescentando a imersão com o autor à experiência da leitura, oferecendo uma parte do que é o conjunto literário borgiano.

Considerações finais

Essa pesquisa, que teve início com o objetivo de propor a leitura retórica de *Historia de la Eternidad*, mostrou-se ainda maior do que o planejado não só pela complexidade dos temas pretendidos, mas pela grandeza da obra que serviu de base. Não houve apenas uma leitura atenta de História da Eternidade, houve fruição e vivência de Jorge Luis Borges, acrescentando o entrelaçamento de outras obras como *Ficções*, *O Aleph*, *O livro de Areia*, biografias, artigos, entrevistas, palestras... Foram pouco mais de dois anos vivendo o mundo de Borges, ampliando conhecimentos, abrindo caminhos, descobrindo labirintos, sentindo o tempo, o espaço, de outras muitas formas.

O mesmo ocorreu com a retórica, arte que fundamenta todo o estudo e se fez necessária para a compreensão de tão densa obra borgiana. O aprofundamento dos estudos permitiu que houvesse um maior esclarecimento referente aos seus usos, sua origem, como se apresenta no presente e que com esse estudo, ajuda a construir o seu futuro. Seu ensino acadêmico deve ser compreendido como tarefa importante para que ela siga evoluindo e entrelaçando saberes, construindo novas perspectivas, ampliando seu alcance dentro da literatura.

Borges e a retórica não são temas novos, porém são pouco explorados, o que permitiu uma gama ampla de abordagens. Não houve um objetivo de classificar, encerrar a obra borgiana dentro de conceitos retóricos, mas sim de mostrar essa possibilidade principalmente dentro do gênero epidíctico, de estudar o autor tendo a retórica como ferramenta para entender os labirintos literários de suas obras. Limitar Borges seria entrar em contradição com tudo aqui defendido, e com o próprio autor.

A partir da junção de uma disciplina que não está disposta a limitar e um autor ilimitado nascem os desfechos, as observações das técnicas borgianas para convencer o seu leitor e ainda assim deixá-lo livre para discordar, como demonstrado em *La doctrina de los ciclos*. Através da união deles, também passa a ser claro o objetivo do uso da primeira pessoa em seus ensaios, compreende-se melhor o uso da metáfora – tão importante para Borges que mereceu um ensaio sobre o tema –, enquanto mergulha-se no universo da literatura islandesa.

A retórica foi o passaporte para compreender os ensaios deste livro. Com ela, foi possível ingressar na Índia de Almotásim e observar como o autor insere conceitos paradoxos. Para compreender a injúria, a retórica fez-se necessária com seus conceitos de elogio e vitupério, além da ironia como figura de pensamento. No tempo e suas doutrinas, destaca-se a capacidade de conexão de textos e a condução pelo caminho das muitas noções de tempo sem impor um definitivo, assim como ocorre com o gênero epidíctico.

Em *Los traductores de las 1001 noches*, Borges tradutor, técnico e observador monta uma arena entre Richard Burton, Joseph Mardrus e Enno Littmann, todos tradutores do texto árabe, onde o autor portenho faz o papel de orador/autor, de acusação – quando demonstra as falhas de cada um – e de defesa ao reconhecer a importância de cada um e de suas obras.

Em seus ensaios, Borges consegue mostrar como os gêneros retóricos podem estar contidos um no outro, sem que isso dificulte a identificação dos elementos de cada um e a sua compreensão.

O conhecimento retórico possibilita um proveito maior dos ensaios borgianos, viabilizando o desdobramento de ideias, a organização de argumentos e seus *topoi* e todos os inúmeros recursos de persuasão utilizados pelo autor.

A eficácia retórica do texto se mede pelos seus efeitos verossímeis: mostrar o paradoxo, narrar uma história da eternidade.

Referências

ARISTÓTELES. **Retórica**. 2º ed. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

Disponível em <https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/aristoteles_-_retorica2.pdf>.

BORGES, Jorge Luis. **Historia de la Eternidad**. 2º ed. Madri: Alianza Editorial, 1975.

_____. *Funes, el memorioso*. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. 11º ed. Buenos Aires: DeBolsillo, 2016. p. 125-135.

_____. *El Aleph*. In: BORGES, Jorge Luis. **El Aleph**. 62º ed. Buenos Aires: Emecé, 2003. P.233-256.

DINUCCI, Aldo. **Apresentação e tradução do Elogio de Helena de Górgias de Leontinos**. *Ethica*. Rio de Janeiro, v.16, n.2, p.201-212, 2009.

DOMÍNGUEZ, Marta Susana; SÁNCHEZ, María Ayelén. **La ironía en Borges: a propósito de El informe de Brodie**. *Actas de IV Jornadas de Investigación en Humanidades. Homenaje a Laura Laiseca*. Argentina, p. 205-210, 2011. Disponível em <<https://bit.ly/2vw8J39>>. Acesso em 12/01/2019.

GARAVELLI, Bice Mortara. **Manual de retórica**. Tradução de Maria José Veiga. 2º ed. Salamanca: Edições Cátedras S.A, 1991.

HANSEN, João Adolfo. **Espelho**. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01, agosto, 1999. Mais. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01089909.htm>>. Acesso em 23/10/2018.

KRISTAL, Efraím. **Borges y la Traducción**. *Revista Lexis*. Peru, v. XXIII, n.1, p.3-23, 1999. Disponível em <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/7255>>. Acesso em 10/07/2017.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Tradução de R. M Rosado Fernandes. 5º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 2ª ed. São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1978.

MEYER, Michel. **A Retórica**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

MILHAZES, Ana Catarina. **Verdade efêmera e labirinto da memória na História da Eternidade de J.L Borges**. *Revista Portuguesa de Humanidades*. Portugal, v. 19, p.79-94, 2015. Disponível em <<https://bit.ly/2GWcLrZ>>. Acesso em 10/06/2017.

MONEGAL, Rodriguez, Emir. **Borges: Una biografía literaria**. Tradução de Homero Alsina Thevenet. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PELLICER, Rosa. **La injuria y el humor en Borges**. *Variaciones Borges*. Universidade de Pittsburgh, v. 1, n. 12, p.29-50, 2001. Disponível em <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Rosa%20Pellicer.%20La%20injurias%20y%20el%20humor%20en%20Borges.pdf>>.

PAULS, Allan. **El factor Borges**. 3ª ed. Argentina: Printing Books, 2013.

PERELMAN, Chaïm; TYTECA, Olbrechts, Lucie. **Tratado da Argumentação: A nova retórica**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERNOT, Laurent. **La retórica en Grecia y Roma**. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REZENDE, Antônio Martinez de. **Rompendo o silêncio: A construção do discurso oratório em Quintiliano**. Minas Gerais: UFMG, 2009, 280 f. Tese (Doutorado em Linguística do Texto e do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.

SANTOS, Sonia Betancort. **La India de Jorge Luis Borges. Una lectura orientalista en “El Acercamiento a Almotásim”**. *Revista Iberoamericana*. Universidade de Pittsburgh, v. LXXVI,

n. 232-233, p.777-804, 2010. Disponível em <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6753>. Acesso em 01/02/2019.

SCHWARTZ, Jorge. **Borges Babilônico**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TÁCITO. **Diálogo dos oradores**. Argentina: Editorial del Cardo, 2010.