



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

MITOLOGIAS DO IMAGINÁRIO EM BORGES:
Uma episteme da leitura

GRACIANE CRISTINA MANGUEIRA CELESTINO

Brasília – DF
2021

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

MITOLOGIAS DO IMAGINÁRIO EM BORGES:

Uma episteme da leitura

Graciane Cristina Manguiera Celestino

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

Área de Conhecimento: Estudos Literários Comparados

Orientadora: Prof.^a Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes.

Brasília – DF
2021

GRACIANE CRISTINA MANGUEIRA CELESTINO

MITOLOGIAS DO IMAGINÁRIO EM BORGES:

Uma episteme da leitura

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

Área de Conhecimento: Estudos Literários Comparados

Brasília, 27 de maio de 2021.

TERMO DE APROVAÇÃO

Prof.^a Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes
– Presidente

Instituição: Universidade de Brasília –
UnB

Julgamento: _____

Prof. Dr. Néstor Ponce
– Membro Externo

Instituição: Université Rennes 2 - Haute
Bretagne

Julgamento: _____

Prof.^a Dra. Eliana Lutzgarda Collabina
Ramirez Abrahão
– Membro Interno

Instituição: Universidade de Brasília –
UnB

Julgamento: _____

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
– Membro Externo

Instituição: Universidade Estadual do Rio
de Janeiro - UERJ

Julgamento: _____

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
– Membro Interno

Instituição: Universidade de Brasília –
UnB

Julgamento: _____

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria das Graças, que com sua coragem e força sempre incentivou seus filhos a buscarem o bem e trabalhou arduamente para que trilhassem o caminho do conhecimento; a meus irmãos; a meus sobrinhos; a meu amigo Antônio. A meu avô, Frederico Mangueira (*in memoriam*), a primeira memória de leitor de minha vida, e a Henrique (*in memoriam*), que se constituiu em uma fonte de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Desde minha aprovação para cursar o doutorado até os dias atuais muitas foram as mudanças, em âmbito pessoal, nacional e global, todas, de alguma maneira, foram acrescentando à minha trajetória acadêmica inúmeras experiências e, por vezes, desafios, o que resultou em maior tempo para a produção e finalização. Esta tese teve início em um momento de transformações profundas nas sociedades brasileira e mundial, fato este que será recordado como um momento de transição brusca no paradigma das relações ocidentais, e está sendo concluída em um período que ficará conhecido como a maior pandemia do pós-Segunda Guerra Mundial, momento de mudanças desabridas da história recente. Todo esse contexto pandêmico de desrespeito à vida humana, pessimismo, histeria, discursos de ódio e polarização se refletiram em uma escrita pautada pelo compromisso ético com os estudos literários e sua participação na vida social, com especial interesse nas relações entre leitores e leituras.

Por todas as questões elencadas acima, a autora agradece a generosidade, paciência, apoio e leitura analítica da professora Cíntia Schwantes, sem a qual esse trabalho não poderia ser finalizado. Essa tese é resultado de uma escrita que perpassa a leitura afetuosa de uma orientadora que em inúmeros encontros se sentava junto com a autora, lia, relia, reescrevia, cortava (que dor no coração), murmurava em aprovação ou reprovação a alguns trechos, e desse tecer os fios textuais, manteve a autora em uma linha de percepção e pesquisa.

Agradeço na mesma medida aos professores, mestres admiráveis, que com seu exemplo, dedicação, empenho e humanismo, me ensinaram tanto durante minha trajetória da educação básica pública à universidade pública. Minha perspectiva e maturação para a pesquisa se deve ao compromisso desses profissionais com a Educação, área vilipendiada atualmente, mas de suma importância para o progresso de uma nação.

À Carla Guimarães, Vítor Gama, João Paulo, Nívia Naves, Fábio Penna, Gregory Costa, Cida Salgueiro, Cláudio Braga, Glória Magalhães, André Luís Gomes, Alexander Meireles, Marcelo Garcia, Mayan Maciel, Cristina Maciel e Gislene Barral, agradeço pela amizade, presença inestimável e troca de percepções, sem as quais não poderia ter um olhar mais esperançoso nesses anos sombrios que nos envolveram, sem cada uma das inúmeras leituras e colaborações em minha trajetória acadêmica, não seria possível findar o texto que a autora apresenta.

Estamos em tempos de substanciais mudanças, momento de reflexões acerca de nosso papel em relação à atuação e ao conhecimento científico, quiçá seja significativo pensar acerca de como essas experiências irão se refletir em nosso progresso enquanto seres sociais.

Ditaduras geram opressão, ditaduras geram servilismo, ditaduras geram crueldade; mais repulsivo ainda é o fato de que elas geram idiotice. [...] Combater essas tristes monotonias é um dos muitos deveres de um escritor.

Jorge Luis Borges

CELESTINO, Graciane Cristina Mangueira. *Mitologias do Imaginário em Borges: Uma Episteme da Leitura*. 271 p. Doutorado (Defesa de Tese) – Departamento de Teoria Literária, Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

RESUMO

O objetivo deste trabalho foi investigar como a obra “O Livro dos Seres Imaginários”, de Jorge Luis Borges, constrói uma estética narrativa permeada por uma episteme própria de leitura, em que são discutidas questões como linguagem, processo de escrita e experiência leitora, pontuada por um narrador alusivo, que se apropria de mitos e narrativas da tradição literária, constituindo uma representação das culturas e sociedades em que foram concebidos. Serão instrumentais para a consecução deste trabalho os conceitos de leitor, mitologia, intertextualidade e apropriação do texto literário. Entre os 116 seres mitológicos contemplados na obra, um *corpus* de nove seres foi escolhido por razões de escopo do estudo, para serem analisados. O recorte contempla as temáticas da representação da fortuna, espiritualidade, feminino e morte, temas que perpassam qualquer grupo social e que encontram uma representação específica na Argentina do século XX. O aporte teórico foi provido por Tânia Franco Carvalhal, Antonio Candido, Néstor Canclini, Emir Rodriguez Monegal e Annie Rouxel.

Palavras-chave: Episteme de Leitura. Leitor. Mitologia do Imaginário. Narrador Alusivo.

ABSTRACT

The objective of this work was to investigate how the work *O Livro dos Seres Imaginais*, by Jorge Luis Borges, builds a narrative aesthetic permeated by its own reading episteme, in which issues such as language, writing process and reading experience are discussed, punctuated by an allusive narrator, who appropriates myths and narratives from the literary tradition, constituting a representation of the cultures and societies in which they were conceived. The concepts of reader, mythology, intertextuality and appropriation of the literary text will be instrumental in achieving this work. Among the 116 mythological beings contemplated in the work, a corpus of nine beings was chosen for reasons of study scope, to be analyzed. The cut includes the themes of the representation of fortune, spirituality, feminine and death, themes that permeate any social group and that find a specific representation in Argentina of the 20th century. The theoretical contribution was provided by Tânia Franco Carvalhal, Antonio Candido, Néstor Canclini, Emir Rodriguez Monegal and Annie Rouxel.

Keywords: Episteme of Reading. Reader. Mythology of the Imaginary. Allusive Narrator.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo fue indagar cómo la obra *O Livro dos Seres Imaginais*, de Jorge Luis Borges, construye una estética narrativa permeada por su propia episteme lectora, en la que se discuten temas como el lenguaje, el proceso de escritura y la experiencia lectora, puntuada por un narrador alusivo, que se apropia de mitos y narrativas de la tradición literaria, constituyendo una representación de las culturas y sociedades en las que fueron concebidos. Los conceptos de lector, mitología, intertextualidad y apropiación del texto literario serán fundamentales para lograr este trabajo. Entre los 116 seres mitológicos contemplados en la obra, se eligió un corpus de nueve seres por razones de alcance de estudio, para ser analizados. El corte incluye los temas de la representación de la fortuna, la espiritualidad, lo femenino y la muerte, temas que impregnan cualquier grupo social y que encuentran una representación específica en la Argentina del siglo XX. La contribución teórica estuvo a cargo de Tânia Franco Carvalhal, Antonio Candido, Néstor Canclini, Emir Rodríguez Monegal y Annie Rouxel.

Palabras clave: Episteme de lectura. Lector. Mitología de lo imaginario. Narrador alusivo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do Manual de Zoologia Fantástica	66
Figura 2 – Capa do Livro dos seres imaginários	66
Figura 3 – Processo de Reimersão	87
Figura 4 – Focalização do Simulacro de Criatividade	89
Figura 5 – Livro da Revelação de São João	115
Figura 6 – Dragão no Compêndio de Demonologia e Magia	146
Figura 7 – Representação do Dragão no <i>Pentateuco de Rothschild</i> de 1296	150
Figura 8 – Representações do Dragão no manuscrito <i>The history of four-footed beasts and serpents</i>	151
Figura 9 – Sobrecapa de <i>O Hobbit</i>	154
Figura 10 – <i>Bilbo</i> coloca o anel, fica invisível em seu encontro com o dragão <i>Smaug</i>	155
Figura 11 – Fuga de <i>Bilbo</i> Bolseiro pelo rio. Ele escapa do elfos, ilustração original de <i>J. R.R. Tolkien</i>	156
Figura 12 – Batalha de <i>Kurukshetra</i> , travada entre os <i>Curavas</i> e os <i>Pandavas</i>	158
Figura 13 – <i>Arjuna</i> e <i>Ulupi</i>	162
Figura 14 – <i>Boadicea</i> , por <i>William Blake</i>	170
Figura 15 – Mapa da expansão e dos sítios arqueológicos relacionados aos povos de cultura celta	170
Figura 16 – Representação de <i>Yggdrasil</i>	171
Figura 17 – <i>A Banshee</i> , por <i>Philippe Semeri</i>	179
Figura 18 – Uma página do <i>mabinogion</i> em pergaminho	183
Figura 19 – Caçada de <i>Pwyll</i>	184
Figura 20 – Capa de <i>Edda</i> em Prosa	188
Figura 21 – Mapa da revolução do Neolítico	190
Figura 22 – As <i>Valquírias</i>	192
Figura 23 – Cavalgada das <i>Valquírias</i>	195
Figura 24 – <i>Sigurth</i> e <i>Brinhild</i> , por <i>Charles Butler</i>	196
Figura 25 – Representação das <i>nornas</i>	201
Figura 26 – As três bruxas (<i>The weird sisters</i>)	205
Figura 27 – <i>Macbeth</i> , as três bruxas e <i>Hecate</i>	206
Figura 28 – Capa do <i>chapbook</i> “A história das irmãs estranhas”	207
Figura 29 – Irmãs estranhas dançando ao redor do fogo	209

Figura 30 – Templo de <i>Maha Bodh</i>	227
Figura 31 – Céu de <i>Tushita</i>	228
Figura 32 – Elefante branco descendo do céu de <i>Tushita</i> para anunciar o nascimento de Buda.	229
Figura 33 – O nascimento de Buda	231
Figura 34 – Torre da Vitória ou <i>Jaya Stambh Chitor</i>	235
Figura 35 – <i>Behemoth</i>	241
Figura 36 – <i>Behemoth</i> e <i>Leviatã</i> , gravuras de <i>William Blake</i>	244
Figura 37 – Ilustração de <i>Bahamuth</i>	244
Quadro 1 – Seres Imaginários: Seus nomes e culturas de que são provenientes.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
PRIMEIRA PARTE - FORTUNA CRÍTICA	35
CAPÍTULO 1 LITERATURA E PODER	36
1.1 O Peronismo e a Difusão de uma Quimera Tricefálica: A Ameaça dos Comunistas, Britânicos e Judeus	38
1.2 Borges <i>versus</i> Perón: 1946-1955 – A Escrita Como Isolamento	43
1.3 Os Intelectuais Argentinos e Seu Engajamento Durante o Regime Peronista	53
1.4 Espírito de Resistência: A Antologia Como Opção Política	61
CAPÍTULO 2 LEITORES SUBJETIVOS	72
2.1 A Experiência Leitora e a Subjetividade	73
2.2 Os Leitores Jovens e a Leitura: Pesquisas em Foco	78
2.3 O Livro dos Seres Imaginários: As Mitologias do Imaginário e os Jovens Leitores	83
2.4 Simulacro de Criatividade: As Leituras das Mitologias do Imaginário Entre Adolescentes e Jovens	86
CAPÍTULO 3 “UM LEITOR”: A PRIMAZIA DA LEITURA EM BORGES	91
3.1 A Condição Literária e a Leitura	93
3.2 Os Prólogos	101
3.3 O Infinito Literário	108
3.4 O Leitor e a Liberdade	123
SEGUNDA PARTE - MITOLOGIAS DO IMAGINÁRIO: REPRESENTAÇÕES E LEITURAS	127
CAPÍTULO 4 A REPRESENTAÇÃO MATERIAL DA FORTUNA	128
4.1 Os Guardiões da Fortuna e Sua Representação: O Narrador Alusivo em Borges	131
4.2 O Dragão: Um Ser Celestial?	144
4.3 Os Gnomos: Guardiões da Fortuna	152
4.4 Os <i>Nagas</i> e o <i>Mahabharata</i> : Os Mitos da Índia Antiga	158
CAPÍTULO 5 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO E DA MORTE	165

5.1 Entre a Morte, o Feminino e o Sagrado em Borges	167
5.2 <i>Banshee</i> : A Mensageira da Morte	175
5.3 <i>Valquírias</i> : Guardiãs de Valhala ou Servas de Odin?	186
5.4 <i>Nornas</i> : As Fiandeiras do Destino	198
CAPÍTULO 6 A REPRESENTAÇÃO DO ESPIRITUAL E DA CRIAÇÃO	211
6.1 Intertextualidade e Presença do Oriente na Literatura Borgiana	213
6.2 O Elefante que Predisso o Nascimento de Buda	223
6.3 <i>A Bao A Qu</i> e a Escalada Para o <i>Nirvana</i>	232
6.4 <i>Bahamuth</i> : Uma Explicação Para a Terra Plana	239
CONSIDERAÇÕES FINAIS	248
REFERÊNCIAS	254
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Em Jorge *Luis* Borges, um dos grandes escritores argentinos do século XX, encontram-se variadas controvérsias acerca de suas posições intelectuais e políticas. Foi durante parte da infância e adolescência na Europa, que ele aperfeiçoou seu gosto literário com leituras em alemão, francês e italiano, de escritores como *Kant*, *Schopenhauer*, *Goethe*, *Dante*, *Cervantes*, entre outros, além dos filósofos estóicos. Ao viajar com a família no ano de 1919 para a Espanha, entrou em contato com o Movimento Ultraísta, um dos movimentos de vanguarda europeia. A família Borges retornaria à Argentina em 1921. A apreensão de todos em relação ao contexto político e à agitação social, além das incertezas que rondavam a sociedade, era bastante visível, pois em 1916, o chamado Partido Radical chegaria ao poder com a liderança forte de *Hipólito Irigoyen* (WILLIAMSON, 2011).

Destarte, influenciado pelos movimentos de vanguarda, tendo como objetivo anunciar o Ultraísmo, além de travar contatos literários, Borges criou uma “revista mural”, chamada “Prisma”. Seria essa sua maneira de divulgar a vanguarda e os posicionamentos dos jovens poetas que circulavam por Buenos Aires, com cartazes colados em muros, nas ruas, sendo, portanto, uma das primeiras intervenções artísticas urbanas de que se tem conhecimento nesses anos. Após a “Prisma”, veio a “Proa” e logo depois a revista mais famosa: “Sur”, revista que seria uma das mais fortes opositoras ao Regime Peronista, que se instalaria na Argentina a partir de 1946. Macedônio Fernandes, amigo de seu pai, escritor argentino, iniciou o jovem Borges em leituras e reflexões estéticas e literárias, que suscitaram variados textos, entre eles: “Caminhada”, “Amanhecer”, “A ninharia da personalidade”, “A encruzilhada de *Berkeley*”, entre outros ensaios, todos em tom filosófico e acerca de questões metafísicas. Esses textos são anteriores à publicação de “Fervor de Buenos Aires”.

De acordo com Williamson (2011), a vanguarda portenha nasceu em 25 de novembro de 1921, quando Borges, com a ajuda de amigos, iniciou a colagem, com grude e pincéis, da revista “Prisma”, nas ruas de Buenos Aires. Em duas noites foram colados aproximadamente mil cartazes. *Alfredo Bianchi*, editor de uma revista literária muito prestigiada na Argentina, a *Nosotros*, viu um dos cartazes na rua e entrou em contato com Borges, convidando-o a escrever um texto explicando o Ultraísmo aos argentinos.

Em 1923, sua ligação com a cidade portenha se tornou pública com o lançamento do livro de poemas “Fervor de Buenos Aires”, livro que apresenta a concepção de imaginação criativa e experiência com a escritura que o jovem Borges identifica ao ser entrevistado por *Ronald Christ* para o livro “Os escritores: as históricas entrevistas da *París Review*”,

[...] Mas penso que toda a raiz do problema está no fato de que, quando um escritor é jovem, ele de algum modo sente que o que vai dizer é bastante tolo, óbvio ou lugar-comum, e então tenta ocultá-lo sob uma ornamentação barroca, por trás de palavras tiradas dos escritores do século XVII; ou, senão, se ele se empenha em ser moderno, então faz o contrário: fica inventando palavras o tempo todo, ou aludindo a aviões, trens ou o telégrafo e o telefone porque está se esforçando ao máximo para ser moderno. [...] De modo que acho que um escritor sempre começa sendo complicado demais: está experimentando vários jogos ao mesmo tempo. Ele quer transmitir um certo clima; ao mesmo tempo tem que ser contemporâneo, e, se não for contemporâneo, então será um reacionário e um clássico (BORGES, In: MAFFEI, 1988, p. 215-216).

Pode-se depreender daí que os conceitos de escritura e entre lugar linguístico e literário permearam a vida e obra de Borges. Ao ser entrevistado, ele deixa claro seu posicionamento em relação à narrativa e busca definir esse “ser no mundo” do qual o jovem escritor se apropria, assim como denota também seu respeito à alteridade do leitor. Em sua formação de leitor, Borges, desde a infância, teve experiências variadas com a escrita, de acordo com o crítico inglês Harold Bloom:

[...] Em Borges, ouvimos a voz solitária de um elemento submerso no turbilhão, mas é uma voz acoçada por uma pletera de vozes literárias que a precederam. “Que glória maior pode ter um Deus, do que se ver livre do mundo?” é o brado de Borges, ao professar seu alexandrinismo. Se nos contos de Tchekhov existe um Deus, este não pode se ver livre do mundo – tampouco podemos nós. Mas para Borges, o mundo é uma ilusão, uma especulação, um labirinto, um espelho que reflete outros espelhos. Mais do que um exercício de auto compreensão, aprender a ler Borges é, necessariamente, uma questão de aprender a ler os seus predecessores (BLOOM, 2001, p. 53).

Esse “exercício de autocompreensão” descrito pelo teórico pode ser entendido como uma questão estética – uma arte que só se finaliza na escrita, ao reforçar a figura de autor que através de suas leituras, trava a experiência com o estético e o mimetiza da memória individual para a memória coletiva. Entretanto, Borges identifica essa relação unitária de textos que ocorre por sua escolha, por uma mescla de discursos e de visões, mas vai além da identificação, ele demonstra consciência do fato de que a literatura é uma espécie de resposta aos anseios da linguagem, o que postula uma tradição literária ímpar à América Latina, diferentemente do que situa Bloom. Ao indicar a questão geográfica e de nacionalidades latino-americanas, Ribeiro (2010) argumenta que

[...] toda a vastidão continental se rompe em nacionalidades singulares, algumas delas bem pouco viáveis como quadro dentro do qual um povo possa realizar suas potencialidades. Efetivamente, a unidade geográfica jamais funcionou aqui como fator de unificação porque as distintas implantações coloniais das quais nasceram as sociedades latino-americanas coexistiram sem conviver, ao longo dos séculos. (RIBEIRO, 2010, p.23)

Essa presença do colonizador, que é sentida durante todo o processo de produção e concepção da escrita latino-americana, especialmente na obra de Borges, é perceptível também em sua atitude de transferência da memória e oralidade para a identidade que seus textos retomam. No entanto, esse ato de “transferência” não é concebido pelo autor de maneira finita, pois seus textos estão repletos de interpretações geradas pela presença do objeto livro como uma representação de labirintos, espelhos e infinitos literários. Segundo Ribeiro (2010), há uma ruptura de vastidão no que diz respeito às singularidades de cada nação, pois os latino-americanos parecem, desde há muito, ter compreendido bem o significado da prática colonizadora, mas em Borges, essa questão parece tomar um fôlego que reverbera na tentativa de demarcar a acuidade da arte literária.

De acordo com Barthes (2005), cada sistema literário é uma combinação de unidades. Nesse sentido, o que é escrito reflete a sociedade, individual ou coletivamente, sendo isso de fundamental importância para comunidades que dependem de um sistema escrito. Jorge Luis Borges compreendia essa relação leitor-narrativa. A narrativa, segundo Roland Barthes, “é uma peregrinação que começa como um caminho iniciático: coisas que devem ser superadas” (2005, p. 97). Essa peregrinação informa o caminho, a superação, a sublimação, e desse modo, configura-se em uma transposição narrativa. Arrigucci Jr. (1999) cita a maneira como a expressão artística se abre a uma constante reflexão sobre a escrita.

Nos textos borgianos, a presença da linguagem e sua não limitação à literatura dão mostras de que há um funcionamento que participa de sua compreensão geral no campo social de interação. A análise que a presente tese se propõe a realizar é a da experiência leitora de Borges como uma imbricação de seu processo de escrita. A linguagem, para Foucault, “produz sem parar novos objetos, faz emergir a luz e a sombra, faz rachar a superfície, desarruma as linhas” (1996, p. 181). Ou seja, os formatos de narrativa que perpassaram o texto organizado por Borges e Marguerita Guerrero, tanto os que ambos consideravam indicativas dos registros narrativos de si, quanto as que consideravam relacionadas às culturas que estavam sendo segregadas durante o regime peronista, remeteriam a totalidades impossíveis, a atos de imersão

e produção, indicando como essas mitologias do imaginário têm papel considerável nas culturas de que provinham, além de indicar como ocorre a seleção do que será ou não registrado.

Segundo Dalvi, Rezende e Jover-Faleiros (2013), essa compreensão da identidade leitora pode se configurar em mutável, e o momento histórico, econômico, social e cultural é exponencial para a construção da identidade literária individual e coletiva. Essas identidades são baseadas no sentimento de pertencer a um grupo ou comunidade, e até mesmo na construção de conhecimentos, ocasionando mudanças em relação à leitura e à cultura literária.

Justifica-se a presente pesquisa pela análise e compreensão do momento histórico, social, político e estrutural em que foi organizado “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967]; 1981)¹. Para que o leitor possa reconhecer o contexto de organização e publicação do livro, inicialmente, empreender-se-á uma análise dos fatos ocorridos até o ano de 1955, quando o governo ditatorial de *Juan Domingo Perón* começava a ruir graças às medidas impopulares que tomou, desafiando as estruturas de poder e entrando em conflito com a Igreja Católica. Um episódio exponencial desse período foi o dia 11 de junho, quando a procissão de *Corpus Christi* se tornou uma grande manifestação popular, que culminou na Praça de Maio. Em 22 de setembro, *Perón* foi deposto. Para Borges, essa seria a melhor maneira de organizar as questões políticas, sociais e econômicas da Argentina. Algumas semanas depois, o escritor foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional Argentina. Esse golpe de Estado ficou conhecido como Revolução Libertadora, e foram dois anos de instabilidade democrática que perturbariam de forma profunda o processo de escrita de Borges.

Em sua crescente fuga da realidade, em 1957, o autor escreveu dois textos emblemáticos, “Borges e eu” e “O fazedor”. Seus sentimentos tornaram-se melancólicos; sua necessidade de distinguir o eu-pessoal do eu externo o consumiu. E nesse ano, em colaboração com Marguerita Guerrero, lançou o “Manual de Zoologia Fantástica”, que dez anos mais tarde seria ampliado e ganharia o título de “O Livro dos Seres Imaginários”. Tanto em Borges como em Guerrero se pode sentir, durante as páginas do livro, sua convocatória à descoberta dos seres que povoam a imaginação humana.

É importante citar que a ideia da organização dessa antologia de seres fantásticos iniciou-se durante o primeiro governo de *Perón*, em 1946, mas com outro formato. Entretanto, Borges escreveria incessantemente, de 1946 a 1947, onze textos, e em cada um deles se pode sentir a chamada à descoberta de outras culturas, sinal de intrepidez, pois, em sua tentativa de

¹Apesar de concebermos o marco instaurado pelo livro de 1967, utilizamos a tradução de Carmen Vera Cirne Lima publicada em 1981. Sempre que referenciarmos o livro para análise histórica, partimos da edição de 1967. Para análise literária, utilizamos a versão de 1981, traduzida para o português do Brasil.

conseguir adeptos para seu governo, Perón começa a divulgar uma identidade nacional que mais tarde faria incursões fascistas. O que se analisa na presente tese é o fato de esse livro ser uma espécie de contestação dessa unidade nacional que não aceitava influências de outras culturas. Assim,

o nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da Divindade. Em suma, quase do universo. Nos ativemos, contudo, ao que imediatamente sugere a locução “seres imaginários”; compilamos um manual dos estranhos entes que engendrou ao longo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens (BORGES; GUERRERO, 1981, p.XI).

Nesse sentido, ao analisar a reflexão de Borges, o leitor pode perceber um nítido convite às edições futuras. O livro foi publicado no Brasil em 1981, pela editora Globo, em uma segunda edição (a primeira edição encontra-se esgotada). Por um esforço de tradução e publicação da editora Companhia das Letras, saiu uma nova edição no ano de 2007, sob a supervisão de Davi Arrigucci Jr. As mitologias do imaginário contidas no livro provêm das mais variadas culturas, compreendendo 116 seres ou animais fantásticos, catalogados de maneira a explicar sua origem.

Alguns textos oferecem ao leitor a leitura pessoal de Borges do ser imaginário, e outros textos apresentam a explicação de como ele é constituído fisicamente, segundo o mito, descrição bastante fidedigna. Também há no livro o seguinte convite aos leitores: “[C]onvidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais” (BORGES; GUERRERO, 1981, p.XI) – uma convocatória para que enviem ao autor, ou à Guerrero, seres, objetos ou plantas desses dois países.

Destarte, ao analisar alguns casos relacionados ao consumo de livros, histórias em quadrinho (doravante, HQs), filmes, jogos de dramatização utópico-fantásticas (doravante, role-playing games - RPG), *videogames* e séries de televisão que trazem temas relacionados aos seres que ora são apresentados no texto borgiano, evidencia-se o crescente gosto por essas formas literárias, que têm atingido um número bem significativo de adolescentes e jovens, que encontram nessas leituras uma apropriação da narrativa mítica clássica. Assim, o leitor como categoria de análise se encontra ancorado nessa experiência leitora. Convém lembrar, para esse efeito, que, como afirma o próprio autor, “toda literatura é essencialmente fantástica, que a ideia de literatura realista é falsa, já que o leitor sabe que aquilo que lhe estão contando é uma ficção” (BORGES, 2009, p.225).

Serão abordados neste trabalho a compreensão dos conceitos de mitologias do imaginário, a subjetividade leitora, o narrador² alusivo e o processo de escrita, a fim de proporcionar uma análise de como o jovem leitor se relaciona com o aprofundamento e desenvolvimento de sua singularidade leitora, sendo utilizada especificamente a obra “O Livro dos Seres Imaginários”, que é uma construção literária organizada por Borges e Guerrero. Ao ser questionado acerca da concepção de literatura, Borges respondeu:

[...] acredito que se sentirmos uma personagem como um conglomerado de palavras, essa personagem foi criada de maneira feliz ou acertada. Por exemplo, no caso de um romance, devemos acreditar que as personagens vivem além do que o autor nos diz sobre elas. Por exemplo, se pensarmos em uma personagem qualquer, uma personagem de um romance ou de um drama, temos que pensar que essa personagem – nos momentos em que não a vemos – dorme, sonha, cumpre diferentes funções. Caso contrário seria completamente irreal para nós (BORGES, 2009, p. 103).

Percebe-se assim, a evidência de práticas de compreensão e interpretação no projeto literário de Borges, que indica como o conto fantástico pode ser analisado e interpretado em sua composição, e sua diversidade de personagens concebida nos estudos literários sobre a literatura fantástica.

Borges buscou aliar a heterogeneidade própria da cultura popular a uma narrativa erudita clássica, como sinalizou com os mitos do livro, mas nem por isso perdeu seu valor cultural e educacional. Apenas reflete as mudanças ocorridas durante a apropriação desses valores e sua ressignificação. Defende-se que esse texto é uma forma de resistência que o autor encontrou para balizar seu posicionamento político perante o regime peronista com sua política cultural fascista e de segregação.

O objeto desta pesquisa se constitui no estudo dos elementos identitários, como subjetividade, leitura e mitologias do imaginário, dispostos no texto “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, 1981), que evidenciam características literárias, culturais e sociais. Esse processo de simbiose, que não pode deixar de ser visto como condutor, é também uma das variadas maneiras de uma cultura se impor em relação às demais, de modo a transformá-las em subculturas.

A obra em estudo advém do processo de reformulação do “Manual” (BORGES; GUERRERO, 1957), que foi publicado em 1957. Ela resulta de exatamente dez anos de pesquisa minuciosa de Marguerita Guerrero e Jorge Luis Borges, com um tratamento e

² Quando nos referirmos a outros conceitos de narradores que não sejam alusivos, partimos dos pressupostos de Souza (2007).

organização sistêmicos de diferenciados textos. Logo mais tarde, em 1967, o nome do livro foi modificado para “Livro dos Seres Imaginários”, já contando 28 seres a mais que o anterior.

A presente tese se constitui de duas partes. Na primeira parte será exposta a abordagem do ato da leitura como instância fundadora da escritura borgiana e a construção do entre-lugar linguístico e literário em sua narrativa. As mitologias do imaginário são aqui entendidas como construções narrativas borgianas que estabelecem relações entre a tradição literária e os seres do imaginário popular em relação imediata com suas origens. Em sua segunda parte, serão analisadas 9 (nove) mitologias, subdivididas por suas representações, em que serão enunciados os textos, apresentando o conceito de narrador alusivo a partir da tradição literária, das citações e autores que são propostos por Borges e Guerrero.

Serão utilizados os conceitos de “Transculturização na Narrativa Latino-americana, Literatura e Classe Social em Rama” (2001), que trata da possibilidade de o objeto da escrita passar a um segundo plano, pois para ele em um determinado momento o desejo se integra ao objeto, em um processo de ruptura, separação. A escrita como um ato de transculturização³ nas narrativas e a importância do fator classe social como algo independente do sujeito e de suas necessidades naturais de leitura, passa a integrar o *corpus* da narrativa.

Nesse sentido, a presente tese pretende discutir o papel da leitura e do leitor nas escritas relacionadas às mitologias do imaginário que se encontram dispostas no “Livro dos Seres Imaginários”, buscando efetivar uma relação com outros escritos de Borges a partir da formação do narrador ficcional borgiano. Esse tipo específico de narrativa, que ocupa um lugar singular no conjunto da obra do autor, também terá bases diferenciadas para a criação literária. Refuta-se, portanto, a assunção de ser o livro uma espécie de bestiário moderno, como quer fazer crer a dissertação “Mosaicos da modernidade: a tradição dos Bestiários” – de Plínio, nascido em 23 d. C e falecido em 79 d. C, aos Bestiários Modernos, que em sua terceira parte realiza uma analogia entre o texto de Borges e o de José Alberto Oliveira, pois Barradas (2012), afirma que,

Talvez se compreenda a mudança de título para a edição expandida, Livro dos Seres Imaginários, se se considerar que a essência do livro permanece a mesma, a ideia de compêndio, o livro que pretende ensinar e mostrar ao leitor os seres que habitam a “outra” zoologia, mas, no entanto, sugere-se ao leitor que o “manual” se tornou pequeno demais para conter tantos seres fantásticos. Só o macrocosmo do “livro” consegue abarcar todo um imenso habitat povoado por seres imaginários. (BARRADAS, 2012, p.67)

³ Sempre que nos referirmos a esse termo, será de acordo com o que Rama (2001) concebe como transculturização.

A noção de que a escrita borgiana pretende apresentar ao leitor uma “ideia de compêndio”, parece ir de encontro às exigências presentes na obra do próprio autor, o apurado trabalho com a linguagem, as intensas citações a autores que fizeram parte de sua formação leitora, a apropriação com a qual estabelece relações internas ao texto, que não deixam dúvidas de seu caráter epistêmico. Enfim, tais narrativas se complementam dentro das possibilidades e do contexto em que são operadas as dinâmicas dos sistemas metafóricos inovadores, pois “Não há autor que não seja previamente leitor e que a leitura, dentro dos limites e das possibilidades do tempo e do repertório de quem a faz, constitui as bases da criação literária, põe em operação a máquina literária” (PINTO, 2004, p.11).

Destarte, a espiral de autoria pode ser compreendida também como uma apropriação de obras e autores, o que vincula a experiência estética do escritor à sua experiência histórica. Nesse sentido, em Borges a contemplação da historicidade de cada leitor opera na mediação estética, aquela que transcende a realidade e a história. O repertório citado por Pinto (2004) se estabelece por meio de um deslocamento temporal que implica em uma leitura/releitura do clássico, a potência histórica da narrativa mitológica condensa diálogos entre temporalidades.

Dessa forma, é indicativa a presença de uma tradição temporal na tradição cultural ocidental. Dentro desse contexto, a narrativa borgiana segue uma subversão, ou a devida contestação das problematizações e recepções de mitologias do imaginário, pois há uma consciência das opções intelectuais e culturais que são incorporadas à escrita. Assim, o lugar da leitura pode variar conforme a diferenciação que se estabelece. A circulação de livros e novas configurações de ler o mito operam formas diversas e se constituem através de uma lógica leitora.

Por conseguinte, na experiência de orientar o entendimento do lido, da apropriação que é concebida a partir da narrativa mítica clássica, além do ato de recorrer a citações, se estabelece uma esfera de experiência leitora individual, que acaba se condensando em uma possibilidade de leitura que se dirige à coletividade. Essas implicações podem ser observadas na constituição da leitura e do espaço da imaginação literária. A tradição literária ocidental exerce, por vezes, o papel de tornar a leitura uma atividade atemporal; por seu caráter constituidor, há uma organização sistêmica da biblioteca imaginária coletiva, que se apresenta por meio das escolhas que são estabelecidas pela trajetória leitora.

Nessa perspectiva, compreende-se a leitura em Borges a partir de seu caráter de vivência, em primeiro plano como individual, logo após como coletivo. Ao deslocar essas variadas culturas e transpô-las para “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO,

[1967] 1981), o autor diferencia e desvenda o espaço narrativo, dotando-o de sentido. A centralidade das narrativas dispostas no livro reside na capacidade borgiana de ficcionalizar e causar estranhamento e encanto, pois se utiliza de uma estratégia narrativa que se estabelece por meio dos intertextos e metáforas, combinados com uma rara imaginação literária, o que se encontra evidenciado mediante uma reflexão acerca do repertório de leituras, da maneira como se constitui a trajetória cultural e social, como estas se inserem na sociedade. Os leitores têm subjetividades múltiplas (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013), o que não é exatamente contrário a partilhar sentidos erigidos por suas experiências com leituras variadas.

A arte literária tem significações que são perpassadas por experiências históricas. Nesse sentido, o autor pode ser visto como um homem de seu tempo, afinal, suas opções políticas, culturais e literárias farão parte de uma biografia que irá defini-lo. No caso de Borges, é das inúmeras leituras experienciadas por ele, articuladas como infinitas, que se pode observar o nascimento e recriação de um infinito literário, como estabelecido por Monegal (1980), além de desvelar a circularidade da literatura borgiana como uma metáfora para a memória do leitor.

Inicialmente a leitura de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, [1967] 1981) aparenta certa flutuação de impressões singulares, certo simplismo, além de comportar narrativas breves. Com o desenrolar das narrativas, é possível perceber que há um adensamento que desemboca na reflexão acerca das mitologias do imaginário, como se constroem, e sua apropriação pelo leitor.

Nesse diapasão, o argumento que na presente tese se defende é que em Borges há uma episteme da leitura, pois sua personalidade de escritor emerge a partir das inúmeras leituras e relações que estabeleceu entre as culturas e experiências literárias que foram contribuindo para sua formação. Essa preocupação se desenvolve desde a infância, pois sua participação na cultura escrita se apresenta desde os seis anos, sua reivindicação é de que a leitura é uma produção humana que se realiza a partir da relação que se estabelece entre os precursores, escritores de cada nacionalidade que fizeram emergir suas literaturas, a cultura de cada nação em conjunto com a organização da sociedade. Em alguns textos borgianos essa organização denota ou uma restrição ou uma ampliação do bem humanizador que é a literatura.

Sua capacidade de convergir em um mesmo texto variadas informações e citações são, em nossa compreensão, uma maneira de demonstrar, por meio de um narrador alusivo, como em uma sociedade que se arroga ser igualitária, os produtos culturais circulam de maneira não tão igualitária assim. A formação leitora do jovem Borges se constituiu na biblioteca de seu pai e sua paixão por línguas se inicia com o aprendizado da língua inglesa ainda criança com sua

avó paterna, tanto que essas experiências irão marcar a noção de literatura que o escritor argentino tinha, pois ele se referia à arte literária como tendo dois polos: o da criação literária e o da tradução, que eram no pensar de Borges, as mais nobres formas de escrever.

Por esta concepção, a presente tese indica na episteme da leitura desenvolvida por Borges, que o leitor é um ser ativo na construção de sentidos, contudo há uma diferença entre os estudos relacionados à leitura e o que aqui se apresenta. Nesses estudos o leitor é visto como alguém que depende do meio para se tornar leitor; para Borges o leitor inicia sua construção de conhecimentos a partir da leitura de diferenciados textos, de maneira individual, subjetiva inicialmente, e só depois passa à compreensão dessa atividade como sendo coletiva. O texto literário é um convite a olhar o lugar e as possibilidades de leitura que o constituíram, pois ele comporta dimensões cognitivas, sociais, culturais, éticas, estéticas e políticas. Essa concepção da linguagem literária como a de um lugar de interação e produção de sentido permeou toda a infância e adolescência do autor. Sua escrita denota a reflexão crítica acerca das temáticas e validade de informações que escritores célebres legaram à tradição literária.

Ao iniciar “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, [1967] 1981), Borges e Marguerita Guerrero reivindicam valorização e respeito à diversidade cultural a partir de literaturas, autores, mitos e diferenciados textos das mitologias de cada nação, instaurando sobre a cultura de variadas nações suas percepções acerca do comportamento do leitor, recepção de obras literárias que seriam mais tarde influenciadas por esses mitos, manifestações artísticas que se constituíram a partir da relação cultura-sociedade. Portanto, aqui se atribui à escrita borgiana uma investigação detalhada sobre a articulação entre culturas e suas literaturas, livros e escritores que fundamentaram as bases da cultura literária desses povos e como estes contribuíram para a leitura e diversidade de compreensões acerca das narrativas de um povo.

O argumento de uma episteme da leitura pode aparentar ser ingênuo, pois é muito discutida a leitura na atualidade. Contudo, acredita-se que a discussão sobre a sensibilização por meio da leitura e as aptidões que os leitores realizam a partir do texto literário são necessárias, pois a materialidade da linguagem literária, essa que para Borges era o trabalho do leitor primeiramente e depois do escritor, validam a hipótese de que há no texto em estudo uma instância narrativa que chamar-se-á de narrador alusivo, constituída por Borges, e que articula contextos a seus textos, sendo a escrita um traço distintivo da condição da sociedade. Há que se considerar o leitor uma instância que, por sua complexidade e multiplicidade, se constitui por meio do processo histórico e cultural.

A noção de transcendência que alguns textos borgianos apresentam é lida por leitores desavisados como marca de “textos difíceis”, por outros leitores acostumados com sua dinâmica de escrita como sendo geniais. O que aqui se apresenta é a compreensão de que ao texto borgiano servem muito bem as metáforas que o deixaram famoso: labirinto e espiral. Por que seriam importantes essas metáforas? No texto em que se busca comprovar a episteme borgiana de leitura, há uma infinidade de citações a textos da tradição cultural de povos que já não existem mais, em alguns outros, alusões a tradutores de textos literários que são importantes para a compreensão das questões sociais e históricas. Cada um desses pequenos relatos comporta uma densidade de informações que só pode ser devidamente compreendida se forem reconhecidas as marcas culturais que ali se apresentam.

Entretanto, essa episteme da leitura surge das observações, anotações e pesquisas relacionadas aos textos em análise, pois a literatura comporta um esforço de projetar as impressões de leitor. Afinal, já é um truísmo que todos os escritores foram primeiro leitores. A produção borgiana respeitou o fato de que a literatura e a história literária apresentam duas temporalidades, a linear e a não-linear, e nesse sentido suas inovações, no objeto de estudo que se apresenta, não estão em recontar um mito de uma determinada cultura. Borges e Guerrero proporcionam uma indicação de como essas mitologias do imaginário foram sendo apropriadas por escritores e povos ao longo do tempo até chegar a nossos livros mais contemporâneos, quando de seu estabelecimento enquanto patrimônio cultural, e acabaram por fazer parte da história literária. A questão norteadora para a concepção do trabalho que foi desenvolvido é: Em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, [1967] 1981) há uma episteme borgiana da leitura em que são estabelecidas relações entre culturas e tradições literárias?

Para comprovar a hipótese que se elencou, dividiu-se o trabalho em duas partes: na primeira parte da tese sob título, “Fortuna Crítica”, foram apresentados três capítulos em que são contextualizados o momento histórico e os textos produzidos por Borges no período entre os anos de 1946 e 1957, iniciando com o primeiro capítulo, “Literatura e Poder”, em que foi traçado um breve histórico da primeira vitória de *Juan Domingo Perón* em 1946, com margem de votos de 54%, para presidente da Argentina, como reagiu a seus opositores, as perseguições que os intelectuais antiperonistas sofreram, suas vinganças pessoais, além de serem analisadas algumas situações em que o regime peronista se utiliza do poder para humilhar e atacar aqueles que eram contrários a suas crenças. Buscou-se, assim, identificar a versão oficial peronista e a versão de Borges para perseguições políticas e ideológicas sofridas por ele e por seus amigos escritores da SADE (Sociedade Argentina de Escritores). Ainda nesse capítulo, foram

abordados brevemente os textos escritos por Borges entre 1946 e 1947, sua relação direta com a organização d'O Livro dos Seres Imaginários e como seus textos aparentemente irônicos, espinhosos e até mesmo rígidos, podem ser compreendidos, se bem observados, como uma resistência à política cultural de segregação que o regime pregava.

O segundo capítulo da primeira parte da tese tem como título, “Leitores subjetivos”, e trata da compreensão do ato da leitura como instância fundadora da escritura borgiana e a construção do espaço literário, sob uma visão de trânsito entre culturas diversas. A proposta desse capítulo é analisar a noção de identidade e sua relação com a expansão das experiências leitoras e limítrofes, entre o livro, o leitor e a literatura. A escrita, aqui, é entendida como algo independente e ao mesmo tempo dependente do sujeito e de suas necessidades naturais de leitura.

O terceiro capítulo da primeira parte da tese tem como título, “Um Leitor”: A Primazia da Leitura em Borges, e trata do papel da leitura e do leitor nas escritas relacionadas às mitologias do imaginário. A proposta desse capítulo é identificar a condição literária e a leitura no prólogo do “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERRERO, 1957) em comparação com o prólogo de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, [1967] 1981), demonstrando as mudanças sutis que foram empreendidas por Borges, além de cotejar a atuação do leitor, bem como a atuação do escritor e sua aprendizagem. Há também a discussão acerca da episteme borgiana, a partir de análise das chaves de leitura presentes nos contos, utilizando como embasamento a concepção de infinito literário, leitor e liberdade.

A segunda parte do texto tem como título “Mitologias do Imaginário: Representações e Leituras”, em que foram apresentados três capítulos que tem por finalidade empreender uma análise e mapeamento de nove narrativas dispostas em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, [1967] 1981). Isso se deve ao fato de se compreender que é necessária uma análise dos textos literários que foram aprimorados por Borges, tendo como intuito comprovar o argumento de uma episteme da leitura borgiana. Nesse sentido, foram analisados os marcadores de intertextualidade e apropriação que se fazem notar nas mitologias indicadas.

As mitologias do imaginário escolhidas foram divididas em três categorias, ou tipicidades, totalizando nove. Aqui se aponta a subdivisão empreendida: Capítulo 3: A Representação Material da Fortuna; a) Os Guardiões da Fortuna e Sua Representação: O Narrador Alusivo em Borges; b) O Dragão: Um Ser Celestial?; c) Os Gnomos: Guardiões da Fortuna; d) Os *Nagas* e o Mahabharata: Os Mitos da Índia Antiga; Capítulo 5: A Representação

do Feminino e da Morte; a) Entre a Morte, o Feminino e o Sagrado em Borges; b) *Banshee*: A Mensageira da Morte; c) Valquírias: Guardiãs do *Valhala* ou Servas de *Odin*?; d) Nornas: As Fiandeiras do Destino; Capítulo 6: A Representação do Espiritual e da Criação; a) Intertextualidade e Presença do Oriente na Literatura Borgiana; b) O Elefante que Predisso o Nascimento de Buda; c) *A Bao A Qu* e a Escalada Para o Nirvana; d) O *Bahamut*: Uma Explicação Para a Terra Plana?.

No quarto capítulo se apresenta uma análise de três dessas mitologias presentes no livro em estudo, tendo por ponto de partida sua representação em tradições literárias diferenciadas. O argumento relacionado ao narrador alusivo foi introduzido para analisar como se dá a organicidade do texto borgiano, através de diálogos literários travados pelo autor em sua concepção de literatura, citações, referências, analogias, releituras e indicações diretas ou indiretas a textos da tradição literária das mais variadas culturas e povos.

Para pontuar tal argumento escolheram-se as seguintes mitologias do imaginário: O Dragão, Os Gnomos e Os Nagas. O indicativo para a escolha foi como é representada a materialidade da fortuna em culturas diferenciadas, sendo que o dragão da mitologia descrita foi analisado a partir da cultura nórdica, os gnomos a partir da tradição cabalística e os nagas pela tradição hindu. Aproveitou-se então para mapear as possíveis fontes que estabelecem relações de intertextualidade com o *corpus* do trabalho, que possam ter tido impacto na concepção das mitologias do imaginário. Foram então apontadas: *Saga Völsunga* (VOLSUNGA, 1965); *Skáldskaparmál*, a segunda parte da *Edda* em Prosa (STURLUSON, 2007); *Beowulf* (TESSITURA, 2011); Contos infantis e domésticos, dos irmãos *Grimm* (2018), em seu conto O sapateiro (xxxx); *O Hobbit* (2019); *Indian Myth and Legend* (1913); e o *Mahabharata* (2014).

No quinto capítulo apresenta-se uma explanação acerca das relações entre os conceitos de narrador alusivo, mitologias do imaginário e episteme da leitura borgiana, a partir da análise de três narrativas: *Banshee*; *Valquírias*; e as *Nornas*, pois a presença do elemento feminino e da morte em textos que comportam essas personagens serão analisados em comparação entre as três mitologias do imaginário e as apropriações estabelecidas por Borges; Guerrero (1981), para tal foram escolhidos os seguintes textos: “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020), de Anna MacManus; “Pwyll, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012) o primeiro conto do “Mabinogion”; “Hávamál”; “Gylfaginning” e “Skáldskaparmál”, contidos na “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007).

No sexto capítulo oferece-se uma análise de três narrativas: O Elefante Que Predisso o Nascimento de Buda (CEBB, 2003); *A Bao A Qu*; e *Bahamut*, a partir da representação dos elementos do orientalismo, preceitos do budismo e imaginário mítico, relacionando-os com os textos que compõem as tradições literárias hebraica e hindu. Sopesaram-se os aprimoramentos e intertextualidades estabelecidas por Borges; Guerrero (1981). Para tal foram selecionadas as seguintes narrativas: O Nascimento do Buda, presente no Livro I, capítulo I; e O Grande Nirvana, contido no livro VIII, capítulo IV, ambos presentes no *Budadharmā* (CEBB, 2003); a descrição do *Bahamut* presente no *Arabian Society: In the Middle Ages* (LANE; LANE-POOLE, 1883), o capítulo 40 do Livro de Jó, contido na Bíblia (2021); a primeira viagem de *Simbad, o Marujo* (LISBOA, [1834] 2018).

PRIMEIRA PARTE – FORTUNA CRÍTICA

CAPÍTULO 1 LITERATURA E PODER

No presente capítulo toma-se por base a concepção de que o campo social, político e cultural influencia a obra de arte. Nesse sentido, Candido (2000) apresenta reflexão importante ao questionar o seguinte:

[...] qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam (CANDIDO, 2000, p. 18).

Destarte, compreende-se que a obra de arte, assim como citado por Candido (2000), credita influência ao meio social em que se constitui. Por isso, a proposição de um capítulo que busque relacionar a produção literária e de cultura na Argentina peronista com as relações de poder, que eram influenciadoras dos interesses pessoais e estruturais do governo, é também uma maneira de pensar esse caráter mecanicista que em muitos governos totalitários se impingem à arte, especialmente na América Latina, sobre cuja formação democrática pairou sempre a sombra das ditaduras que assolaram o continente. Juan Domingo Perón foi eleito presidente do país, governando de 1946 a 1955. No período que ocupou a vice-presidência, de 1943 a 1946, ele atuou como uma eminência parda, inicialmente com forte apoio de regimes fascistas europeus. Esclarece-se que a interpretação do governo peronista será feita através das lentes do autor estudado.

A presente análise do contexto histórico e social em relação aos contos borgianos neste capítulo foi pensada para que o leitor das páginas que se seguem possa compreender que tanto os artistas, escritores, intelectuais, professores e demais difusores de cultura e arte podem se encontrar em uma posição de opositores a ideias uniformes e totalitárias quanto de propagadores de sua disseminação. Nessa perspectiva, os chamados intelectuais antiperonistas se constituíam, na época, em perigosos definidores do processo de oposição a um plano de cultura nacional rígida e que não aceitava influências exteriores. Dessa maneira, delimita-se que

a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de

circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2000, p. 68).

Candido (2000) compreende a literatura como um sistema vivo. Assim, a implicação do fenômeno literário na sociedade e naqueles que a produzem, pode sofrer efeitos diversos. Especificamente nesse período, ela foi tensionada de maneira a não colaborar para que tanto sua aceitação quanto o efeito pudessem contribuir para a elaboração de uma política nacional de respeito às diferenças culturais, sociais, étnicas e ideológicas.

E, nesse sentido, os intelectuais e outros estratos da sociedade civil, contrários ao regime, foram perseguidos; ocorreram expurgos em universidades; variados indivíduos sofreram vinganças pessoais, além de ataques aos seus empregos e ideias; os partidos socialista e comunista foram censurados; as manifestações públicas contrárias ao governo foram duramente reprimidas. Neste sentido, Veríssimo diz que

[...] o que a nossa América tem histórica e politicamente de importante e mais considerável para o sociólogo é a sua dualidade de evolução histórico-política: América Latina e América inglesa. As histórias particulares dos países de estirpe ibérica, muito interessantes sem dúvida para cada um deles, o são muito menos para os estrangeiros. Ganham, porém, em interesse quando lhes comparamos os sucessos capitais e significativos, lhes confrontamos os rasgos essenciais, lhes procuramos as ligações e lhes mostramos as consequências de importância geral (VERÍSSIMO, 1986, p. 47).

E quando são comparadas, essas rupturas entre países da América Latina e da América inglesa, observam-se as contradições de caráter não somente histórico, mas econômico, social e cultural que as permeiam. Nesse sentido, a política cultural do regime buscava indicar como as ações de alguns difusores de cultura eram ataques à dita “identidade cultural argentina”, que mais tarde viria a ter ligações com organismos fascistas e nazistas. Neste capítulo apresentam-se quatro tópicos divididos de acordo com a evolução histórica e social do peronismo na Argentina, sendo dispostos da seguinte maneira: 1) O peronismo e a difusão de uma quimera tricefálica: a ameaça dos comunistas, britânicos e judeus; 2) Borges *versus* Perón: 1946-1955 – a escrita como isolamento; 3) Os intelectuais argentinos e seu engajamento durante o regime; 4) Espírito de resistência: a antologia como opção política.

Para estabelecer os parâmetros da análise da produção literária borgiana desse período, foram realizadas, no decorrer do capítulo, análises dos textos produzidos e lidos em conferências por Borges entre 1946 e 1955. A conferência do Colégio Livre de Estudos

Superiores, datada de dezembro de 1951, intitulada “O Escritor Argentino e a Tradição”, foi publicada como texto crítico inicialmente no livro “Discussões”, de 1933. Também será situado o contexto histórico e social que deu origem à organização “d’O Livro dos Seres Imaginários”, objeto de estudo deste trabalho, por Marguerita Guerrero e Jorge Luis Borges, e como suas 116 mitologias do imaginário podem ser analisadas como resistência à política cultural peronista.

1.1 O Peronismo e a Difusão de uma Quimera Tricefálica: A Ameaça dos Comunistas, Britânicos e Judeus

O termo “Peronismo” serve para designar o movimento político argentino, nascido no início da década de 1940, com origem provinda do nome de seu líder, o general Juan Domingo Perón. Esse período da história nacional argentina teve seu início em 4 de junho de 1943, quando jovens oficiais do exército promoveram um golpe de estado e derrubaram o então presidente da república. O Grupo de Oficiais Unidos (GOU) tinha a adesão de 60% dos militares, até então, segundo Bernardo (2015). De 1943 a 1955, são aproximadamente treze anos, incluindo os três anos do golpe militar e seus dois primeiros governos, que resultaram em uma construção das bases e categorias que iriam estruturar a força do regime.

Essa denominação dada ao partido político e à ideologia criados por *Perón* sobrevive até hoje de maneira contraditória. Essa afirmação de contradição relacionada à ideologia peronista é situada por Bernardo (2015), ao indicar que o Peronismo já foi descrito como sendo de esquerda, passando para a direita e mais tarde para o liberalismo – esse último enquanto uma estratégia econômica destinada a alavancar a industrialização do país. Entretanto, segundo análise realizada por Neiburg (1995), alguns grupos colaboraram para que essa contradição se estruturasse, no que diz respeito aos espectros políticos, sociais e culturais, pois

os agentes sociais envolvidos na tarefa de construir o *peronismo* já não eram apenas grupos de militantes empenhados em obter reconhecimento social ou espaços no âmbito estatal. Surgiram novas figuras que povoaram a imensa estrutura burocrática em que o regime se apoiou: quadros encarregados de elaborar *políticas peronistas*, congressistas dispostos a discuti-las e a sancioná-las, funcionários públicos incumbidos de implementá-las, professores e jornalistas dedicados à sua divulgação (NEIBURG, 1995, p. 192).

Antes da década de 1940, não existia o termo peronismo. O que os militantes fizeram foi inaugurar uma maneira mais agressiva de impor sua ideologia, primeiro com os peronistas,

depois *montoneros*⁴, e atualmente com os *piqueteros*⁵, e é exatamente nesse ponto de tensão que esta análise reside. Entretanto, é necessário que se faça um breve histórico das ações desses grupos. Segundo Neiburg (1995), alguns conflitos violentos em 1945 teriam marcado o contexto de enfrentamento social argentino. Ele situa aí duas identidades que foram demarcadas na época: uma que seria vista de maneira positiva, a identidade peronista; e a outra, que seria marcadamente negativa para os apoiadores de *Perón*, a identidade antiperonista, em que os intelectuais da revista *Sur*, especialmente Jorge Luis Borges, se enquadrariam.

Ao se aprofundarem essas questões sociais, culturais e políticas em que o regime se deteve, é preciso acentuar que há uma implicação nazifascista nas origens do governo de *Perón*. Segundo Holdorf (2009), alguns nomes do alto escalão do governo peronista, entre eles, *Juan Carlos Goyeneche*, *Ricardo Walther Darré*, *Carlos Horst* e *Carlos Fuldner*, eram intimamente ligados à SS, tropa de elite alemã. *Fuldner* e *Horst* foram capitães da SS, ambos representantes de *Perón* para o resgate de nazistas em Génova, na Itália; e Berna, na Suíça. *Ricardo Walther Darré*, que também tinha passaporte alemão, foi ministro da agricultura na Alemanha, e durante o regime peronista atuou como agente do então presidente, assim como *Goyeneche*. Holdorf (2009) indica então a necessidade de se repensar o papel das nações latino-americanas sobre esse período, sendo que é premente

[...] refletir sobre o papel desempenhado pelas nações latino-americanas no contexto ideológico e no processo de liberdade no decorrer dessas últimas oito décadas, e até mesmo em confronto com a ascensão de governos populistas, cujos atos e discursos se assemelham aos governantes do passado (HOLDORF, 2009, p. 84).

À guisa de contextualização, é por esse fator que as implicações relacionadas a Jorge Luis Borges em ações antiperonistas remontam a sua então participação como fundador do Comitê dos Jovens Intelectuais, no Partido Radical, durante a campanha de *Hipólito Yrigoyen* a presidente. Esse partido, até os dias atuais, é opositor ao Partido Peronista. A segunda ação diz respeito ao fato de Borges ter sido um “descamisado e boêmio” na década de 1920, segundo a compreensão dos peronistas. O que não seria compreendido por esses grupos seria o porquê

⁴ Termo utilizado para designar os participantes da organização político-militar, que centrava sua atuação nos centros urbanos, vinculada ao Peronismo na Argentina, durante o último governo de *Péron*, entre outubro de 1973 e julho de 1974. Nome derivado de *montoneras*, unidades militares originadas no campo durante a luta contra a ocupação espanhola.

⁵ Termo utilizado para designar as pessoas que protestaram contra o desemprego estrutural que acometia Buenos Aires, gerado por uma crise econômica e social que teve início em 1996, em decorrência do desemprego dos trabalhadores da empresa petrolífera argentina YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales), para demonstrar sua insatisfação utilizaram principalmente os piquetes e outros métodos.

de ele, Borges, não ter conseguido sair de seu nacionalismo cultural populista, para o nacionalismo de direita que geraria Perón.

Destarte, o que se opera aí é uma não aceitação ou até mesmo compreensão pelos peronistas de que a estadia na Europa durante a Primeira Guerra Mundial teria influenciado as percepções do autor acerca do chamado ultranacionalismo, que levaria nações e seus povos, inclusive intelectuais e escritores espanhóis, como *Federico Garcia Lorca*, a sofrerem perseguições de regimes fascistas.

Ao analisar essas questões ideológicas em governos latino-americanos, Holdorf (2009) identifica um ponto muito questionado por Borges: o excessivo aparato do Estado a um governante que seria o reflexo de Rosas, caudilho⁶ que governou a Argentina durante os períodos de 1829-1832 e 1835-1852, e tinha uma política populista e xenófoba. Isso porque, para o escritor, Perón era um novo caudilho no poder, o que faria com que o país demorasse a entrar no mundo desenvolvido e cosmopolita. Nesse sentido, Williamson (2011) informa:

[...] e assim ele voltou-se para si mesmo e atacou aqueles ricos veios de angústia com fúria redobrada, produzindo uma sucessão de contos que escreveu e publicou entre agosto de 1946 e julho do ano seguinte. (WILLIAMSON, 2011, p. 355)

O leitor interessado em analisar o contexto que se apresentou anteriormente em comparação com os contos produzidos pelo autor argentino perceberá que ele utilizou os variados ataques advindos dos aliados de Perón para produzir uma literatura de resistência interior que geraria alguns de seus textos mais famosos, entre eles: “O morto”, “O imortal” (fevereiro de 1947), “Os teólogos” (abril de 1947), “A casa de Astérion” (1947), “A busca de Averróis” (1947) e “O Zahir” (1947).

Seriam esses alguns dos textos que denotavam sua inquietação perante as perdas sofridas: primeiro sua Beatriz, Estela Canto; logo depois viu a nação, que por tantas vezes teria criticado em relação a seu individualismo, tornar-se aquilo que mais temia, uma Argentina fascista nas mãos de um governante ultranacionalista. Por conseguinte, enquanto estava envolvido na formulação dos contos, a elite formada por políticos, militares e religiosos ligados à Igreja Católica iniciava planos com objetivos muito bem estabelecidos e bastante parecidos com aqueles que Rosas defendia, entre eles, a Argentina como uma potência branca, antissemita, católica e hispânica, sendo líder de toda a América do Sul.

⁶ Termo utilizado para designar um chefe militar ou político que utiliza o populismo para liderar setores tradicionais da sociedade, baseando seu poder no carisma e apelo das massas.

Dessa maneira, segundo Holdorf (2009), foram empreendidos esforços no sentido de apoiar governos nazifascistas europeus, e distanciar a nação de países como o Brasil, por sua mestiçagem e pela aproximação com os Estados Unidos da América, liberal e protestante, e com a Inglaterra, com a qual há muito se travava uma disputa pelas ilhas Malvinas/*Falklands*.

Os projetos peronistas de expansão para a Argentina refletiram um planejamento ambicioso, que ia de alargar fronteiras a estabelecer relações com uma potência militar forte. Portanto, como estavam ideológica e politicamente próximos, Perón alinhou seu perfil ao eixo, ficando claro o desejo da Alemanha nazista de estabelecer a Nova Ordem na Europa. Seria então, papel da Argentina tornar essa Nova Ordem instituída na América do Sul. Em uma análise das finalidades de harmonização da ideologia nazista ao catolicismo na Argentina, Holdorf (2009) cita que

[...] o primeiro passo indicava para ações diplomáticas no Paraguai, Bolívia, Chile e Uruguai. Unidos sob a liderança argentina, esses países planejavam receber o apoio das colônias alemãs no Brasil e, em seguida, derrubar o governo de Getúlio Vargas. Perón acreditava que depois da “queda do Brasil”, o continente passaria para o domínio deles. (HOLDORF, 2009, p. 86)

E além desse alinhamento ideológico e político com a Alemanha, passou-se a capitalizar os mesmos ascos que o aliado europeu tinha, e a política antissemita calhou ser mais dura que anteriormente havia sido. Holdorf (2009) informa que o embaixador argentino na Inglaterra, *Tomás Le Breton*, ao se referir às crianças judias que esperavam visto para entrada na Argentina, teria dito que o governo argentino não queria aquela espécie de pessoa, pois, quando crescessem, iriam propagar a religião judaica. Logo depois o embaixador requisitou ao primeiro-ministro inglês, Churchill, que antes de enviar aquelas crianças à Argentina, as esterilizasse, o que gerou por parte dos britânicos uma negativa firme a um ato de tão grave arbitrariedade.

O chefe da Imigração na Argentina e antropólogo Santiago Peralta difundia a maquiavélica ideia de que os judeus deveriam ser culpados pela morte de Cristo, [...]. Peralta recebia a corroboração do cardeal argentino Antonio Caggiano, defensor do dever de cristãos em perdoar os nazistas pelo que fizeram no Holocausto. Ao defenderem o direito de perdão aos nazistas, e aos judeus o destino à “pira de Torquemada”, os argumentos contraditórios dos líderes argentinos demonstravam a raiz da ignorância, da intolerância e da violência (HOLDORF, 2009, p. 88).

Nesses três pontos apresentados se demonstra a política externa peronista de opressão aos judeus e negação do liberalismo norte-americano e britânico, além das políticas de combate ostensivo aos comunistas e socialistas durante o regime, pois o que interessava à Argentina peronista eram as novas tecnologias alemãs; à Alemanha nazista interessava o dinheiro argentino e, à Igreja Católica, a constituição de uma nação-modelo na América do Sul que pudesse enfrentar a ameaça comunista. Os três lados lucraram, pois, a Alemanha nazista conseguiu, através das rotas de fuga abertas pelos agentes peronistas, ver vários de seus oficiais escaparem do tribunal de *Nuremberg*.

Em contrapartida, os argentinos receberam somas vultosas de dinheiro dos cofres que foram retirados das vítimas do nazismo para seus bancos, a fim de desenvolver, com a ajuda da Alemanha, as tecnologias, principalmente militares, que poderiam alçá-los à liderança da América do Sul. E por último, a Igreja Católica conseguiu, através de acordo com peronistas e nazistas, deter o avanço da ameaça comunista na Europa Ocidental e na Argentina, além de alguns acordos com países latino-americanos que comungavam do mesmo ideário. Assim,

somente da Alemanha, mais de 500 militares conseguiram abrigo sob o manto protetor de Perón. Somando-se a esses, milhares de criminosos austríacos, franceses, belgas, holandeses, eslovacos e croatas. Da Croácia conseguiram se evadir mais de trinta mil personagens apenas para a Argentina. [...]. Com o propósito de acobertar os nazistas dos aliados e seus tribunais, Perón e seus comparsas estruturaram uma rede internacional de resgate de criminosos de guerra (HOLDORF, 2009, p. 89).

Nesse sentido, Holdorf (2009) cita o crítico de política e linguista norte-americano *Noam Chomsky* (2015), quando esse se refere aos governos argentinos como sendo de natureza “neonazista”. É fundamental que o leitor compreenda que o peronismo na Argentina ocorreu em movimentos de idas e vindas, quando da primeira incursão de Perón como vice-presidente, em 1943; sendo eleito presidente de 1946- 1952 e de 1952-1955; voltando ao poder, mais tarde, em 1973, e morrendo em exercício em 1974. Apesar de todos esses acontecimentos, não ocorreram grandes mudanças em âmbito político, militar, religioso ou econômico, quanto em sua aliança com os nazistas.

Essas questões todas estão arquivadas na memória daqueles que sofreram com tais perseguições; contudo, esses renascimentos de governos de natureza fascista na América Latina são pontuais, porque caracterizam a retórica ultranacionalista e permeada por políticas populistas, que se apresentam como de inclusão social para mascarar a violência, intolerância, despotismo, e o aparato criado por grandes empresas midiáticas alinhadas a estratos do governo

que operavam para fortalecer e solidificar o medo e a negação da identidade latino-americana. Aqui não há necessidade de sequer indicar que todos os setores da mídia trabalhavam da mesma maneira, já que algumas dessas empresas serviam também à divulgação do latino-americanismo.

Entretanto, é exponencial indicar que a América Latina é oriunda de uma tradição cultural híbrida e de transformações pois, até os dias atuais, os intelectuais, escritores, professores, jornalistas, historiadores, antropólogos e sociólogos que se posicionam contrários a atos de violência, intolerância, despotismo e ataques aos direitos humanos, são alvo de variadas investidas ideológicas que buscam cercear sua postura de engajamento. Para analisar esses fatos, no tópico a seguir serão apresentados alguns dos contos de Borges que contém metáforas sutis à sua postura diante de tantas injustiças.

1.2 Borges versus Perón: 1946-1955 – A Escrita como Isolamento

Ao pontuar o contexto sócio-histórico em que estão inseridas algumas das narrativas escritas por Borges no período de 1946 até o ano de 1955, relata-se que foi durante o governo peronista, que alguns de seus textos mais emblemáticos foram elaborados, escritos sob a égide de um regime que aparentemente era uma democracia, mas que se sustentava através de práticas políticas fascistas (BERNARDO, 2015). Nas eleições de 1946, Perón recebeu 54% dos votos populares. Entretanto, é preciso observar o cenário que se constituiu a partir do golpe de estado de 1943, quando, com o apoio de oficiais de patente inferior das forças armadas argentinas, começa a propalar o chamado nacionalismo integralista. Então é realizado um golpe dentro do golpe, ou seja, as mesmas forças militares que apoiaram o general *Uriburu*, que derrubou o então presidente *Yrigoyen*, depuseram o general *Augustín Justo*, sucessor de *Uriburu* na presidência.

Dessa maneira, analisa-se a participação de *Perón* em medidas que promoviam esses oficiais, até então de patente inferior, a brigadeiros-generais, criando assim uma relação de dependência entre eles, e em contrapartida o ressentimento dos oficiais de alta patente das forças armadas, fatos ocorridos entre 1943 e 1946. Segundo Bernardo (2015), Perón teria atuado como vice-presidente, subsecretário de guerra e ministro do trabalho concomitantemente. Essa articulação com o pólo do exército e, mais tarde, com o polo dos sindicatos, seria estratégica para dotar de poder efetivo suas ações, por suas medidas populares e de apoio às leis laborais. Em outubro de 1945, Perón foi preso devido à discórdia entre militares. Ele utilizou a

[...] jornada de 17 de outubro. Organizada pelos sindicatos, mas mobilizando também numerosos trabalhadores sem filiação sindical, esta jornada representou o plebiscito das ruas, que se encheram com duzentas mil pessoas e levaram o presidente da República a ceder e libertar Perón. A determinação popular teve efeitos igualmente sensíveis sobre a esquerda, pois correspondeu ao fracasso do Partido Socialista, que se havia pronunciado contra a manifestação de 17 de Outubro, e do Partido Comunista que, tentando afastar definitivamente Perón, se juntara à direita conservadora e radical. Perón triunfou em ambos os lados do espectro político. Seria dele o poder (BERNARDO, 2015, p. 192).

Em análise a essa conturbada situação, percebe-se que os peronistas saíram fortalecidos para a disputa presidencial pois, como pôde ser observado, tanto o Partido Socialista quanto o Comunista se posicionaram contrários à jornada de 17 de Outubro, por compreender que ele, Perón, era mais um caudilho que se utilizava de um discurso populista para angariar apoio da massa trabalhadora. Desse modo, tanto os partidos opositores quanto os intelectuais antiperonistas teriam a mesma impressão acerca do governo. Além disso, essa contradição entre o sindicalismo de raiz revolucionária e o sindicalismo que tinha apoio dos governantes militares seria mais tarde um dos fatores que levariam o regime peronista a execrar os socialistas e comunistas como seguidores de uma doutrina de vertente europeia que não se enquadrava nas necessidades dos trabalhadores argentinos. Esse é um dos motivos para a perseguição à esquerda socialista - motivo esse contraditório, já que o próprio Perón se dizia propagador de políticas de inclusão social, mas era influenciado pelo fascismo europeu.

A face de Perón em contato com o povo teria um nome: Eva Perón. Sua tenacidade na construção de um forte aparelho de apoio político próprio foi assentada em pilares de ordem social. Em 1948 criaria o Partido Peronista Feminino, o que seria uma porta para a entrada das mulheres na política, mas esse também era um discurso de verve populista, pois as mulheres filiadas ao partido continuavam com suas funções domésticas.

Evita, entretanto, foi além, e concebeu um projeto em que cada mulher receberia do Estado um salário por seus trabalhos em casa. Ela sustentou o projeto afirmando que o real feminismo era aquele que não negaria a natureza da mulher, sendo que era natural que ela vivenciasse o amor familiar e apoiasse o homem em sua causa e doutrina. A mulher à sombra do homem era apresentada, por *Eva Perón*, como o feminismo correto - discurso que foi denunciado por intelectuais opositores ao regime como sendo carregado por falácia populista (BERNARDO, 2015).

Tanto o Partido Peronista Feminino quanto a Fundação de Ajuda Social, que atendia aos chamados descamisados, foram organizados estruturalmente. De tal maneira, elevaram ao

sentimentalismo mais exacerbado às ações empreendidas pela Fundação, arrecadando assim muitos apoiadores do regime. Isso enfraqueceu a imagem dos socialistas e comunistas como defensores do povo e dos trabalhadores, fortalecendo a imagem de Perón como homem preocupado com a nação e seu crescimento. Esse fortalecimento só se efetivou porque a base da esquerda argentina não conseguiu se organizar de maneira a combater as contradições do regime peronista, e nesse sentido, foram sendo esfaceladas pelos opositores.

Quando, em 1946, Perón foi eleito presidente, seus primeiros atos foram de expurgo daqueles que eram tidos como antiperonistas, seus oponentes, em variadas instituições públicas, entre elas bibliotecas, universidades, cargos no governo e demais instituições. Contudo se faz necessário frisar que a política por ele estabelecida tinha um pólo cultural que se consistia em reforçar as bases de uma política cultural para as “massas descamisadas”.

Compreende-se, como em Williamson (2011), que é perfeitamente natural que essa prática de retirar aqueles que não são aliados seja comum, principalmente na Argentina daquela época. No entanto, a ambição revolucionária de Perón era tão ampla e de viés ideológico tão populista que foi compreendida como vingança pessoal, pois todos aqueles que de alguma maneira se opuseram a suas ideias e ao formato de governo proposto por ele, sofreram perseguições das mais variadas, inclusive sendo alvo de vigilância por parte de instituições governamentais.

Isso reverberou em Borges, que era um antinacionalista confesso. Acusava o regime peronista de ser fascista e de se basear nas ações de governos ligados ao Eixo para estabelecer sua força. Como anteriormente visto, ele tinha razão. No dia 15 de julho de 1946, tomou conhecimento de que seria demitido de seu cargo na Biblioteca *Miguel Cané* e promovido para outro departamento, pois “a versão oficial peronista era que Borges fora posto na lista devido ao seu absenteísmo na biblioteca e sua história de assinar declarações públicas contra o vice-presidente Perón, uma infração das regras do serviço público que “proíbiam o envolvimento em atividades políticas” (WILLIAMSON, 2011, p. 351).

Essa versão resultou do apoio de vários escritores ligados à Secretaria de Cultura, além de Borges considerar que sua promoção para outro setor teria sido indicada por um intelectual peronista ligado a Eva Perón. O apoio aos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial teria motivado grande parte dos ataques que sofreria. A promoção seria para o Departamento de Apicultura. Segundo o secretário de Cultura do governo peronista, *Raúl Salinas*, essa era a ocupação correta para um poeta. Contrariamente ao que se esperava, Borges e seus amigos não se calaram, e espalharam a nomeação como sendo um ato de vingança. Tanto *Salinas* quanto

*López Peña*⁷ relataram que essa teria sido uma manobra dos escritores para descreditar o governo, mas:

Se a versão de Salinas está correta, então Borges e seus camaradas fizeram um trabalho notável de convencer as pessoas de que ele teria de supervisionar o bem-estar de galinhas, em vez de abelhas. Em pouco tempo da assim chamada, promoção, a própria imprensa peronista falava do inspetor de galinhas Borges. Em 24 de julho de 1946, o jornal peronista *Democracia* publicou um artigo anônimo sob o título JORGE LUIS BORGES, INSPETOR DE GALINHAS, lamentando a “promoção”, do “ilustre escritor” (WILLIAMSON, 2011, p. 352).

É possível perceber que os peronistas ficaram satisfeitos com a promoção, tanto que em agosto de 1946 publicaram um duro ataque ao escritor. Em uma coluna anônima, acusavam Borges de ser um escritor que realizava traduções do inglês, de viver à custa do município enquanto teria sido bibliotecário, e durante esse período realizar leituras, traduções e receber seu salário. Por isso, segundo o artigo anônimo, ao ocorrer a revolução, ele teria assinado um manifesto contra as massas descamisadas e contra o general Perón, ficando explícito, então, que o motivo para a promoção do escritor seria a punição por sua oposição ao governo. O trabalho de Borges e seus amigos escritores seria um mote para que a Sociedade Argentina de Escritores (SADE) promovesse um jantar em sua homenagem.

Na época, o presidente da SADE era *Leónidas Barletta*, um conhecido comunista, que louvou a coragem e a resistência do escritor, dizendo que os intelectuais argentinos deveriam seguir seu exemplo. Nesse jantar se reuniram variados extratos de oponentes intelectuais de Perón, e Borges proferiu um discurso duro e violento contra o regime peronista, lido por *Pedro Henríquez Ureña*⁸. Nesse discurso ele relata a demissão da Biblioteca *Miguel Cané*, sua dita promoção, a informação que obteve de um funcionário quando se apresentou na prefeitura, de que seria transferido para outro departamento por ter apoiado os Aliados e finalizava seu discurso com uma convocatória aos intelectuais sobre a necessidade de combate a qualquer tipo de ditadura (WILLIAMSON, 2011).

⁷ Arturo López Peña, funcionário do governo de Péron, escritor e jornalista. Sob o pseudônimo de Fidelio, escreve um artigo na revista nacionalista *Pueblo Entero*, em maio de 1980, para desmentir a existência de um Departamento de Avicultura. Williamson (2011) informa o título do texto “Para las seis cuerdas: milonga con variaciones”.

⁸ Escritor, professor, crítico literário, filósofo e intelectual que atuou na Argentina, inicialmente, como professor da Universidade de La Plata, onde se uniu aos intelectuais socialistas, mais tarde trabalhando na Universidade de Buenos Aires, além de ser um dos principais nomes da modelagem cultural argentina da primeira metade do século XX

É necessário notar que Borges é citado por Williamson (2011) como sendo um dos líderes da oposição democrática, mas seu compromisso político nos meses e anos seguintes teria sido de errância, pois sua confiança estava sendo minada periodicamente por seu legado emocional, que o levava a um isolamento e distanciamento da realidade que foi durante muito tempo alvo de críticas. A insônia, angústia e memórias são algumas das metáforas do escritor. Suas confissões não residem em escrita objetiva e direta, são um suplício interior que só é direcionado na escrita de si, em um eu labiríntico que reforça seu isolamento.

Borges testemunhou o fortalecimento do regime peronista em 1948, com sua popularidade em alta devido ao crescimento da economia, à expansão do papel do Estado, à nacionalização do Banco Central, à melhoria dos sistemas de telefonia, ferrovias e portos. Houve com todo esse trabalho uma guinada populista, pois *Evita* passou a ser objeto de veneração pelo povo, manipulando-o. Defendendo voto para as mulheres (pois tinha planos em relação ao governo de Perón), realizava discursos da sacada da Casa Rosada em que conclamava aos “descamisados” a apoiarem seu marido a qualquer custo.

O escritor se incomodava com o fato de ser uma situação contraditória, pois Perón, assim como Rosas, chegou ao poder como um caudilho militar e agora contava com uma massa que o apoiava. Sua ideologia de “justicialismo”⁹ era, para Borges, uma nova forma de ataque fascista na Argentina, o que pioraria quando em 1948, o presidente resolveu enviar uma proposta de emenda à Constituição de 1853, que visava mantê-lo no poder e criar um Estado corporativo. Então ficaram explícitas as medidas tomadas por ele para aprovar essa emenda, limitando a independência do Judiciário, realizando expurgos nas universidades e restringindo as reuniões públicas, além de promover um esforço de coordenação da mídia, e comissões criadas para monitoramento das editoras e editores, fortalecendo os jornais peronistas e sua influência.

Nesse período a mãe de *Georgie* – como era chamado Borges pela família – Dona *Leonor Acevedo de Borges*, sentiu, na ameaça à Constituição, uma afronta à batalha de seus ancestrais, que lutaram lado a lado com *Bolívar* na Batalha de *Junín* pela independência da América hispânica. Ela mergulhou em uma ferrenha resistência ao regime peronista. No dia 8 de setembro de 1948, como informa Williamson (2011), ocorreu uma manifestação de mais de trezentas pessoas que se reuniram para cantar o hino nacional e gritar vivas à Constituição de 1853, além de entregar folhetos que apoiavam a estrutura original da lei. Entretanto, do outro lado da rua estavam os estudantes peronistas, que partiram para o ataque aos manifestantes.

⁹ Doutrina política criada por Juan Domingo Péron, pensamento e ação dos peronistas.

Muitos dos manifestantes se dispersaram, mas algumas senhoras permaneceram. Entre elas estavam, a mãe de Borges, *Leonor*, e sua irmã, *Norah*, que foram detidas e sentenciadas a trinta dias de prisão. D. Leonor, em respeito a sua idade, 72 anos, cumpriu a sentença em prisão domiciliar; e *Norah Borges*, na penitenciária feminina de *San Miguel*.

Essas informações contextuais são importantes para que o leitor compreenda como a escrita borgiana iria retratar seu isolamento ao iniciar a publicação de vários contos que escreveu na época, como forma de se colocar perante a coragem de sua mãe. Cabe citar que o conto cujos trechos estão transcritos abaixo, “A escrita do deus”, foi originariamente publicado na revista *Sur*, sendo depois incluído no “*Aleph*”,

O cárcere é profundo e de pedra; sua forma, a de um hemisfério quase perfeito, embora o piso (também de pedra) seja algo menor que um círculo máximo, fato que de algum modo agrava os sentimentos de opressão e de grandeza. Um muro corta-o pelo meio; este, apesar de altíssimo, não toca a parte superior da abóbada; de um lado estou eu, Tzinacan, mago da pirâmide de Qaholom, que Pedro de Alvarado incendiou; do outro há um jaguar, que mede com secretos passos iguais o tempo e o espaço do cativo (BORGES, 2000a, p. 663).

Esse conto foi inicialmente narrado por Borges à Estela Canto, quatro anos antes, quando teriam visitado o jardim zoológico e estavam de frente para a jaula de um tigre. Ele narra a história de um sacerdote asteca que visualiza um jaguar do outro lado da parede. É possível perceber a angústia de *Tzinacan* com sua condição de prisioneiro, e se pode relacionar essa prisão também com a culpa que atormentava Borges em relação à prisão de sua mãe e irmã. No trecho “O cárcere é profundo e de pedra” (BORGES, 2000a, p. 663), observa-se a maneira como o narrador lida com sua solidão, além da tortura pela prisão que a escuridão lhe destinou. Mais adiante, em “fato que de algum modo agrava os sentimentos de opressão e de grandeza” (BORGES, 2000a, p. 663), são representados os sentimentos de fragilidade e opressão pela força da tradição em sua família, ao mesmo tempo em que ele se sente cativo de uma cegueira que não mais poderá ser revertida. Mais adiante,

Perdi o número dos anos que estou na treva; eu, que uma vez fui jovem e podia caminhar por esta prisão, não faço outra coisa senão aguardar, na postura de minha morte, o fim que me destinam os deuses. Com a profunda faca de pedernal abri o peito das vítimas e agora não poderia, sem magia, levantar-me do pó. Na véspera do incêndio da Pirâmide, os homens que desceram de altos cavalos me castigaram com metais ardentes para que revelasse o lugar de um tesouro escondido. Abateram, diante de meus olhos, o ídolo do deus, mas este não me abandonou e me mantive silencioso entre os tormentos. Laceraram-me, quebraram-me, deformaram-me e depois acordei neste cárcere, que não mais deixarei em minha vida mortal (BORGES, 2000a, p. 663).

Ao fazer referência ao número de anos que está nas trevas, o narrador recorda a juventude e sua constante insatisfação com a covardia que o toma. *Tzinacan* é também uma metáfora para a inércia de Borges, seu abatimento diante da memória de uma vida vigorosa que foi abandonada, ao fazer menção ao silêncio que o atormenta, uma espera contida pela hora de abandonar a vida mortal, essas referências que são justapostas no conto utilizam da materialidade textual para assegurar as possibilidades de discutir por meio de âmbitos interpretativos, os acontecimentos da sociedade argentina em que se encontrava.

Sua fatalidade é também a do sacerdote - as recordações que o atormentam são, também, sua sombra. Nessa constância de sentimentos durante o conto vai se construindo a ponte que ligaria *Tzinacan* e Borges a uma aproximação de lembranças. Quando recorda que um dos atributos do deus é o jaguar, a personagem do conto tem a alma preenchida por piedade, pois é na pele viva dos jaguares que o deus de *Tzinacan* confia a sua escrita. E nessa construção, o narrador cita os labirintos, os horrores e as figurações de conservação da escrita do deus no jaguar que passariam de geração em geração para que os homens a descobrissem.

Em “A escrita do deus” (BORGES, 2000a), *Tzinacan* descobre as palavras mágicas para se libertar; contudo, resolve que elas não serão pronunciadas, permanecendo cativo no calabouço onde foi jogado, na escuridão, nas trevas. A aceitação de uma cegueira que o atormentava, a resignação, é transformada em uma indiferença que marcaria seu destino.

Desse mesmo período de oposição antiperonista é um conto em que o autor contrasta a civilização e a barbárie: “História do guerreiro e da cativa” narra como *Droctulft*, um guerreiro visigodo, encontra a cidade de Ravena. Mais adiante será narrada a história do encontro da avó inglesa de Borges com uma índia, de origem também inglesa, que fora criada pelos índios na fronteira da Argentina. O narrador se refere a *Droctulft* da seguinte forma:

Imaginemos *Droctulft*, *sub specie aeternitatis*, não como o indivíduo *Droctulft*, que sem dúvida foi único e insondável (todos os indivíduos o são), mas como tipo genérico que dele e de muitos como ele tem feito a tradição, que é obra do esquecimento e da memória. Através de uma obscura geografia de selvas e lodaçais, as guerras o trouxeram à Itália, desde as margens do Danúbio e do Elba, e talvez não soubesse que ia para o Sul e talvez não soubesse que guerreava contra o nome romano. É possível que professasse o arianismo, que sustenta ser a glória do Filho reflexo da glória do Pai, porém mais congruente é imaginá-lo devoto da terra, de Hertha, cujo ídolo coberto ia de cabana em cabana num carro puxado por vacas, ou dos deuses da guerra e do trovão, que eram toscas figuras de madeira, envoltas em roupa tecida e recobertas de moedas e argolas. Vinha das selvas inextricáveis do javali e do auroque; era branco, corajoso, inocente, cruel, leal a seu capitão e a sua tribo, não ao universo (BORGES, 2000a, p. 620-621).

No conto de Borges, que também pode ser analisado como relato, primeiro ocorre uma citação ao texto do historiador latino Paulo, o Diácono, que exorta a força e o vigor do guerreiro visigodo, fazendo menção a sua coragem, à maneira como eram compreendidas a religião e a posição de cada indivíduo em relação às guerras. Mais adiante, o narrador começa a descrever como foi o impacto dessa leitura sobre suas conjecturas, e ao final, por meio de suas lembranças de relatos da avó inglesa, ele narra:

Em 1872, meu avô Borges era chefe das fronteiras Norte e Oeste de Buenos Aires e Sul de Santa Fé. O comando estava em Junín; mais além, a quatro ou cinco léguas um do outro, a cadeia dos fortins; mais além, o que se denominava La Pampa e também Tierra Adentro. Uma vez, entre maravilhada e brincalhona, minha avó comentou seu destino de inglesa desterrada nesse fim de mundo; disseram-lhe que não era a única e lhe mostraram, meses depois, uma rapariga índia que atravessava lentamente a praça. Vestia duas mantas vermelhas e ia descalça; suas tranças eram loiras. Um soldado disse-lhe que outra inglesa queria falar com ela (BORGES, 2000a, p. 622).

Pode-se observar que ambos os relatos tratam de personagens que estão em uma contradição entre sua identidade nacional e a aproximação de uma cultura diversa daquela que a constituiu, situação vivenciada por ele e pelos opositores de Perón. Ao narrar o encontro de sua avó com a índia, Borges conta que enquanto se olhavam, ambas se sentiram irmanadas pela identidade nacional que as unia. Enquanto conversavam, a índia buscava as palavras certas para responder, com certa dificuldade, pois havia mais de quinze anos que não falava o idioma natal. *Fanny Borges*, entretanto, tentava compreender o que lhe era relatado. A índia dizia que “[...] era de *Yorkshire*, que seus pais emigraram para Buenos Aires, que os perdera num ataque, que os índios a levaram e que agora era mulher de um capitãozinho a quem já tinha dado dois filhos e que era muito valente” (BORGES, 2000a, p. 622).

No relato da índia à avó de Borges são perceptíveis as marcas de violência em relação a sua condição, tanto que em dado momento há que se questionar: que barbárie uma mulher inglesa precisou vivenciar para sobreviver em terras estranhas? Essa questão é também levantada quando o narrador faz alusão ao escândalo que esses fatos insuflaram na ouvinte e em como seu amparo poderia ajudar à cativa. Contudo, a índia não aceita esse resgate e diz ser feliz, voltando para o deserto. Ao ser impelida a seu desterro, *Fanny Borges* não compreende a transformação que o continente exerceu sobre a índia cativa, e sente tal transformação como um reflexo de seu futuro.

Analisando a relação feita por Borges entre o guerreiro visigodo, *Droctulft*, e a índia inglesa cativa na fronteira com a Argentina, percebe-se que ambos se tornam parte do desterro

em que foram jogados. Enquanto o bárbaro busca defender a cidade de Ravena por encontrar nessa parte de sua travessia uma revelação da inteligência imortal, a índia inglesa, que opta pelo deserto argentino, encontra em sua vida de cativa um ímpeto no qual não consegue justificar sua adequação ao local, mas que solidifica o limiar do encontro entre o anverso e o reverso.

Os dois textos analisados anteriormente, e o conto “A espera” (BORGES, 2000a), são uma espécie de posicionamento de Borges em relação ao autoritarismo de *Perón*, que a cada ano aumentava mais. A narrativa se situa em um subúrbio de Buenos Aires, em que um homem chamado *Alejandro Villari* persegue um personagem, que não tem nome e assume a identidade de *Villari*, pois precisa fugir de assassinos políticos. Nesse local, descobre um exemplar da Divina Comédia na estante de seu quarto. Por não ter o que fazer, começa a ler alguns cantos. A perseguição é assim narrada:

Numa noite, entrou no cinema que havia a três quadras. Não passou nunca da última fila; sempre se levantava um pouco antes do fim da sessão. Viu trágicas histórias de bandidos; estas, sem dúvida, incluíam erros; estas, sem dúvida, incluíam imagens que também eram de sua vida anterior; Villari não os percebeu por que a ideia de uma coincidência entre a arte e a realidade lhe era alheia. Docilmente, procurava que as coisas lhe agradassem; queria adiantar-se à intenção com que elas lhe eram mostradas. Ao contrário dos que têm lido romances, ele não se via nunca a si mesmo como personagem da arte (BORGES, 2000a, p. 678).

Nessa passagem, o personagem não percebe ou não quer perceber que está sendo observado. Suas alusões às histórias de bandidos em fuga, os erros e imagens que povoam o imaginário de sua condição não são aceitos por sua compreensão da relação entre realidade e arte, pois para ele essas coincidências eram alheias. O narrador afirma que o homem nunca teria recebido qualquer tipo de correspondência, o que seria uma provável indicação da solidão a que sua condição de perseguido o impelia. Além disso, todas as tardes se sentava de frente para o muro do sobrado ao lado, esperando que algo ou alguém pudesse transpô-lo. Em determinado momento da narrativa ele pensa que sua vida naquelas condições é um sonho, questiona-se sobre essa possibilidade. Nesse sentido, é exponencial aludir à condição em que são escritos esses textos, período em que as propostas populistas e alianças com setores fascistas da sociedade argentina estão em alta, o que preocupa os intelectuais antiperonistas.

Borges realiza, nesse conto, um paralelo entre a memória mítica e o ressentimento que povoou os anos de regime peronista. Esse paralelo só é passível de análise quando se observa o movimento histórico e social que se apresenta na constituição da política de perseguição

cultural e xenofóbica que vivenciaram os intelectuais antiperonistas. Em outra passagem do conto, ele afirma:

Numa noite, deixou-o assombrado e trêmulo uma íntima descarga de dor no fundo da boca. Esse horrível milagre ocorreu em poucos minutos e outra vez por volta do amanhecer. Villari, no dia seguinte, mandou buscar um carro que o deixou num consultório dentário do bairro Once. Aí, arrancaram-lhe o molar. Nesse transe, não esteve mais covarde nem mais tranquilo que outras pessoas. Em outra noite, ao voltar do cinema, sentiu que o empurravam. Com ira, com indignação, com secreto alívio, encarou o insolente. Cuspiu-lhe uma injúria soez; o outro, atônito, balbuciou uma desculpa. Era um homem alto, jovem, de cabelo escuro, e o acompanhava uma mulher de tipo alemão; Villari, nessa noite, repetiu a si mesmo que não os conhecia. Entretanto, quatro ou cinco dias se passaram antes que saísse à rua (BORGES, 2000a, p. 679).

Para que o leitor possa perceber que, em Borges, os signos que estão contidos em seus textos não costumam ser coincidências, analisou-se a passagem acima, o encontro de *Villari* com um desconhecido e sua acompanhante alemã, como não sendo fortuita, e sim uma provável metáfora ao fato de que no regime peronista vários dos seus agentes de segurança e inteligência eram alemães que teriam sido trazidos por influência nazista à Argentina, a fim de trabalhar no governo.

A literatura comporta, nesse sentido, um poder de imbricação da realidade, como explicitado nas análises anteriores. Escapar da dialética do ressentimento das classes populares só seria possível pelo “poder da escrita”, que comporta a memória e a identidade de uma nação, já que Perón representava um projeto liberal de construção do país por força da execução de intelectuais, artistas e professores universitários antiperonistas.

No desenrolar do conto, o narrador cita que o personagem sonhava sempre o mesmo sonho, em que dois homens entravam em seu quarto com revólveres, ou então o cercavam na saída do cinema, ou o esperavam em um pátio. Na manhã do mês de julho, seu quarto é invadido por um desconhecido e *Alejandro Villari*, que o teria perseguido. Ambos o alcançaram, ele então solicitou que esperassem enquanto se virava e retomava o sono. Nesse conto também são citados os judeus e italianos, estrangeiros que durante o regime peronista foram perseguidos.

Ao final da narrativa, os assassinos conseguem matar o personagem sem nome, mas fica implícito seu questionamento acerca da magia que a memória comporta. Assim como fica explícita a crítica sutil, realizada por Borges ao regime e à sua constituição, pois em “A espera” (BORGES, 2000), há um espelhamento acerca da tensão que a Argentina enfrentava na época. No tópico seguinte serão analisadas questões relacionadas ao engajamento dos intelectuais, tanto peronistas quanto antiperonistas, e sua participação na vida cultural argentina.

1.3 Os Intelectuais Argentinos e Seu Engajamento Durante o Regime Peronista

Para que o leitor tenha uma compreensão das tensões enfrentadas no campo literário serão narrados alguns fatos que permearam o período de organização de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, 1981). Durante o regime peronista, muitas foram as maneiras de os intelectuais se posicionarem, tanto em oposição quanto em apoio a *Perón*. Contudo, é necessário traçar um paralelo em ambos os lados, como já citado anteriormente. O expurgo a intelectuais foi uma das ações de governo que mais surtiram efeitos na sociedade argentina, efeitos esses que constituíram um apoio ao regime, ao lado do surgimento do movimento chamado de justicialismo, organização de ações populistas de governo, como o partido de *Eva Perón*, as políticas culturais ultranacionalistas.

Situam-se aqui as condições de engajamento relacionadas à revista *Sur* e à revista “Contorno”. A primeira, antiperonista, ficou conhecida por seu cosmopolitismo, sua crença em uma cultura que estaria acima de fronteiras e contextos históricos, a universalidade cultural. A segunda revista, peronista, nacionalista, tinha suas preocupações voltadas para os campos acadêmico, cultural e político, de apoio incondicional ao regime, que mais tarde seriam o motivo de ruptura literária entre os colaboradores das duas revistas.

Esse rompimento seria marcado pelo primeiro número da revista “Contorno” (1957), que se propunha a evidenciar no plano político seu posicionamento. Segundo Silva (2004), a principal influência da revista era *Jean Paul Sartre*, por sua defesa ao engajamento político do intelectual. As revistas citadas eram os pólos difusores de ideias para a sociedade argentina da época, o que as tornava centrais na política cultural peronista: a revista “Contorno” (1957), por seu apoio; e a revista “Sur” (1931), por sua oposição ferrenha ao regime.

Por certo as críticas dos colaboradores da “Contorno” (1957) tinham seus alvos, e um deles foi Borges, que era colaborador da revista “Sur”, e, naqueles anos de 1950, seus contos de literatura fantástica, traduzidos para o francês por *Roger Caillois* (xxxx), começavam a conquistar a Europa, tornando-o perigoso pela relação com os círculos literários internacionais que começavam a descobrir sua literatura. O mais interessante nesse sentido é que os críticos da “Contorno” buscavam ignorar os colaboradores de *Victoria Ocampo*, dona da revista “Sur”, além de criticar com veemência a incapacidade da “Sur” em agir perante os problemas sociais e a realidade argentina que os cercava.

Apesar de suas críticas ao distanciamento dos intelectuais da “Sur”, a revista “Contorno” não conseguiu estabelecer de forma integral relações literárias que as diferenciasssem. Seguiam as ideias de *Sartre*, mas Silva (2004) informa que o intelectual francês tivera seu conto “La chambre” (1939) traduzido com o título de *El aposento* em março-abril de 1939 antes mesmo de o conto ficar conhecido na França, sendo que a responsável pelo reconhecimento de “Sartre” na Argentina teria sido a “Sur” e não a “Contorno” .

Ainda nesse contexto, cabe citar que colaboradores da “Sur”, como Borges, tiveram textos seus publicados pela revista “Temps Modernes” (1945), a revista de “Sartre” na França que tanto influenciou a “Contorno”. Esses intelectuais teriam recebido com assombro o número da revista com textos de “Otras inquisiciones” (2000), o que chocou o círculo intelectual peronista. Assim sendo, em junho-julho de 1948, ocorreu uma tensão entre *Murena*, da “Contorno”, e “Mastronardi”, da “Sur”, em que o primeiro critica o grupo “Martín Fierro”, do qual Borges fez parte, dizendo que ele era fruto de uma literatura feita de passado, pitoresca e não criada pelo nacional, ao que “Mastronardi” respondeu, no número 169:

[...] afirmando que, ao desprezar o passado, se mostra favorável a uma “poesia de circunstância”. Essa é uma crítica comum de Victoria Ocampo e outros colaboradores da *Sur* à arte engajada, que seria efêmera e não teria uma dimensão universal. Mastronardi concorda que o grupo *Martín Fierro* e Borges em particular realmente tinham preocupações estéticas e metafísicas, mas considera que isto não teria lhes impedido de falar do e com o nacional (SILVA, 2005, p. 72).

Os embates no campo cultural foram duros, e se evidenciaram mais nos números 7-8 da “Contorno” (1956). Segundo informa Silva (2005), a revista dedicou-se a revisar de maneira positiva o regime peronista em julho de 1956. Entre essa publicação e o número 237 da “Sur” (1955), que teria sido publicado no final de 1955, há um rompimento. Nesse número a revista comemora a queda do regime, critica o peronismo das massas, sua política fascista, e, ainda que com muitas reservas, apoia o golpe de estado que derrubou “Perón”.

Entretanto, são passíveis de análise também as primeiras medidas peronistas quando de sua eleição à presidência em 1946, as investidas sobre as bibliotecas e centros culturais, a massificação da cultura (tornando-a sua totalidade nacional), as perseguições a antiperonistas, o clima de Segunda Guerra Mundial, que permaneceu na Argentina desse período, pois o governo do país apoiava o Eixo Nazista e tinha simpatia pelo nazi fascismo. Suas implicações só seriam sentidas, como cita Silva (2005), no segundo mandato (1952-1955) quando o modelo de economia ditado por “Perón” começa a dar indícios de esgotamento, pois a política e

economia mundiais começaram a se reorganizar. As greves retornariam nesse período, em uma porcentagem de aproximadamente 60% de paralisações de atividades em 1954, o que antes não teria sido enfrentado por ele. Nesse sentido, se faz necessário lembrar que a repressão aos estudantes e intelectuais foi violenta, o que os levaria a entrar em contato com os trabalhadores de dentro das prisões.

Quando em 1950 a guinada totalitarista de *Perón* se tornou real, os escritores e intelectuais ligados à SADE pediram a Borges que se candidatasse à presidência da sociedade, pois sua reputação de antifascista o precedia e muito. Ele aceitou a indicação, apesar de sua conhecida rejeição por qualquer tipo de cargo de autoridade. Ele só cedeu por acreditar que tinha deveres enquanto intelectual, tanto com a Sociedade Argentina de Escritores quanto com sua honra em relação à prisão de sua mãe e irmã. Além disso, sua aversão ao regime era reconhecida. Esse temor de ser atraído para uma armadilha ficou explícito em um conto da época: “A morte e a bússola”, que tem em um dos seus trechos a seguinte descrição sobre a “resignação”:

Nunca saberemos se o Hôtel do Nord lhe agradou: aceitou-o com a antiga resignação que lhe havia permitido tolerar três anos de guerras nos Cárpatos e três mil anos de opressão e de *progroms*. Deram-lhe um quarto no andar R, em frente da suíte que, não sem esplendor, ocupava o Tetrarca da Galiléia. Yarmolinsky jantou, postergou para o dia seguinte o exame da desconhecida cidade, arrumou num armário seus muitos livros e seus poucos bens, e antes da meia-noite apagou a luz. (Assim o declarou o chofer do Tetrarca, que dormia no quarto contíguo.) No dia quatro, às 11 e 3 minutos a.m., telefonou-lhe um redator da *Yidische Zaitung*; o doutor Yarmolinsky não atendeu; encontraram-no em seu quarto, já levemente escuro o rosto, quase nu sob uma grande capa anacrônica. Jazia não longe da porta que dava para o corredor; uma punhalada profunda partira-lhe o peito (BORGES, 2000a, p. 556-557).

Essa prisão que o autor parecia sentir quanto à publicação do conto (BORGES, 2000a) pode ser percebida na jura do criminoso “Scharlach” em construir armadilhas a fim de capturar o detetive “Lonnrot”: um paralelo possível seria entre o criminoso como sendo “Perón”, e o detetive “Lonnrot” como sendo ele, Borges. Para tanto, ela é descrita uma série de três crimes, e o primeiro é o do médico “Marcelo Yarmolinsky”. Compreende-se que a violência narrada no crime é uma clara alusão às investidas do governo de “Perón” a seus adversários, para atestar essa questão indica-se que o narrador assinala a questão da opressão.

Nessa série de assassinatos que “Lonnrot” deve desvendar, três letras são deixadas em lugares simetricamente distantes: a primeira no dia 3 de dezembro, a segunda no dia 3 de janeiro, e a terceira no dia 3 de fevereiro. Borges usa, nesse conto (2000), vários conceitos geométricos, além de questões religiosas de origem hebraica; utiliza o labirinto (sua velha

obsessão), os espelhos e as espirais para aludir aos movimentos intensos que o universo conduz. Quando “Lonrot” consegue descobrir na chácara de “Triste-le-Roy” uma possível resolução para os crimes, é conduzido a uma armadilha que culmina em sua morte, arquitetada por vingança de “Scharlach”.

Para que o leitor tenha uma compreensão maior da disposição narrativa em Borges, ocorre um diálogo com obras e autores diversos, realizando um estabelecimento de compromisso com a civilização e contra a barbárie imposta pela ditadura peronista. Por isso, o autor convidou uma ex-professora da Universidade de Buenos Aires, intelectual reconhecida, “Betina Edelberg”, que teria sido demitida pelos peronistas, para ser membro de uma comissão na SADE. Segundo Williamson (2011), na verdade, o isolamento da sociedade por *Perón* foi a arma mais cortante de Borges.

Os receios dos intelectuais que faziam parte do grupo antiperonista só aumentavam, e Borges perseverou em variadas críticas ao regime. Um de seus ensaios, “A muralha e os livros” (2000), expressa seu posicionamento como uma forma de atacar o que acreditava ser uma política cultural xenofóbica e fascista. Reflexões irônicas e relações entre o imperador chinês que mandou construir a Grande Muralha e o Muro Fascista que Perón queria impor à cultura e política argentinas foram metaforizadas no ensaio, como exemplifica o trecho abaixo:

Contemporâneo das guerras de Aníbal, Che Huang-ti, rei de Tsin, reduziu os Seis Reinos a seu poder e aboliu o sistema feudal; erigiu a muralha, porque as muralhas eram defesas; queimou os livros, porque a oposição os invocava para louvar os antigos imperadores. Queimar livros e erigir fortificações é tarefa comum dos príncipes; a única singularidade de Che Huang-ti foi a escala em que ele atuou. É o que dão a entender alguns sinólogos, mas eu sinto que os fatos referidos são algo mais que um exagero ou uma hipérbole de disposições triviais. Cercar uma horta, um jardim é comum; não, cercar um império. Tampouco é rotineiro pretender que a mais tradicional das raças renuncie à memória de seu passado, mítico ou verdadeiro. Três mil anos de cronologia tinham os chineses (e, nesses anos, o Imperador Amarelo, e Chuang Tzu, e Confúcio, e Lao-Tsé), quando Che Huang-ti ordenou que a história começasse com ele (BORGES, 2000b, p. 9).

Essa relação que Borges apresenta em “A muralha e os livros” (2000) é uma irônica crítica ao projeto cultural peronista de alienação da cultura nacional. No texto o narrador chama atenção para o apagamento da memória de um passado que deveria ser preservado, além de denotar que assim como Perón, “Che Huang-ti” atestava o poder dos livros para a construção da identidade de cada indivíduo, por isso tantas perseguições e disposições dos peronistas em atacar quem se levantava contra suas ideias. Ele ainda frisa que o autoritarismo dos príncipes,

ditadores, sempre os levou a queimar livros, pois estes ensinavam à mente humana muito mais que os homens.

Após esse texto, um ataque explícito à política peronista, em 1951 foram organizados pelo governo, vários comícios, desfiles e marchas, em que os retratos de Perón e Evita foram colocados em lugares públicos. Era o início de campanha eleitoral para a presidência, as rádios e jornais peronistas bradavam o slogan: “Perón cumple, Evita dignifica”. Eva Perón seria candidata a vice-presidente, contudo poucos sabiam disso, mas ela estava com câncer, sendo incerto seu diagnóstico de tratamento em relação à possível melhora (WILLIAMSON, 2011, p. 374). Nesse período, Borges conhece Marguerita Guerrero, Margot, que mais tarde seria sua colaboradora na organização do “Manual de Zoologia Fantástica”, publicado em 1957, que daria início à obra “O Livro dos Seres Imaginários”, publicada em 1967.

Em dezembro de 1951, Borges foi convidado a realizar uma conferência no Colégio Livre de Estudos Superiores, um dos pólos de resistência ao peronismo. Intitulada “O escritor argentino e a tradição” (2000), consistiu em um ataque duro à política cultural peronista, e nesse sentido citou várias obras que poderiam acrescentar conhecimento indistinto a quem se interessasse, sem se deixar influenciar por políticas xenofóbicas. Um fragmento da conferência exemplifica bem essa afirmação:

Quero apontar uma contradição: os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se nós, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estâncias e não do universo. Passemos a outra solução. Dizem que há uma tradição na qual nós, escritores argentinos, devemos nos refugiar, e que essa tradição é a literatura espanhola. Este segundo conselho é naturalmente, um pouco menos estreito que o primeiro, mas também tende a nos fechar; muitas objeções lhe poderiam ser feitas, mas duas são suficientes. A primeira é esta: a história argentina pode ser definida sem equívoco como um querer afastar-se da Espanha. A segunda objeção é esta: entre nós o prazer da literatura espanhola, um prazer que eu pessoalmente compartilho, costuma ser um gosto adquirido; muitas vezes emprestei, a pessoas sem formação literária especial, obras francesas e inglesas, e estes livros agradaram imediatamente, sem esforço (BORGES, 2000a, p. 292).

Durante a conferência ele situa essa questão, ao se referir ao “Don Segundo Sombra” (1997), de Guiraldes, “Kim” (1994), de Rudyard Kipling, “Huckleberry Finn” (2019), de Mark Twain, “As viagens de Gulliver” (2018), de Swift, Platão e aos poetas franceses (WILLIAMSON; 2011), assim como Homero. Na época, o texto não conseguiu influenciar a consciência do público, entretanto tornou-se um de seus escritos mais influentes. A conferência foi finalizada com o seguinte trecho:

Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara. Creio que se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores (BORGES, 2000a, p. 295-296).

Segundo essa influência e esse pensamento para além do meramente nacional, a fim de mascarar uma realidade de opressão e perseguição, o trecho acima distingue o ser argentino da limitação. Para Borges (2000), é preciso liberdade para realizar a criação artística, ou ao menos ser um escritor razoável, de temas universais, pois nada mais limitador que escrever apenas sobre o que se conhece: a ficção não pode ser limitada a nacionalismos e afetações.

Quando, em novembro de 1951, Perón é reeleito presidente, começa a organizar uma proposta de governo totalitária. A doença de Eva Perón estava consumindo sua saúde, e quanto mais isso acontecia, mais seus discursos e aparições eram agressivos. Além de conchamar as massas a se erguer contra todo aquele que tentasse derrubar seu marido, quando de seu último discurso em maio de 1952, antes de ser segurada pelo marido que via sua fraqueza, ela insuflou os trabalhadores para que se rebelassem caso a oligarquia quisesse depô-lo. Nesse mesmo ano, Borges escreveria “O Sul”, conto que será analisado adiante como uma fantasia borgiana de pegar em armas contra Perón:

De um canto, o velho gaúcho estático, no qual Dahlmann viu um signo do Sul (do Sul que era seu), atirou-lhe uma adaga desembainhada que veio cair a seus pés. Era como se o Sul tivesse resolvido que Dahlmann aceitasse o duelo. Dahlmann inclinou-se para recolher a adaga e sentiu duas coisas. A primeira, que esse ato quase instintivo o comprometia a lutar. A segunda, que a arma, em sua mão inábil, não serviria para defendê-lo, mas para justificar que o matassem. Certa vez havia brincado com um punhal, como todos os homens, porém sua esgrima não passava de uma noção de que os golpes devem ir para cima e com o fio para dentro. “Não teriam permitido na clínica que me acontecessem essas coisas”, pensou.

– Vamos saindo – disse o outro.

Saíram, e se em Dahlmann não havia esperança, também pouco havia temor. Sentiu, ao transpor o umbral, que morrer em uma briga à faca, a céu aberto e atacando, teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite da clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta é a morte que teria escolhido ou sonhado.

Dahlmann empunha com firmeza a faca, que provavelmente não saberá manejar, e sai à planície (BORGES, 2000a, p. 589-590).

Juan Dahlmann (BORGES, 2000) é um morador de Buenos Aires que tem origem miscigenada, é germano-argentino, católico-protestante, neto de um herói de guerra, e sua família contava com inúmeras propriedades que presentemente haviam sido perdidas. Ele goza de um emprego público modesto na cidade e consegue, com esforço, salvar a sede da estância

nos pampas, ao sul de Buenos Aires. O trecho acima integra a segunda parte do conto “O Sul”, quando Dahlmann, após sair de uma clínica em que esteve internado para um tratamento em que teria feito uma cirurgia de septicemia, dirige-se à sede da estância. Quando está se locomovendo de trem até o Sul, há uma inesperada parada, e ele espera em um armazém, onde recebe provocações de um grupo de peões, sem reagir. Entretanto, Dahlmann resolve aceitar as provocações do compadrito¹⁰ e recebe uma adaga de um velho gaúcho¹¹.

A narrativa de “O Sul” (BORGES, 2000) pode ser compreendida como uma fantasia borgiana de levantar armas contra Perón. Ao tratar essa questão, Borges o faz pela ótica do punhal, que simbolizava o pai, pois no sentido de violência ou barbárie, ele se identificava mais com seu pai. O conto também pode ser analisado sob a ótica daquele que prova seu valor ao pegar em armas contra um inimigo que o oprime, constrange e desonra, e tudo isso realizado em duelo, coisa que Perón jamais teria feito. Segundo as observações de Borges, ele era um caudilho acostumado a mandar, autoritário e ditador. Há que se situar esse posicionamento do escritor como contraditório também, pois o próprio Borges tinha descendência de heróis de guerra, de família tradicional argentina, portanto ambos, Perón e Borges, eram dois homens não necessariamente nascidos ou criados entre o povo, porém suas divergências eram notórias.

Esse conto também sugere o desafio a Perón em um formato diferenciado, o retorno do espírito gaúcho a uma resistência individual a todo poder totalitário do Estado. Essas ideias têm origem no pensamento anarquista que o pai de Borges professava e em Evaristo Carriego¹², pois quando se observa a adaga que é jogada pelo velho gaúcho, há que se lembrar de um acontecimento relacionado a uma briga de Georgie, na escola. Seu pai o instou a mostrar àqueles que o provocavam o homem que era. Nesse ponto a narrativa dá muitas noções do quanto ele sentia que deveria provar sua força e resistir junto com os demais intelectuais antiperonistas a todo tipo de totalitarismo do regime.

Quando, em julho de 1952, Eva Perón falece, devido à doença, foi decretado luto de um mês. Os intelectuais da Sur e da SADE foram colocados sob vigilância. No mês de setembro os

¹⁰ Termo que designa um tipo social suburbano da região do Rio da Plata, Argentina e Uruguai, sendo um descendente do rural gaúcho. O compadrito é representativo de um processo de urbanização iniciado no final do século XIX.

¹¹ Denominação dada aos nascidos no bioma dos pampas, ligados às atividades pecuárias, seu modo de vida pastoril forjou uma cultura própria que seria a mescla da cultura ibérica e indígena, o que foi adaptado para o trabalho nas propriedades rurais chamadas estâncias.

¹² Poeta argentino que nasceu nos limites entre Uruguai e Argentina, província de Entre Ríos. Responsável por estetizar de maneira lírica as vivências cotidianas nos subúrbios através de poemas que retratavam a vida no arrabalde, uma das principais referências de Jorge Luis Borges.

peronistas resolveram se vingar e ordenaram o fechamento da Sociedade Argentina de Escritores. Então o pólo de resistência mais forte ao regime seria a revista Sur, pois:

[...] o nazi-fascismo e o peronismo eram considerados como uma inversão de valores por perseguirem os intelectuais e se colocarem como representantes das massas. Já na *Contorno*, a tendência era a superação da meritocracia através de uma conscientização política que gerasse uma autêntica justiça social. No entanto, pelo menos em um primeiro momento, a conscientização política e a justiça social não estariam ao alcance das massas, que deveriam ser ensinadas (SILVA, 2005, p. 80).

O que se depreende é uma contradição entre a própria intelectualidade peronista, que admitia que o modelo do regime não ensinava às massas, ao mesmo tempo em que atacava quem se referia a esse fato.

As leituras do discurso dos intelectuais antiperonistas, que diziam respeito a “Victoria Ocampo” e à Sur e seus intelectuais colaboradores, foram bastante marginalizadas na Argentina desse período. Entretanto, no exterior o movimento era contrário: Ortega y Gasset, Sartre, Roger Caillois, entre outros colaboradores externos da revista, ajudaram na difusão do pensamento desses intelectuais. Além disso, instavam os demais a apoiar o contraponto que se realizava em relação às pressões sofridas pelos intelectuais. Silva (2005) aponta a existência de um paralelo entre a Alemanha de Hitler, a Itália de Mussolini e a Argentina de Perón como exemplos da marginalização que o intelectual contrário a suas ideias enfrentava.

Os grupos contrários ou favoráveis ao regime, que eram difusores de pensamento intelectual poderiam, em certa medida, ter corroborado a implantação de governos bem mais autoritários que o de *Perón*, mas seus embates em campo ideológico, suas publicações e textos nas revistas e o engajamento que representaram podem ser compreendidos como complexidade em relação ao conflito que os identificaria. No tópico seguinte será analisada a organização do “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957 - *doravante*, “Manual”), e expandido em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967). Essa análise visa estabelecer como as narrativas que ali são apresentadas podem conter uma episteme borgiana da leitura.

1.4 Espírito de Resistência: A Antologia Como Opção Política

Em 1953, Borges e Marguerita Guerrero iniciaram o catálogo de um manual de zoologia de seres fantásticos, e nesse mesmo ano se distanciaram. Margot, apelido de Marguerita, era uma dançarina, amiga de Estela Canto e Cecilia Ingenieros¹³, pertencia a uma classe social menos abastada, tinha interesse pelo ocultismo e tratou de apresentar a Borges uma livraria, a Kier, na avenida Santa Fé, que era especializada em ocultismo, manuais de astrologia, quiromancia, mitos de povos distantes, numerologia, entre outros assuntos de igual interesse a ambos.

Durante esse período, as perseguições empreendidas pelo governo de Perón aumentaram o nível de agressividade e violência, principalmente em relação aos grupos contrários à política cultural que defendia. Essa intelectualidade peronista acreditava ter a missão de salvar a nação das influências exteriores, segundo Beired (2001):

Tratava-se, na verdade, de substituir uma concepção política de nação por outra de base cultural, acompanhando dessa forma a guinada dos movimentos de direita europeus a partir de fins do século XIX. Para a direita nacionalista argentina, a nação nada tinha que ver com cidadãos dotados de soberania política, conforme a fórmula consagrada pela Revolução Francesa. No lugar disso, a Argentina era compreendida como uma entidade constituída por tradições, história, língua e religião, cuja verdadeira face tinha sido renegada e ocultada dos argentinos pela ordem liberal implantada após a derrota dos caudilhos federais na segunda metade do século XIX ao se colocarem como representantes das massas (BEIRED, 2001, p. 317).

Essa identidade nacionalista argentina era produto da reivindicação de filiação à Espanha, como tendo vocação católica, imperial e reacionária. Nesse sentido, a política cultural seria para Perón um condicionante de seu ideário, a partir do que o “Manual de Zoologia Fantástica” catalogado por Borges e Guerrero pode ser analisado como um provável instrumento de resistência a uma política de nacionalização que minimizava as questões universais. O “Manual” começaria a ser catalogado em 1953 e publicado em 1957, sendo descrito, em seu texto de apresentação, da seguinte maneira (BEIRED, 2001).

Um menino é levado ao jardim zoológico pela primeira vez. Esse menino será qualquer um de nós ou, ao contrário, já fomos esse menino e o esquecemos. Nesse jardim, naquele jardim terrível, o menino vê animais vivos que nunca viu; vê onças, urubus, bisões e, o que é mais estranho, girafas. Ele vê pela primeira vez a variedade selvagem do reino animal, e aquele espetáculo, que pode assustá-lo ou horrorizá-lo, ele gosta. Ele gosta tanto que ir ao zoológico é divertido para crianças, ou pode parecer que sim. Como explicar esse fato comum e misterioso? Podemos, é claro, negar.

¹³ Amiga de Borges, tendo se relacionado amorosamente com ele entre os anos de 1947 e 1948, responsável por sugerir o argumento do conto *Emma Zunz*, (O Aleph). Também foi dedicado a ela o conto *O imortal*, primeiro conto de *O Aleph*.

Podemos fingir que crianças levadas abruptamente ao jardim zoológico sofrem, vinte anos depois, de neurose, e a verdade é que não há criança que não tenha descoberto o jardim zoológico e que não há idoso que não seja, bem examinado, neurótico. Podemos afirmar que a criança é, por definição, um descobridor, e que descobrir o camelo não é mais estranho que descobrir o espelho ou a água ou a escada. Podemos afirmar que a criança confia nos pais que a levam para aquele local com os animais. Além disso, o tigre de trapos e o tigre nas figuras da enciclopédia prepararam você para ver o tigre de carne e osso sem horror. Platão (se estivesse envolvido nessa investigação) nos diria que a criança já viu o tigre, no mundo anterior dos arquétipos, e que agora, ao vê-lo, o reconhece. *Schopenhauer* (ainda mais surpreendente) diria que a criança olha sem horror para os tigres porque não ignora que ela é os tigres e os tigres são ela ou, melhor, que os tigres e ela são da mesma essência, a Vontade (*tradução nossa*, BORGES; GUERRERO, 1981, p. 2)¹⁴.

Essa versão do “Manual” foi organizada pelo “Fondo de Cultura Económica”, do México, com direitos reservados por lei, sendo digitalizado por “El Mudo” no ano de 2005. O trecho acima é parte do prólogo do “Manual”, em que Borges e Guerrero buscam mostrar a surpresa das crianças quando visitam o jardim zoológico e encontram tantos animais por eles até então desconhecidos. Mais adiante, fazem referência ao fato de as crianças se tornarem adultos, e reconhecerem nesses animais arquétipos, exemplificando com uma analogia das figuras de Platão e Schopenhauer. Pode-se também analisar como o texto a partir da seguinte passagem: “Platão ... nos diria que a criança já viu o tigre, no mundo anterior dos arquétipos, ...”¹⁵ (*tradução nossa*, BORGES; GUERRERO, 1981, p. 2), apresenta uma possível ligação entre neurose e visita ao zoo. São as crianças que reconhecem arquétipos.

A importância de, em primeiro lugar, conhecer alguns fatos relacionados ao “Manual” diz respeito à condição em que sua organização foi realizada. Durante esse período do regime de *Perón*, os intelectuais estavam sob forte vigilância governamental, e as políticas culturais estavam voltadas para um nacionalismo que não permitia o tratamento de questões universais,

¹⁴ no original - A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico. Ese chico será cual quiera de nosotros o, inversamente, nosotros hemos sido ese chico y lo hemos olvidado. En ese jardín, en ese terrible jardín, el chico ve animales vivientes que nunca ha visto; ve jaguares, buitres, bisontes y, lo que es más extraño, jirafas. Ve por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. Le gusta tanto que ir al jardín zoológico es una diversión infantil, o puede parecerlo. ¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso? Podemos, desde luego, negarlo. Podemos pretender que los niños bruscamente llevados al jardín zoológico adolecen, veinte años después, de neurosis, y la verdad es que no hay niño que no haya descubierto el jardín zoológico y que no hay persona mayor que no sea, bien examinada, neurótica. Podemos afirmar que el niño es, por definición, un descubridor y que descubrir el camello no es más extraño que descubrir el espejo o el agua o las escaleras. Podemos afirmar que el niño confía en los padres que lo llevan a ese lugar con animales. Además, el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso. Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad

¹⁵ no original - “Platón ... nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, ...”

nem pela literatura, nem pela história, ou qualquer outro setor que lidasse diretamente com a leitura e a análise de obras que não fossem nacionalistas. Tanto que no trecho abaixo, os autores citam as questões de mitologias em diferentes culturas, como se pode notar:

Passemos agora do jardim zoológico da realidade ao jardim zoológico das mitologias, ao jardim cuja fauna não é de leões, mas de esfinges, grifos e centauros. A população deste segundo jardim deve ultrapassar a do primeiro, já que um monstro nada mais é do que uma combinação de elementos de seres reais e que as possibilidades da arte combinatória beiram o infinito. No centauro o cavalo e o homem estão conjugados, no Minotauro o touro e o homem (Dante o imaginou com rosto humano e corpo de touro) e assim poderíamos produzir, parece-nos, um número indefinido de monstros, combinações de peixes, de pássaros e répteis, sem outros limites além do tédio ou nojo. Isso, entretanto, não acontece; nossos monstros nasceriam mortos, graças a Deus. *Flaubert* reuniu, nas últimas páginas da *Tentação*, todos os monstros medievais e clássicos e tentou, dizem seus comentaristas, fazer alguns; o número total não é considerável e muito poucos podem agir na imaginação das pessoas. Quem ler nosso manual verá que a zoologia dos sonhos é mais pobre que a zoologia de Deus (*tradução nossa*, BORGES; GUERRERO, 1981, p. 2).¹⁶

Essas possibilidades da arte de lidar com o infinito e com as questões das mais nacionais às universais eram pensadas pelos peronistas como uma aberração do elemento cultural. Tanto em Borges quanto em Guerrero percebe-se a noção de representações subjetivas desses mitos e sua importância para o legado das gerações posteriores. Dispondo de capital cultural, tais maneiras de pensar o mítico poderiam colaborar para uma sociedade com maiores chances de transformação, pois mimetizar a imaginação seria um de seus fatores.

Não se quer aqui sintetizar o “Manual” como uma forma de leitura alienada, mas sim, chamar atenção para sua elaboração. Desde que começou a ser catalogado até o dia de publicação, teria aproximadamente 88 seres. Em 1967, Borges resolveu dar novo impulso ao texto, aumentando a quantidade de seres. Foi dessa nova versão que surgiu o objeto de estudo desta tese, que é a segunda variante da obra, chamada por Borges de “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, [1967]; 1981), uma antologia de mitos e seres do

¹⁶ no original - Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y de centauros. La población de este segundo jardín debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. En el centauro se conjugan el caballo y el hombre, en el minotauro el toro y el hombre (Dante lo imaginó con rostro humano y cuerpo de toro) y así podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco. Ello, sin embargo, no ocurre; nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios. *Flaubert* ha congregado, en las últimas páginas de la *Tentación*, todos los monstruos medievales y clásicos y ha procurado, sus comentadores nos dicen, fabricar alguno; la cifra total no es considerable y son muy pocos los que pueden obrar sobre la imaginación de la gente. Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios

imaginário popular de variadas culturas e povos. Há, no prólogo do livro, diferenças bem demarcadas em relação ao prólogo do “Manual”, como abaixo pode ser observado no texto integral da apresentação:

O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe *Hamlet*, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da Divindade. Em suma, quase do universo. Nos ativemos, contudo, ao que imediatamente sugere a locução “seres imaginários”; compilamos um manual dos estranhos entes que engendrou, ao longo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens. Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas algo há em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes épocas e latitudes.

Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem se multiplicar ao infinito.

Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais.

Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Fraser ou de Plínio, “O Livro dos Seres Imaginários” não foi escrito para uma leitura ininterrupta. Desejaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas variáveis que revela um caleidoscópio.

Múltiplas são as fontes desta *silva de varia lección*; nós as registramos em cada artigo. Que alguma omissão involuntária nos seja perdoada (BORGES; GUERRERO, 1981, p. XI-XII).

Ao escrever o prólogo do livro e quando se analisa a apresentação realizada no “Manual”, observam-se as diferenças em relação à estrutura textual, que é bem demarcada. Em todo o texto, se verifica a preocupação em apresentar cada um dos seres, nomeá-los e realizar algum tipo de relação entre eles e os animais do jardim zoológico, além de apontar para a questão do fascínio pelas mitologias e sua influência na subjetividade do leitor. O prólogo do Livro, por sua vez, apresenta brevemente algumas questões da Divindade, cita os motivos pelos quais os autores foram levados a catalogar o livro, desenvolve a questão da relação entre uma nova edição e as futuras, solicita de prováveis leitores colombianos e paraguaios que remetam lendas ou seres, com a descrição de cada um, para constar de futuras novas edições.

Sendo “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, 1967) uma antologia, ele comporta uma escolha política e cultural também, assim como o “Manual”, pois, conforme Serrani (2008), eles seriam descritos como

[...] um gênero discursivo que oferece muita informação sobre o modo em que se escreve e lê literatura e sobre seu papel em uma cultura e época dadas e, como se sabe, o gênero contribui diretamente para formar e transformar cânones, confirmar reputações literárias e estabelecer ou interferir em práticas letradas de gerações de leitores. [...] As funções da antologia na construção do leitor, na representação político-cultural de literaturas nacionais ou regionais e suas funções na educação são

tópicos cruciais, [...] para a compreensão do funcionamento do gênero (SERRANI, 2008, p. 270).

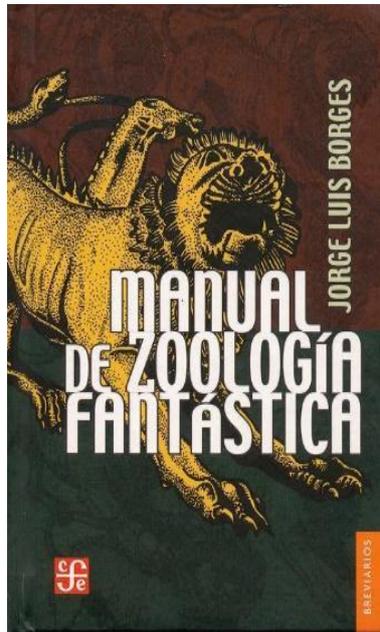
Nesse sentido, compreende-se a escolha realizada por Borges e Guerrero (1967) como sendo uma opção política, dado que o governo peronista teria aumentado as investidas sobre os aspectos da cultura nacional, massificando-a e tornando rasas as leituras empreendidas em bibliotecas populares, escolas e universidades que atendiam às massas. Essa atmosfera política carregada teve ressonância na obra de Borges, cuja preocupação central naqueles anos era com a maneira como circulariam as medidas de *Perón*. Após a morte de *Eva Perón*, a crise se intensificou, a economia estava muito instável e a oposição irrequieta.

Em 15 de abril de 1953, o presidente sofreu um atentado que não o afetou, porém deixou inúmeras pessoas mutiladas. Os militantes peronistas culpabilizam o Partido Radical e explodem as sedes dos partidos Socialista e Conservador. Além disso, incendiam o Jockey Club, conhecido por ser antiperonista, e queimam uma coleção de livros e pinturas (SERRANI, 2008).

Com toda essa conjuntura, Borges resolve ir embora no ano de 1954 para a casa de Bioy Casares e Silvina Ocampo. Em um passeio na praia, cai e descola a retina do olho saudável, o que para ele seria a perda da visão total (SERRANI, 2008). Mais tarde, em 1955, Perón sofreu o golpe que o tiraria do poder, logo nos primeiros meses do ano, na chamada Revolução Libertadora que instaurou os militares no poder. A Argentina vivia mais um golpe. Dois anos depois, em 1957, Borges lançaria o texto do “Manual”, para só dez anos mais tarde publicar “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967 - por vezes, doravante, somente “Livro”).

O estudo do “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967) se debruça sobre o que a antologia oferece, uma análise prolongada sobre questões de evolução e transculturação (RAMA, 2001), uma realização de movimentos circulares, uma observação dos movimentos literários e de suas hierarquias. Assim sendo, a antologia dessas mitologias do imaginário é uma produção política de ressignificação das subjetividades.

Figura 1– Capa do Manual de Zoologia Fantástica



Fonte: Fundo de Cultura Econômica do México (2005).

A imagem acima reproduz a capa do “Manual de Zoologia Fantástica”, que foi digitalizado no México. Percebemos que o nome de Marguerita Guerrero não aparece na imagem. A imagem seguinte apresenta a capa da edição brasileira de “O Livro dos Seres Imaginários.”

Figura 2 – Capa do “Livro dos Seres Imaginários”



Fonte: Foto da autora (2017)

Para demonstrar as análises realizadas acerca do objeto, foi elaborado um quadro em que constam todos os seres dos livros, por ordem em que aparecem dispostos, seus nomes e culturas de que são provenientes:

Quadro 1 – Seres Imaginários: Seus nomes e culturas de que são provenientes.

Seres Imaginários		
Número por ordem do livro	Nomes	Culturas provenientes
1	O dragão	Nórdica, chinesa, grega, judaica.
2	A Bao A Qu	Mongol e afegã. Chitor se localizava no Hindustão.
3	A Anfisbena	África.
4	Animais dos espelhos	Cantão, Ásia.
5	Animais esféricos	Grécia, Alexandria, Itália, Inglaterra, Alemanha, Ásia.
6	Os Pigmeus	Hindustão ou Etiópia.
7	Dois Animais Metafísicos	França.
8	Um animal sonhado por Kafka	Não há menção a localização geográfica.
9	Um animal imaginado por C. S. Lewis	Perelandra (lugar mítico).
10	O animal imaginado por Poe	Antártida.
11	Abtu e Anet	Egito.
12	O aplanador	Não há menção a localização geográfica.
13	Harpias	Grécia, Trácia.
14	O Asno de três patas	Arábia Saudita.
15	A Fênix	Egito, Grécia e Roma.
16	O Centauro	Olímpia, Tessália, Grécia, Corinto, Espanha e Portugal.
17	O Pássaro Roca	China, Hindustão e Madagascar.
18	Bahamut	Arábia Saudita.
19	O Cão Cérbero	Grécia, Roma, Escandinávia e China.
20	O Basilisco	Grécia e Líbia.
21	O elefante que predisse o nascimento de Buda	Nepal, Hindustão e Índia.
22	O Catoblepas	Etiópia, Egito e Grécia.
23	O Beemote	Hebraica e Latina.
24	Cronos ou Hércules	Grécia.
25	Uma cruz	Não há menção a localização geográfica.
26	Garuda	Índia.
27	Os Elfos	Germânia.
28	O Borametz	Tartária, China
29	O dragão	Etiópia, Arábia Saudita, Germânia.
30	O dragão chinês	China.
31	O devorador das sombras	Tibet, Egito.

32	O cavalo do mar	Bornéu, China, Lusitânia, Olisipo, Grécia, Roma, Islã
33	A Esfinge	Egito, Grécia, Karnak, Assíria, Etiópia.
34	O Burak	Meca, Jerusalém, Islã.
35	Fauna dos Estados Unidos	Wisconsin e Minnesota.
36	A Fênix chinesa	China.
37	Os Silfos	Grécia.
38	O Golem	Hebraica
39	O Grifo	Turquia, Bactria, Madagascar e Grécia
40	O cem-cabeças	China
41	A Banshee	Irlanda e Escócia.
43	O Hipogrifo	Grécia.
44	A Hidra de Lerna	Lerna, Grécia.
45	A Mandrágora	Grécia e Roma.
46	Haokah, deus do trovão	Missouri e Mississippi.
47	O Kami	Grécia e Japão.
48	O Minotauro	Creta, Grécia.
49	A mãe das tartarugas	China.
50	Os Monóculos	Grécia e Halicarnasso.
51	O macaco de tinta	China.
52	O Manticora	Grécia e França.
53	Os Gnomos	Grécia.
54	Rêmora	Roma.
55	A Quimera	Grécia.
56	O Peritio	Atlântida, Grécia, Arábia Saudita.
57	A Raposa Chinesa	China.
58	Lilit	Hebraica.
59	Fauna Chinesa	China.
60	O monstro Aqueronte	Cork, Irlanda e Grécia
61	O Mirmecoleão	Hebraica e Grécia.
62	Os Nagas	Hindustão.
63	A serpente ócupla	Japão.
64	Youwarkee	Inglaterra.
65	Odradek	Eslavo, Alemanha.
66	A Pantera	Grécia, Roma, Saxões
67	O Pelicano	Egito
68	O gato de Cheshire e os gatos de Kilkenny	Cheshire, Kilkenny e Inglaterra
69	O Simurg	Irã, China.
70	A Salamandra	Grécia, Chipre.

71	Sereias	Grécia, Roma, Circe, Campânia (Nápoles), País de Gales, Haarlem.
72	As Ninfas	Grécia e Roma.
73	Talos	Creta, Imã e Grécia.
74	O Zaratã	Islã, Alexandria, Irlanda e saxões
75	O duplo	Grécia, Alemanha, Itália, Hebraica.
76	O Squonk (Lacrimacorporus Dissolvens)	Pensilvânia.
77	O Kraken	Escandinávia, Noruega.
78	O Unicórnio	Hindustão, Grécia e Índia
79	Os tigres do Anã	China.
80	O Unicórnio chinês	China.
81	A peluda de La Ferté-Bernard	Rio Huisne (noroeste da França).
82	O Uroboros	Grécia, Egito (às margens do Nilo), Escandinávia.
83	Os demônios de Swendenborg	Não há menção a localização geográfica.
84	Fastitocalon	Noruega.
85	Os Lamed Wufniks	Hebraica e Árabes.
86	O cervo celestial	China.
87	Os Djins Islã	Egito, Jerusalém.
88	Os Brownies	Escócia.
89	Um rei de fogo e seu cavalo	Não há menção a localização geográfica.
90	Um réptil sonhado por C. S. Lewis	Não há menção a localização geográfica.
91	Crocotas e Leucrocotas	Pérsia, Índia e Etiópia.
92	O T'ao- T'ieh	Grécia e China.
93	Cila	Grécia, Itália, Sicília.
94	As Valquírias	Alemanha e Áustria
95	As Nornas	Saxões, Germânicos.
96	Porca com correntes	Córdoba (Argentina).
97	Ictiocentauros	Grécia, Roma e Bizâncio.
98	Demônios do judaísmo	Hebraica
99	O filho de Leviatã	Arles e Avignon (França)
100	Os seres térmicos	Não há menção a localização geográfica
101	O Nesnás Hadramaut	Iêmen Raij (Bornéu) e China.
102	Os anjos de Swendenborg	Inglaterra, Alemanha, Hebraica, Islã.
103	Hochigan	África do Sul.
104	Khumbaba	Assíria.
105	Os antílopes de seis patas	Germânica.
106	Os Elói e os Morlocks	Não há menção a localização geográfica
107	Os Trolls	Escandinávia.
108	Baldanders	Alemanha

109	As Lârnias	África, Grécia e Roma.
110	Os Lêmures	Roma.
111	As fadas	Roma, Irlanda, Escócia e Itália.
112	Kujata	Islã
113	Os sátiros	Grécia, Roma, Hindustão e Tessália.
114	O galo celestial	China.
115	O pássaro que traz a chuva	China
116	A lebre lunar	Inglaterra e China.

Fonte:Elaboração própria, adaptado de Borges, Guerrero (1981).

Nesse sentido, o presente capítulo buscou introduzir alguns pontos referenciais na elaboração dos textos de Borges, bem como o objeto de estudo, a fim de contextualizar sua escrita com a política cultural peronista, voltada para um nacional que, na concepção de Bernardo (2015), assinala a dificuldade com a qual os setores e núcleos antiperonistas enfrentavam suas constantes perseguições e expurgos. O argumento que se quer propor é que o livro compilado por Borges e Guerrero foi um ato de resistência a uma política xenofóbica e violenta, apresentando-se como uma episteme borgiana da leitura, direcionada por uma instância narrativa chamada de narrador alusivo. No capítulo seguinte serão discutidas as relações entre a leitura, o leitor, o texto e a concepção de ensino de literatura que permeiam a constituição de uma subjetividade leitora.

CAPÍTULO 2 LEITORES SUBJETIVOS

*Lento e grave um menino vira as páginas:
sonha com vagas coisas que não sabe.*

J. L. Borges

Neste capítulo foram postuladas a leitura subjetiva e a relação dos leitores com o livro, tendo como objeto de reflexão “O Livro dos Seres Imaginários”. Compreende-se aqui a literatura como resistência, como ato, ação de pensar o outro e a si em constante interação com o contexto social, histórico e cultural que é apresentado. Deste modo,

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético.

O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*, o antônimo familiar é *de/sistir*.

A experiência dos artistas e o seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade. Essa vem depois. A arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória (BOSI, 2002, p. 118).

Nesse diapasão, a questão da experiência com a arte é postulada para identificar como o leitor precisa equipar-se de leituras variadas. Mais adiante, Bosi (2002) cita Benedetto Croce, a quem Borges faz várias alusões em ensaios, livros e contos para definir o caráter memorialístico das narrativas e sua percepção de como as referidas “potências do conhecimento” podem indicar o sentido primário da obra de arte como aquele que se inicia enquanto experiência de individuação, subjetiva, interior para, depois e só depois, implicar em exteriorização artística e leitora.

Destarte, os seres humanos, enquanto leitores, primeiro absorvem o que lhes é apresentado pelo texto como atividade individual, que apenas depois desse primeiro exercício de compreensão se torna material de reflexão sobre o coletivo. É nessa chave que pode ser entendida a escrita da obra em análise, na qual Borges aprimora textos de origens várias. Compreende-se o ato da leitura como instância fundadora da escritura borgiana e a construção do espaço literário, sob uma visão de trânsito entre culturas diversas, esses são os pontos precípuos do capítulo que é proposto. Enquanto Petit (2009) pensa que “a leitura de mitos e contos é amplamente praticada por crianças, adolescentes e adultos. Tomados de empréstimo

ao patrimônio próprio de cada lugar, eles permitem um vínculo com a tradição oral, com as histórias ouvidas na infância” (PETIT, 2009, p. 190). Observa-se que nessa concepção se realiza uma análise da noção de identidade leitora, quando se encontra em situação de individuação e expansão das experiências leitoras e limítrofes.

Por conseguinte, o presente capítulo busca refletir acerca das relações entre livro-leitor-literatura. Esse leitor subjetivo é compreendido aqui como aquele que tem a possibilidade de discutir as configurações de experiência e como estas podem ser indicativas desse processo. Apresentam-se também dados estatísticos relacionados à leitura e aos indicadores de avaliação externa de leitura, pois se faz necessária a reflexão de que

[...] a recepção de um texto literário é uma “experiência literária” apenas quando envolve o ser por inteiro. E é precisamente quando ela se assenta em fenômenos longa e unanimemente condenados, por serem ilusão referencial e identificação, que ela atinge certo grau de plenitude (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 204).

Nessa perspectiva, a partir das leituras acerca dos tipos e níveis de transculturação descritos por Aguiar e Vasconcelos (2001), foi formulado um conceito – o de “simulacro de criatividade” – para delimitar o envolvimento do leitor com o texto e como poderia se dar essa experiência. Destaca-se que a delimitação do termo está em estado embrionário, tendo surgido da necessidade de compreender a apreensão das mitologias do imaginário na obra de Borges e o grau de subjetividade que ela comporta.

Neste capítulo apresentam-se os seguintes tópicos: A Experiência Leitora e a Subjetividade; Os Leitores Jovens e a Leitura: Pesquisas em Foco; O Livro dos Seres Imaginários: As Mitologias do Imaginário e os Jovens Leitores; e Simulacro de Criatividade: As Leituras de Narrativas Míticas Entre Adolescentes e Jovens.

Os tópicos referidos se configuram em reflexões e questionamentos acerca da individualidade e sua relação estreita com a coletividade, as relações entre o mito, a narrativa oral e as constituições e reconfigurações na atualidade desse processo de ruptura. Busca-se, também, relacionar o processo de desenvolvimento da escrita como algo independente e ao mesmo tempo dependente do leitor em formação e de suas necessidades naturais de leitura, sua integração ao *corpus* da narrativa. Utilizam-se como pontos de referência e inferência as ressignificações realizadas por suportes como o cinema, séries de TV, histórias em quadrinhos, os RPGs (*Role-Playing Games*), gênero de *videogame* muito difundido entre os adolescentes e jovens.

Ainda neste capítulo são analisadas as relações entre as narrativas míticas nesses suportes, tendo como ponto central a reflexão acerca da superficialidade ou não desses textos quando adaptados para o público jovem, questionando se essa estratégia não tornaria a experiência leitora subjetiva menos densa.

2.1 A Experiência Leitora e a Subjetividade

A experiência leitora merece reflexão por inicialmente se fundamentar na constituição do processo formativo do leitor. A importância de seus desejos e o que se pode chamar de elemento afetivo nesse processo é objeto de variadas formulações. Entretanto, é importante analisar que os textos são uma maneira de se desejar uma experiência com o literário que preceda a decodificação de signos, estabelecida também como uma transmissão de um *habitus* cultural. “O desejo de ler ou reler é um desejo de conhecimento que nasce de uma vontade de compartilhar com os outros leitores, e a palavra desempenha um papel essencial” (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 73).

Essa configuração da leitura considera as singularidades e partilha o entendimento das tendências relacionadas à circulação de livros e leituras como sendo uma possibilidade de construção de diálogos que não se constituam em unilaterais. Isso não é uma possibilidade única e sim uma delas, de pensar a transgressão que se determina no ritual de leitura individual e solitária (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013).

O que deve ser discutido aqui é como essas questões podem subverter o papel do leitor e se instaurar como apropriadas à compreensão de uma “cultura letrada”, e essa tal “cultura letrada” passa por noções variadas de práticas que compreendem as apropriações de leituras realizadas. Tais práticas envolvem também as relações entre leitura e escrita que se instauram nas limitações do texto ao circular na sociedade, como sendo produto de uma experiência humana, constituída por fatores diversos, em um contexto social, histórico, econômico e político que reorganiza a maneira de pensar a subjetivação na leitura. Por isso,

certas operações de leitura exigem realmente o investimento pessoal do sujeito leitor para andar bem. É o caso, por exemplo, do processo de representação. As imagens mentais construídas pelo leitor a partir do texto são, em razão da incompletude estrutural da obra (o enunciador não pode descrever tudo, nem descrever completamente), necessariamente subjetivas. O modo pelo qual um leitor imagina cenário e personagens a partir de indicações, em geral um tanto vagas do texto, remete a situações e acontecimentos que vivenciou e cuja lembrança retorna

espontaneamente durante a leitura (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 54).

Ao assinalar essas “operações de leitura”, que indicam o grau de incorporação da voz do outro ao texto e de sua familiaridade com a experiência e com as representações empíricas que o constituem, afinal o autor também é um leitor de algo ou alguém, fica consagrada a percepção de que o real e sua não habitação na linguagem podem ser observados em uma medida entre o plano linguístico e o literário. Essa constatação é passível de análise e envolve o real e sua constituição pela linguagem, pois ela se articula na materialidade dos signos que constituem a experiência leitora como ruptura em relação ao processo de escrita, bem como sobre a vida. Sendo assim, pode-se dizer que a linguagem aporta algo da subjetividade para o mundo real (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013).

O processo de decodificação de experiências subjetivas de leitura é amplo e requer uma elaboração silenciosa entre a constatação de que toda escrita literária parte do real, realiza uma espécie de travessia linguística e retorna para o lugar que se instaurou anteriormente, tendo sofrido transmutações nesse percurso. Sendo assim, relaciona-se a localização da escrita literária que está intrinsecamente ligada à sua constituição, à experiência com a travessia do signo linguístico e à segmentação da imagem à materialidade desse signo pela experiência de leitura individual e solitária que se constitui como reconhecimento mediada pelo deslocamento (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013).

A palavra, portanto, como elemento sonoro gráfico e que se constitui em variações no decurso temporal que se instaura no signo é uma experiência que pode ser pensada historicamente, pois a linguagem literária necessita do tempo para existir. Coexiste aí um jogo com a temporalidade na/da linguagem, porque aquele que escreve quer, de alguma maneira, reforçar o espaço-tempo na escritura. Entretanto, a literatura situa e vivencia uma incompletude de sentidos, incompletude essa que é definida pelas materializações sociais, históricas e culturais que são comportadas pela tensão entre o fictício e o real, ao não esgotar as possibilidades de significação (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013).

A leitura exige, então, um compromisso com a navegação de sentidos. Ao mesmo tempo requer uma solidificação do poder de explicitação deles, que se constitui na construção da linguagem literária, do tecido, da trama e de sua relação com a materialidade textual, com as relações sociais e culturais, com a organicidade histórica que é indicativa da escritura também como um exílio, e a leitura como isolamento. Assim,

[...] se hoje todos estão de acordo em dizer que o texto literário só pode verdadeiramente existir quando é “produzido” por um leitor, é necessário distinguir claramente duas teorias da realização do texto pela leitura. De um lado, aqueles que pretendem que todos os leitores – talvez fosse conveniente dizer todos os verdadeiros leitores, isto é, aqueles que têm os meios de respeitar adequadamente as regras – se encontrarão, grosso modo, em um espaço interpretativo da obra objetivável graças à evidenciação das injunções do texto; de outro, aqueles que, como Pierre Bayard, consideram a obra literária como, por essência, “móvel”, estimando que cada leitor produz um texto singular (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 34).

Tendo no plano da construção de uma linguagem literária que relacione a identidade leitora não apenas como divagações teóricas, em alguns casos não aprofundados, mas também que contemplem sua mobilidade e adequação à singularidade de textos e discursos, as relações que podem ser configuradas aí são de contribuição entre expressões culturais. A literatura permite que se pense na realização de sentidos e explicitação dos processos de compreensão e saber que conduzem à valorização do discurso literário de um autor em um determinado momento histórico-social e sua contribuição no ato de pensar o poder comunicacional da leitura literária (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013).

Os ensinamentos resultantes da experiência de grandes leitores/autores com o texto é uma das possibilidades que aqui se apresentam como pensar a análise e compreensão da fundamentação de um processo de leitura estética, que produz, no leitor em formação, diferenciadas significações acerca da sua identidade e constituição leitoras. A cultura, em uma de suas possíveis conceituações, pode ser considerada como uma tradição do fazer humano que é transmitido de geração a geração, e, segundo Canclini (2015), como modalidades de hibridação relacionadas aos diferenciados extratos da cultura latino-americana. No caso específico do objeto de estudo, o autor utiliza os termos “cultura urbana e cultura popular” para se referir aos rótulos relacionados ao culto e ao popular.

Essa tensão entre o culto e o popular já havia sido indicada por Canclini (2015), sendo salientada aqui com o intuito de analisar até que ponto esses rótulos operam, nas leituras realizadas pelos jovens, um distanciamento do que é entendido como culto/erudito, na escola, por exemplo. Essas transformações podem ser compreendidas como tendo desenvolvido no ser uma soma de realizações que confluem em linguagem, que é, ao mesmo tempo, uma condição para sua existência. Canclini (2015, p. 285) a entende como “o entrecruzamento de muitas forças da modernidade, a “explicação” de seus nós e suas crises”. Neste sentido, algumas provocações seriam:

Como assumir um estatuto de não leitor e contar a seu professor sobre a falta de interesse ou o tédio diante da ideia de abrir um livro? Como falar da falta de vontade de ler quando nos propõem uma experiência literária? Para certas escolas, ler é ainda uma *performance* que se mede pelo número de páginas e pelo tamanho dos caracteres. Privada de seus desafios simbólicos, e por isso tornada atividade mecânica, a leitura é um sofrimento; certos alunos não hesitam em confessá-lo (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 70).

Esse sofrimento atribuído à experiência literária pode ser sentido quando as interações entre “leitores desejados e estudantes” não se concretizam. E aqui há uma diferenciação realizada entre ambos: leitores desejados são aqueles que, a partir de sua experiência real com a leitura de textos literários, orientam a construção da fala como questão individual na língua, organizando assim seu próprio *corpus* de leituras, independente daquele que é indicado pela escola; já estudantes são aqueles que, para participar das práticas sociais escolares, exercitam leituras determinadas pelos programas de ensino, planos de aula e interpretação da evolução literária, de acordo com as demandas que se apresentam (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013).

Essa dita “performance”, indicada pelos autores, revela-nos, ainda, a coexistência de um confronto leitor/escola/ensino, pois para muitos setores da sociedade, a escola é vista como única responsável pela difusão das práticas de leitura, e quiçá de cultura, sejam essas literárias ou não. Pontua-se a finalidade desse ensino na escola, sendo esse, portanto, o compromisso com a preservação de um estatuto literário, de onde advém o primeiro questionamento empreendido por Rouxel, Langlade e Rezende (2013): “Como assumir um estatuto de não leitor e contar a seu professor sobre a falta de interesse ou o tédio diante da ideia de abrir um livro?”.

Segundo os autores acima, esta é uma questão de difícil resposta, mas que se pode refletir do ponto de vista do leitor e também do aluno. A experiência com o “literário” parte de uma maturação da linguagem de caráter hiper reflexivo, sendo que esse movimento não é a-histórico, ele se constitui em um brotar de sentidos variados a partir do tensionamento estético. O processo de escrita demonstra como a linguagem literária pode ser pensada enquanto exílio, mas a falta de interesse ou o tédio por uma determinada leitura orientada com a finalidade de ensinar pode indicar o nível de errância em que o indivíduo se encontra, como uma forma de aludir às barreiras intransponíveis desta linguagem. Assim,

[...] qualquer que seja o objetivo ou o nível considerado, os discursos colocam em evidência, entre os jovens leitores, uma clivagem identitária entre o leitor escolar e o outro leitor que existe nele. Inúmeros testemunhos convergem para denunciar a obrigação da leitura escolar. Os textos propostos em classe, culturalmente distantes das leituras pessoais, o ritmo de leitura imposto para a descoberta das obras, a lentidão

de seu estudo são igualmente queixas pelas quais alguns alunos justificam sua hostilidade (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 71).

O intuito aqui é analisar as conceituações e o papel das práticas de leitura na escola e em meios privilegiados de acesso a ela, como as bibliotecas, os centros literários e, os ainda existentes, clubes de leitura, assim como evidenciar que essa chamada clivagem identitária é uma realidade vivenciada pelas instituições de ensino em que os objetos reais e materiais estão ambos dispostos com a finalidade de entender o exercício da fala, que é seu uso em sociedade. Entretanto, enfrentam a distância social e uma obrigação que pode ser percebida como pouco saudável ao exercício literário, pois a contemplação das leituras pessoais muitas vezes não é privilegiada.

Esta estruturação de ideias relacionadas aos estudos de leitura e literários na escola, enquanto instituição, tem raízes bem mais complexas que aquelas aqui apresentadas. Destarte, as opções de investigação dispostas na presente pesquisa são relacionadas a essa experiência leitora que perpassa sua identidade, suas escolhas, o movimento de figuração do acolhimento possível, o desvelamento do que é íntimo e interno, os quais são trazidos à tona pelo estranhamento, inquietudes e vivências reais produzidas pelo leitor jovem, ao estabelecer uma relação de reconstituição de sua experiência primeira com a linguagem a partir da experiência literária.

A linguagem não se limita à literatura e nem vice-versa. Ambas estão em um momento de corroborar provas de que há um funcionamento em que participa sua compreensão geral no campo social de interação. Como cita Jouve,

Se a arte não existe mais para os teóricos, ela ainda existe para a maioria dos indivíduos e, sobretudo, para uma série de instituições (ensino, imprensa, mídia) que pesam fortemente sobre nossa existência cotidiana. Assim, talvez não seja inútil interrogar sobre uma “realidade” que, mesmo mal definida, “informa” – através de uma série de engrenagens – o mundo em que vivemos e nossa existência no interior deste mundo (JOUVE, 2012, p. 11).

A experiência leitora e a subjetividade na leitura literária são implicadores da existência da arte para os indivíduos? Com efeito, a resposta seria sim, pois a arte literária, bem como a linguagem em todas as dimensões dos saberes humanos, se perpetua como fundamental para a constituição de uma cultura letrada. Assim também é condicionante que a relação entre os indivíduos, essa interação ainda que subjetiva, define suas identidades, e as transforma.

Identificar a literatura como algo que deva ser ensinado é se referir a um amontoado de critérios e de classes que se definem por sua não obrigatoriedade para o ensino da arte literária, e sim, uma compreensão da necessidade de contribuir para pensar o caráter expansivo e as mudanças que garantem à mesma um conjunto de propriedades. Assinala-se que

[...] levar em conta essa intenção permite assim definir a arte sem renunciar à ideia de que o belo é subjetivo e relativo. No campo literário, os traços “artísticos” são essencialmente traços genéricos. Todo romance, toda tragédia, toda elegia é estatutariamente uma obra de arte. A questão da identidade artística, portanto, nada tem a ver com a do mérito estético (JOUVE, 2012, p. 17).

Por ser a experiência com a subjetividade leitora uma extensão de relações interpessoais, e uma proposição consciente e sistemática centrada no estado atual da produção de conhecimento na escola, como cita Jouve (2012), ela se apresenta como processo racional e articulado das atividades escolares no contexto social. Isso porque tem função variada e ampla, como explicitar princípios, empregar vínculos, assegurar e organizar conceitos literários, prever objetivos, conteúdo e métodos, mas para além dessas, assegurar o respeito ao leitor, bem como ao autor e à instituição literária, em sua subjetividade.

O tópico a seguir tem por objetivo analisar a relação entre os leitores jovens e a leitura, empreendendo para isso uma revisão bibliográfica de algumas das principais referências relacionadas às questões de leitura e literatura, citando brevemente três pesquisas que colaboraram para as reflexões ora apresentadas.

2.2 Os Leitores Jovens e a Leitura: Pesquisas em Foco

Em uma perspectiva de análise bibliográfica foi utilizada, como ponto central, a questão dos leitores adolescentes e jovens. Encontram-se aqui três pesquisas citadas a título de reflexão acerca das práticas relacionadas ao ensino de literatura e sua constituição dentro e fora dos muros da escola. Nelas se pontuam questões relacionadas ao uso e à importância de bibliotecas e centros de leitura.

A pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil” (INSTITUTO PRÓ-LIVRO, 2019), em sua quinta edição de 2019, registra uma queda em relação à quarta edição de 2015: a quantidade de leitores no país caiu de 56% para 52%; dos textos de leitura citados na pesquisa, chama atenção a Bíblia, como sendo o livro mais lido. A pesquisa aponta ainda que as leituras mencionadas não se encontram no chamado âmbito da literatura, como aquelas obras que se constituem em

figurativas do hábito de leitura. Ao mencionar a quarta edição da pesquisa, Marisa Lajolo (2016) indica que 75% dos entrevistados reafirmam seu gosto pela leitura literária.

Em uma segunda análise, a pesquisa “Indicador de Analfabetismo Funcional” (INAF), de 2016, pontua que 42% dos leitores têm capacidade de realizar alguns tipos de leitura que não saem da extensão média de inferências, o que é, portanto, um demonstrativo de nível básico de alfabetização. Considerando, também, que 23% de leitores apresentam nível intermediário de proficiência, e aqueles que são proficientes estão em torno de 8%, enquanto 27% da população alfabetizada formalmente é descrita, pelo indicador, como analfabeta funcional, pois seu nível de compreensão em relação ao que leem é muito reduzido. Em análise comparativa à última pesquisa INAF de 2018, 29% dos leitores têm capacidade de interpretar e aplicar textos em suas análises, a pesquisa mostra ainda que 54,73% dos leitores acima de 8 anos de idade continuam em níveis escassos de leitura, enquanto 33,95% dos jovens brasileiros apresentam índices de insuficiência na escrita.

Os dados coletados pelo indicador trataram também da relação entre o grau de alfabetização e a escolaridade, e a constatação da pesquisa foi de que 48% dos jovens provenientes do Ensino Médio encontram-se em grupos com grau de alfabetização inferior ao estimado para a faixa etária em que se localizam. Em contrapartida, apenas 9% dos jovens oriundos dessa faixa etária apresentam proficiência e grau de alfabetismo considerados suficientes.

As pesquisas acima mencionadas conduzem à reflexão de que os níveis de exclusão social no país colaboram para que esses índices estejam em queda, dadas as taxas de analfabetismo funcional e sua relação direta com as diferenças entre as chamadas “formas fracas” e “formas fortes” de trabalhar as políticas públicas relacionadas a essas avaliações de larga escala como uma possibilidade de dimensionar o acesso à leitura e por consequência à escrita, o que é sentido como um dos fatores que promovem a desigualdade social. Entende-se aqui como “forma fraca” a concepção generalizada, especialmente pelos organismos governamentais de avaliação, de que se deve mudar a forma de trabalhar e não o conteúdo; e como “forma forte”, a concepção de que é necessário trabalhar o ensino de práticas sociais de leitura que possam relacionar as questões estéticas mais densas às narrativas de mundo.

Em uma terceira pesquisa, como parte do doutorado da professora Gabriela Rodella Oliveira (2013), da Universidade de São Paulo (USP), foram empreendidas análises com alunos do Ensino Médio, jovens esses provenientes de duas turmas do turno matutino de duas escolas particulares e de duas turmas do turno noturno do ensino público na cidade de São Paulo. Foram

consideradas quatro escolas, sendo que as escolas 1 e 2 são instituições de ensino público, e as escolas 3 e 4, instituições de ensino particulares. É necessário frisar que uma pesquisa empreendida em um sistema de ensino particular dentro de um país com tamanha diversidade geográfica e cultural não pretende generalizar os índices, mas apenas conduzir a uma reflexão mais responsiva em relação às leituras dos jovens dessa faixa etária.

Foram analisados aspectos como profissão paterna, profissão materna, quantidade de livros de que os jovens dispunham em casa, frequência de leitura dos pais desses jovens, práticas de leitura dos familiares e tipos de livros, gênero e idade dos jovens, práticas culturais de cada jovem, práticas culturais por escola, práticas culturais entre meninos e meninas, práticas de leituras por escola e entre meninos e meninas, leituras escolares e livros preferidos dos jovens (OLIVEIRA, 2013). Ao serem questionados acerca de ser leitor ou não, os jovens emitiram respostas que foram analisadas da seguinte maneira:

[...] na ESCOLA 1, 50% consideram-se leitores, 41% dizem-se não leitores, 8% julgam-se “mais ou menos” leitores e 1% não responde; na ESCOLA 2, 55% consideram-se leitores, 41% dizem-se não leitores e 4% julgam-se leitores “mais ou menos”; na ESCOLA 3, 63% consideram-se leitores, 32% julgam-se não leitores e 5% afirmam ser “mais ou menos” leitores; e na ESCOLA 4, 56% avaliam-se leitores, 39% acham que são não leitores e 5% são leitores “mais ou menos” (OLIVEIRA, 2013, p. 161).

O que se depreende da pesquisa é que os alunos das quatro escolas, majoritariamente, se consideram leitores. Necessário se faz refletir acerca das duas primeiras pesquisas apresentadas, nas quais há uma generalização de dados em relação às questões de leitura e sua apreensão. Embora haja diferenças entre ambas, pois essas são mais amplas e profundas que testes e avaliações externas (o que não quer dizer que esses sejam dispensáveis), existem fatores não levados em conta. São aspectos que influenciam na concepção de leitura, o que indica um absenteísmo em relação ao processo de leitura não apenas como um índice, mas que pode contribuir com análises em todos os aspectos que o constituem.

Entre as fontes citadas por Oliveira (2013), relacionadas ao desenvolvimento do hábito de leitura em adolescentes e jovens e suas contribuições tanto para o ensino de literatura quanto para a leitura literária, destacam-se: 1) Em 1982, a tese de doutoramento de Marisa Lajolo – “Usos e abusos da literatura na escola”; 2) Em 2000, a dissertação de Márcia de Paula Gregório Razzini – “Programas de Ensino”; e 3) Em 2009, a tese de doutoramento de Maria Amélia Dalvi – “Drummond: a invenção de um poeta nacional pelo livro didático”. Com a finalidade de situar mais pesquisas relacionadas à temática, destacam-se aqui: 1) Em 1992, a pesquisa de doutorado

de Hilda Orquídea Hartmann Lontra – “Com ciência e arte – o ensino de literatura em segundo grau”; e 2) Em 2014, a pesquisa de pós-doutorado de Robson Coelho Tinoco – “Práticas de leitura e ensino de literatura nos ensinos fundamental e médio”.

As pesquisas relacionadas são parte de um movimento mais amplo, ao se descobrir/redescobrir na leitura um “reconhecimento de si que a literatura permite, mas uma mudança de ponto de vista, um encontro com a alteridade e talvez uma educação dos sentimentos” (PETIT, 2009, p. 110). Os resultados da pesquisa de Gabriela Rodella e outras relacionadas ao ensino de literatura e leitura na escola refletem a contradição entre os níveis demonstrados pelos índices e a maneira como são interpretados.

A produção, constituição e ampliação das experiências leitoras para jovens em idade escolar são alvos de questionamentos, debates, congressos, tensões e diferenças. É preciso pensar que a leitura individual, a leitura subjetiva, é a primeira experiência com o texto, sendo ele literário ou não; entretanto se lê, em cada circunstância, por motivos diferentes. E estes determinam procedimentos também diferentes para se lidar com o material de leitura, pois além de ser uma prática subjetiva, a leitura é uma prática social. E Petit (2009) reflete que

[...] nossa sede de palavras, de elaboração simbólica, é tamanha que, com frequência, imaginamos assistir a esse retorno de um conhecimento sobre nós mesmos surgindo sabe-se lá de que estranhas fontes, redirecionando o texto a nosso bel-prazer, encontrando nele o que o autor nunca teria imaginado que havia colocado (PETIT, 2009, p. 112).

Nessa perspectiva, podem-se analisar os meandros de formação do hábito de leitura no indivíduo, desde o nascimento até o envelhecer. Variadas são as mutações de gostos, hábitos, espaços do literário e da leitura, pois os textos literários comportam histórias, fragmentos e até mesmo realidades ficcionais que são oriundas de processos intermináveis de elaboração simbólica (PETIT, 2009). Ao apresentar as referidas pesquisas buscou-se pontuar de que maneira os leitores jovens e adolescentes são ouvidos em seus hábitos e gostos literários, e como as pesquisas externas lidam com os resultados que obtêm.

Observou-se que as limitações relacionadas a estratégias de melhoria das práticas sociais de leitura são ainda um desafio para o enfrentamento do chamado analfabetismo funcional, indicado pelo INAF (2018). Ainda em referência aos índices demonstrados, notou-se uma perpetuação da “trajetória social” de algumas esferas. Variadas são as implicações estruturais relacionadas a uma manutenção do capital cultural de alguns extratos da sociedade

(BOURDIEU, 2014), e a leitura é uma arma poderosa de reflexão acerca dos bens simbólicos, sociais, culturais e econômicos de que a sociedade dispõe. O sociólogo diz que

isso faz com que, através da narrativa das dificuldades mais “pessoais”, das tensões e contradições, na aparência, mais estritamente subjetivas, acabem se exprimindo, muitas vezes as estruturas mais profundas do mundo social e suas contradições. Isso nunca é tão visível como no caso dos ocupantes de posições instáveis que são extraordinários “dispositivos analisadores práticos”: situados em pontos onde as estruturas sociais “estão em ação” e, por esse fato, movidos pelas contradições dessas estruturas, eles são obrigados, para viver ou sobreviver, a praticar uma forma de autoanálise que, muitas vezes, dá acesso às contradições objetivas de que são vítimas e às estruturas objetivas que se exprimem através delas (BOURDIEU, 2014, p. 264-265).

Essas contradições e tensões são, portanto, também sentidas na escola e encontram eco nas chamadas “estruturas sociais” que se constituem a partir de práticas relacionadas também ao ensino. O caso dos dois primeiros indicadores é passível de análise como uma construção de estruturas avaliativas que, em muitos casos, não levam em consideração as questões sociais, estruturais, educacionais e subjetivas que compõem o caráter reflexivo e formativo, tanto na escola quanto nos meios sociais de difusão de hábitos de leitura. Entendeu-se, pois, que não é apenas uma questão de percentuais de crescimento que se deva levar em conta, mas também as condições que são dispostas para que ocorram ou não processos e organização de estratégias de desenvolvimento dos hábitos de leitura, e, conseqüentemente, crescimento nos índices apontados.

No decorrer da pesquisa de Oliveira (2013) pode-se analisar o crescente hábito de leituras não indicadas pela escola e realizadas pelos jovens das quatro instituições, independentemente de questões socioeconômicas. A autora cita os casos de “Harry Potter” (ROWLING, 2000), “Senhor dos Anéis” (TOLKIEN, 2002), “Crepúsculo” (MEYER, 2008), entre outros textos não direcionados pelas instituições, mas escolhidos pelos jovens para suas leituras habituais. Essa constatação advém de pesquisas relacionadas ao público em questão, bem como de pesquisa empreendida por ela no mestrado, quando surgiu seu interesse por compreender esse gosto, hábito e preferência dos jovens.

Os textos mais lidos, citados tanto na pesquisa da autora, quanto naquela realizada para a defesa de dissertação de mestrado, são similares. A reflexão que aqui se quer propor é acerca de sua constituição, o que é subjetivo, mítico, individual. E isso é realizado, pela influência que as narrativas míticas encontram atualmente em jovens leitores. Não que sua presença não fosse sentida antes, mas as ressignificações e transmutações foram se constituindo em “processos de hibridação” que requerem uma análise mais assertiva em relação a suas leituras na atualidade.

No tópico seguinte apresenta-se o conceito de mitologias do imaginário, a partir de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, 1981), ponderando as aproximações e a constituição de narrativas de caráter fragmentário e por vezes metafóricas, aprimoradas por Borges e Maguerita Guerrero quando da elaboração do livro.

2.3 O Livro dos Seres Imaginários: As Mitologias do Imaginário e os Jovens Leitores

Uma vez que a leitura é subjetiva, o isolamento, a individuação de sentidos (uma das características da narrativa mítica) e as aproximações com o mito e sua constituição nas sociedades e culturas em que surgiram são alvo de análise acerca da enunciação na apreensão e no ensino de literatura. Vale destacar que desde a década de 1980, ocorreu um crescimento muito específico em relação à apreensão desses meios em HQs, filmes, jogos de RPG, *videogames* e séries de televisão. Percebe-se a redescoberta crescente do interesse por essas formas literárias, contudo em suportes variados, atingindo número significativo de adolescentes e jovens.

Entende-se por “Mitologias do Imaginário”, termo que ora se utiliza para situar as narrativas dispostas em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, 1981), como sendo uma alusão ao conjunto de ficcionalizações dos seres, lugares e suas origens, de acordo com as culturas a que pertencem, e que foram organizados por Borges e Marguerita Guerrero no objeto de estudo que foi analisado.

É necessário, portanto, explicitar essa apreensão, pois durante a adolescência e juventude, as narrativas míticas, sejam elas clássicas ou populares, são alvo de leituras interessadas empreendidas pelos jovens. Destarte, o nível de aprofundamento em relação ao processo de hibridação, escrita, formulação de conceitos não é aprofundado em questões teóricas, dadas as intenções de leitura que esse público contempla. Nesse sentido, ao escolher o objeto de estudo para esta análise, levou-se em consideração questões como: hibridação das narrativas, apreensão dos seres que compõem esses textos na atualidade, tanto pelo cinema quanto pelos suportes digitais, processo de organização e seleção, intersubjetividade, transculturação de formas narrativas.

Salienta-se que “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, 1981), objeto de análise da pesquisa, como já mencionado anteriormente, foi primeiramente publicado como “Manual de Zoologia Fantástica” em 1957, em colaboração com Marguerita Guerrero. Sua organização iniciou-se em 1953 e, aproximadamente, dez anos depois sua publicação

original foi expandida. Em 1967 ganhou o título de “O Livro dos Seres Imaginários”. Sendo assim, sua escrita é bem anterior às reflexões atuais relacionadas à constituição de uma subjetividade que analise a formação dos processos de leitura interna, individual, como proposta de isolamento que constitua a subjetividade leitora. É também anterior à compreensão de que

[...] o que a criança explora ou teme nos livros é em larga escala esse ser estranho, inquietante, fascinante, que está dentro dela, do qual ela ignora porções inteiras e que às vezes se revela, se constrói por acaso quando encontra uma página; esse lugar distante no interior, o mais íntimo, o mais escondido, que é, contudo, onde nós nos abrimos aos outros. Aí se encontra grande parte do segredo que procuram os leitores, às vezes freneticamente – e que outros, ao contrário, esforçam-se em evitar (PETIT, 2009, p. 53).

Analisa-se aqui que um texto definido por seu caráter antológico, como o caso do objeto de estudo, se configura em uma convocatória à descoberta dos seres que povoam a imaginação humana, em formato de narrativas míticas de cada cultura e país, mesmo aqueles que já não fazem parte de mapas geográficos atuais, como é o caso, por exemplo, do Hindustão. Isso, para Petit (2009), seria a revelação, a construção de uma interioridade, alteridade constituinte da busca empreendida pelos leitores jovens de conhecer e reconhecer nelas a importância de seu despertar sensível da construção de significações e de linguagem verbal.

As ideias iniciais para organização da antologia de seres fantásticos em 1953 podem indicar um esforço tanto de Borges quanto de Guerrero, de resistir a uma política cultural difundida pelo peronismo na Argentina, que na época tinha a intenção de caracterizar a identidade nacional como único atributo da cultura de um todo social. Isso, no entendimento tanto de Borges quanto dos demais intelectuais antiperonistas, se configurava em tentativas fascistas de isolamento e “rigidez cultural” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001). Entende-se por “rigidez cultural” a rejeição drástica das contribuições oriundas de outras nações, povos ou culturas, instalando uma tensão nos produtos culturais já estabelecidos (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001).

Esse livro é possivelmente uma contestação da unidade nacional peronista que não aceitava influências de outras culturas. No Brasil foi publicado em 1981, pela editora Globo; mais tarde, no ano de 2007, pela editora Companhia das Letras. A edição analisada é de 1981, constituída de mitos das mais variadas culturas: são 116, entre animais, descrições e narrativas de seu surgimento, catalogados de maneira a explicar sua origem.

Maria Kodama, em entrevista ao jornal brasileiro “Correio Braziliense” (MACIEL, 2017), quando de sua visita a Brasília para o “Ciclo de Conferências 8 Grandes Escritores

Latino-americanos”, conta que Borges costumava apontar que era mais comentado do que lido. E parece não ter ocorrido nenhuma mudança significativa em relação a essa questão. Prova disso foi a pesquisa empreendida no Banco de Teses e Dissertações da Capes e no MLA (*Modern Language Association*), que inventaria mais de 24.000 títulos relacionados a Jorge Luis Borges e mostra que os objetos de estudo são em sua maioria textos reconhecidos do autor, como “O Aleph” (BORGES, 2000), “Ficções” (BORGES, 2000), “O Fazedor” (BORGES, 2000), “Borges e eu” (BORGES, 2000), “O livro de areia” (BORGES, 2000), “O sul” (BORGES, 2000), “O jardim das veredas que se bifurcam” (BORGES, 2000), além de variadas análises comparativas entre Borges e outros escritores latino-americanos.

Entende-se que em Borges a relevância de uma literatura de leituras se constitui em uma escolha política (SERRANI, 2008), pois as possibilidades de análise e leitura do texto pelos jovens leitores é significativa de sua participação na cultura escrita, posto que a leitura é entendida como produção humana, como constituição da narrativa mítica em cada sociedade, a partir da discussão acerca das contribuições que a “plasticidade cultural” (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001), aqui compreendida como a integração de leituras em determinadas tradições, são possibilidades de interpretação que suscitam a não limitação das fronteiras narrativas. Mas para além disso, há questões relacionadas à leitura individual, em um processo de incorporação de elementos de interação entre o leitor e o texto, rearticulando as compreensões da estrutura textual, cultural e social que

[...] às vezes parecem proceder de estratos aparentemente ainda mais primitivos, mas que ostentam uma capacidade significativa que os torna invulneráveis à corrosão das contribuições modernizadas. Para um criador literário, trata-se exclusivamente de puras operações artísticas, mas nelas está implícita uma prévia proposição cultural, resultado do conflito que toda uma coletividade está vivendo (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 215).

Destarte, a reflexão de Rama conduz à análise de como são orientadas as contribuições, ressignificações e procedimentos de constituição de narrativas na atualidade, visto que as “operações artísticas” extrapolam leituras superficiais das “proposições culturais” apresentadas (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001). Elas versam sobre as contradições de uma sociedade, especificamente no contexto de seleção, organização e publicação do texto em questão, em uma coletividade que vivenciava um regime constituído por uma política cultural rígida, mais tarde passando a uma convulsão social devido ao golpe militar que tiraria Perón da presidência da

Argentina em 1955. Em 1957, a primeira versão do texto de Borges e Guerrero aqui estudada seria publicada, o que se compreende como um indicativo de literatura de resistência.

É importante frisar que toda literatura a seu tempo comporta algum tipo de resistência a algo ou alguém, pois “todos os homens buscam alcançar o sentido da própria existência e se interrogam sobre os porquês das desigualdades que saltam à vista, e só não existem para aquele triste cego, o pior de todos, que não quer ver” (BOSI, 2002, p. 267). Embora cego fisicamente, Borges conseguia visualizar as deformidades e fragilidades que polarizariam confrontos e violações em tempos vindouros. O presente trabalho é, portanto, uma reflexão acerca das significações que as mitologias do imaginário podem suscitar no público jovem da atualidade e nas possibilidades de análise e organização de conceitos.

A seguir apresenta-se o conceito de simulacro de criatividade, tendo como aporte as leituras empreendidas das mitologias do imaginário a que Borges e *Guerrero* aventam. Explicitar-se-ão também questões relacionadas a esse tipo de narrativa na atualidade e sua utilização.

2.4 Simulacro de Criatividade: As Leituras das Mitologias do Imaginário Entre Adolescentes e Jovens

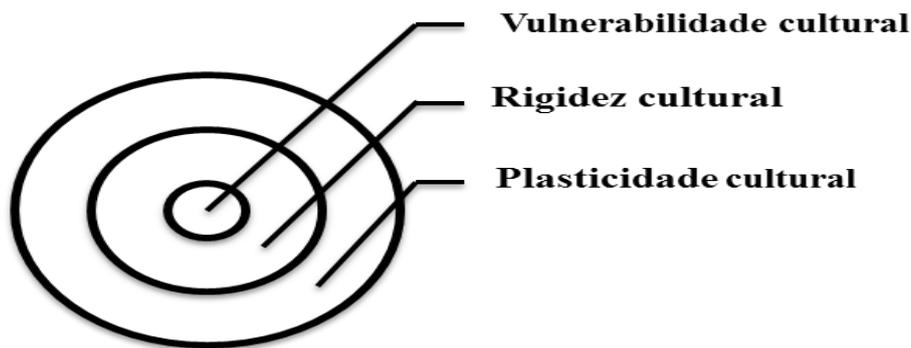
A partir das leituras de Canclini (2016), Aguiar e Vasconcelos (2001) e Rouxel, Langlade e Rezende (2013) acerca das questões relacionadas à narrativa na sociedade atual, níveis e tipos de transculturação (RAMA, 2001), possibilidades de leitura e processo de escrita, além da análise de como são influenciadoras da subjetividade, formulou-se uma categoria “simulacro de criatividade” para explicar o contexto relacionado aos níveis e tipos de aculturação e transculturação que parecem seguir uma ordem. Essa elaboração surgiu da leitura desses modelos de experiências relatadas pelos autores.

O termo passou por uma formulação sistêmica, motivo pelo qual foi pensado inicialmente em duas palavras para designá-lo. A primeira é “simulacro”: palavra proveniente do latim *simulacrum*, que em uma de suas acepções significa representação, cópia defeituosa ou malfeita, imitação. A segunda palavra é “criatividade”: palavra proveniente do grego *dimiourgísete*, que significa criar, tirar do nada, fundar.

“Simulacro de criatividade” designa, portanto, o ato de sugerir uma leitura obrigatória que engessa e leva à imitação, sem uma real experiência leitora. Essa formulação surgiu da

análise realizada a partir da explanação de Rama acerca do processo de reimersão em uma cultura, que se dá em três tipos abaixo expostos:

Figura 3 – Processo de Reimersão



Fonte: Elaboração própria.

O primeiro tipo seria o de “vulnerabilidade cultural”, que se compreende como a aceitação de propostas externas relacionadas à cultura própria, sem uma resistência a tais influências. O segundo tipo seria a “rigidez cultural”, ou seja, a rejeição contumaz das contribuições externas à cultura nacional, sendo instaurada de maneira abrupta. O terceiro tipo seria a “plasticidade cultural”, que se configura em integração de um determinado produto às tradições e renovações relacionadas à cultura (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001).

Após a análise desses tipos em Rama, foi observada em Canclini (2016) a reflexão acerca do fato de que “a arte é o lugar da iminência” (CANCLINI, 2016, p.16). Sendo assim, seu êxito é não modificar os sentidos, mas questionar e induzir às significações sem, para tanto, distorcer fatos, deixando a cargo da subjetividade do outro a compreensão de que

[...] ao dizer que a arte se situa na iminência, postulamos uma relação possível como “o real” tão oblíqua ou indireta quanto na música ou nas pinturas abstratas. As obras não simplesmente “suspendem” a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser (CANCLINI, 2016, p. 19-20).

Como o próprio autor reitera, essa proposição necessitará de provas, pois a arte se expande para além de seu campo, fundindo-se à sociedade - as misturas, as reconfigurações urbanas, geográficas, históricas e sociais são indicativas disso. Esse autor ainda reflete acerca dos modos de fazer política e economia, das influências na questão da cultura até se aproximar

da ideologia e de sua manipulação pelos poderes dominantes, o que ele chama de “simulações diárias” (CANCLINI, 2016, p.20).

Ainda refletindo acerca do papel social da arte, de sua constituição e da relevância da cultura e da experiência com a subjetividade, encontramos em Rouxel, Langlade e Rezende (2013), o questionamento acerca do sentido evocado no leitor. Segundo os autores, a leitura tem sentido, para o leitor quando, é sensível à sua busca, o que reconfigura questões relacionadas à apropriação de um texto, ação voluntária, desejo de leitura. Sendo assim, atualmente observa-se o constante crescimento de gostos literários sobre os quais ainda não é possível solidificar uma ideia permanente, pois

[...] se para uma minoria deles podemos falar de *identidade literária*, para a grande maioria, o emprego da noção é prematuro e pouco pertinente. Para estes, é preferível usar a noção *identidade de leitor*, não baseada em categorias quantitativas, como grande, mediano e fraco leitor – pois tais categorias são aleatórias, mas na relação com o texto no ato de ler e na retórica do leitor: maneira de ler no seu entorno, ritmo de leitura (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 78).

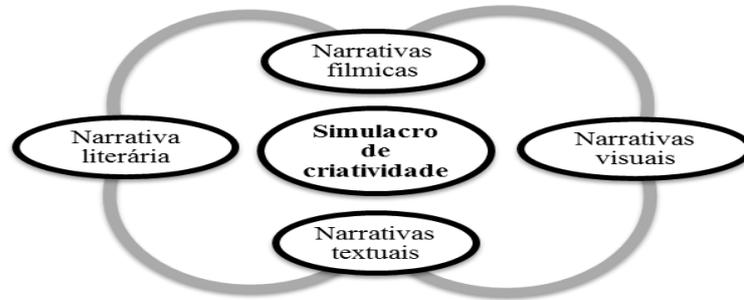
A partir dessas questões relacionadas ao leitor e ao texto durante a leitura, observa-se que a noção de “identidade leitora” ainda é discutida de maneira inicial, o que é passível de reflexão, pois na atualidade surgiram variadas narrativas que se constituem e foram influenciadas por textos consagrados da tradição literária. Todavia, essas narrativas sofreram adaptações tanto para o cinema quanto para os demais suportes, como RPGs, histórias em quadrinhos, séries de televisão, jogos virtuais, entre outros. Dessa constatação surgiu a necessidade de formulação de um termo que pudesse refletir acerca dessas ressignificações de textos tradicionais.

Citam-se nesse sentido três filmes que são exemplos de narrativas míticas tradicionais que foram adaptadas para o cinema: “Animais fantásticos e onde habitam” (YATES), lançado em novembro de 2016; “Mulher Maravilha” (JENKINS), lançado em junho de 2017; e “Thor – Ragnarok” (WAITITI), lançado em 2017. Essas narrativas fílmicas são baseadas em histórias em quadrinhos e livros, mas influenciadas diretamente pela tradição literária. No processo de elaboração delas, tanto para o cinema quanto para os quadrinhos, existem distorções, vulnerabilidade textual e limitação de elementos de significação do mito.

Por esse motivo, ao termo cunhado cabe à proposição de que no ato de sugerir uma leitura textual, visual ou fílmica coexistem possibilidades de engessar as compreensões, contribuindo para uma imitação superficial, rasa e, por vezes, errônea da narrativa matriz, sem

que ocorra uma real experiência leitora, rearticulando assim de forma ocasional as interpretações da estrutura literária, o que opera focalizações dentro da tradição leitora.

Figura 4 – Focalização do Simulacro de Criatividade



Fonte: Elaboração própria

Entretanto, essa experiência não é de todo negativa, pois adolescentes e jovens são constantemente atraídos pelo mito e suas narrativas, para que possam desenvolver uma experiência leitora subjetiva mais significativa em relação a operações artísticas. Uma possibilidade seria apresentar ambas as narrativas, a precursora e a apropriada. Nesse sentido foi selecionado para análise “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), por conter em sua organização seres e mitos que estão presentes nas narrativas da atualidade, sendo eles das mais variadas culturas e países.

Há, contudo, a preocupação em explicar suas características, para que não se percam a densidade das narrativas e sua originalidade, visto que a seleção e organização do livro é bem anterior às questões relacionadas: choque de culturas, globalização de meios de comunicação, intensificação da produção em massa, inovações tecnológicas, mudanças na constituição social, estruturas defasadas de integração dos bens de consumo.

Dessa maneira, o presente capítulo buscou apresentar reflexões acerca da subjetividade leitora, da concepção de ensino de literatura, além de indicar as relações entre os jovens e a leitura, por meio de análise de pesquisas governamentais e acadêmicas que situam a atuação do leitor. Foi também apresentado o conceito que está em desenvolvimento: simulacro de criatividade, por meio da episteme borgiana de leitura. No capítulo seguinte serão discutidos os seguintes pontos: a primazia da leitura em Borges; relação entre a condição literária e a leitura; análise dos prólogos do “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957) e

do "Livro dos Seres Imaginários" (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981); concepção de infinito literário e a noção de leitor e liberdade.

CAPÍTULO 3 “UM LEITOR”: A PRIMAZIA DA LEITURA EM BORGES

Nos capítulos anteriores buscou-se analisar o contexto sociohistórico de produção e publicação da primeira versão do texto de Borges e Marguerita Guerrero a partir de uma análise detida dos acontecimentos relacionados ao governo de Juan Domingo Perón, além de analisar a subjetividade leitora e suas implicações quando da leitura de mitologias do imaginário. À guisa de explanar acerca das relações entre os acontecimentos históricos e os contos produzidos por Borges durante esse período, debruçou-se sobre a noção de episteme borgiana de leitura, para explicitar o papel das leituras nacionais e estrangeiras na criação do escritor argentino.

Segundo Namorato (2011), o fato de alguns dos interesses de Borges circularem em torno do fantástico, da mitologia nórdica, da cabala, questões filosóficas e variados escritores ingleses, tem sido uma maneira que a crítica argentina encontrou de indicar sua incompatibilidade com uma identidade nacional, até mesmo acusando o autor de negá-la. Entretanto, a autora indica que a reinvenção de personagens e narrativas é uma estratégia, um mecanismo de afirmação de sua liberdade de exame das questões gerais, tanto em contexto geográfico quanto temporal, que é suscitado a partir do fato de que

O autor critica a ingênua limitação da literatura nacional a temas locais ao privilegiar a abordagem de assuntos considerados “universais”. Por essa razão, pode-se dizer que Borges escreve de dentro da tradição literária ocidental e contra mesma (NAMORATO, 2011, p. 17).

Nesse sentido, compreende-se com Namorato (2011) que essa tradição que Borges cita em seus textos não se configura apenas em uma mera cópia de modelos estrangeiros, mas em seu labor de criar e aprimorar a partir de seu próprio terreno, por sua episteme. Há em sua obra um descentramento, que opera uma fragmentação do *logos*, sua criação se dá pela exploração das tensões amplificadas em seus textos. Observa-se que essa “voz da tradição” é na verdade, em Borges, uma ampliação da identidade latino-americana.

Ao desvelar o debate cultural a partir das tradições que situa em seus contos, e especialmente no texto em estudo, o autor o faz de ângulos diversos, ao incorporar o elemento estrangeiro à sua narrativa; ele o subverte, pois o centra em uma espécie de intersecção de tradições culturais e literárias diversas. O que leva a esta reflexão é que: “Em seu processo criativo, Borges critica tanto a subordinação cega a elementos estrangeiros, como o refúgio em

uma suposta “cor local argentina” (NAMORATO, 2011, p. 22), reflexão que contrasta totalmente com os argumentos peronistas quando afirmavam que o autor não escrevia uma literatura nacional, e sim era influenciado por autores estrangeiros.

Destarte, ao situar a episteme de leitura borgiana, compreende-se que os diálogos literários que estabelece, as citações, referências, indicações de autores, configuram:

“[...] instrumento de questionamento da tentadora, mas simplista sujeição dos produtos culturais ao contexto em que foram produzidos” (NAMORATO, 2011, p. 24). Ao instaurar seus “desvios interpretativos”,

Borges empreende apropriações, recorrendo à intertextualidade para apresentar novas leituras e interpretações.

O lúcido anseio do autor por enfatizar o papel de seus precursores resulta de sua admissão da impossibilidade de observar a realidade exceto por meio de outros textos. Esse anseio é também produto da consciência de que a literatura é resposta ao que já se encontra registrado por meio da linguagem, tenham os autores a intenção de relacionar ou não sua produção presente à tradição que a antecede. (NAMORATO, 2011, p. 25).

Dessa maneira, a episteme de leitura borgiana se constitui em uma clivagem de sentidos e significados, que relacionam as recepções das narrativas da tradição literária e suas apropriações por cada nação. Ao conceber “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981), percebe-se que um mesmo texto pode tanto permitir quanto provocar outras interpretações e releituras. Segundo Namorato (2011), Borges empreende um estabelecimento de relações entre os textos por ele lidos e outros discursos, recriando e relendo outras culturas e tradições literárias, pois

O reconhecimento pelo autor do papel essencial da leitura no processo de escrita diferencia a atividade literária do mero registro discursivo de um evento. Os personagens-escritores de Borges são intrépidos leitores que não se limitam a corroborar as intenções autorais, a lógica ou a tradição crítica, mas que problematizam e respondem a uma variedade de associações. Os marcadores de intertextualidade que abundam na obra do escritor argentino, exemplificados por suas referências diretas e indiretas a ensaios, poemas e enciclopédias, sugerem que a paixão por uma obra desencadeia a desestabilização desta como signo. (NAMORATO, 2011, p. 29).

A percepção apontada pela autora vai de encontro com as reflexões apresentadas no decorrer dos tópicos que são apresentados, pois são análises das relações entre a condição literária e a leitura em Borges, como se apresentam os prólogos das duas edições do texto em

estudo, o infinito literário e suas relações de intertextualidade e associação dos textos que são apresentados.

3.1 A Condição Literária e a Leitura

Por condição literária e sua relação com a leitura, compreende-se a atuação do leitor, bem como a atuação do escritor e sua aprendizagem, sendo de fundamental importância sua experiência com o sistema literário que, de um lado privilegia a tradição ocidental, de outro dissemina a reflexão acerca de um processo formativo que se constitui por meio de uma representação das narrativas.

Destarte, as influências sofridas por Borges para a sua criação artística perpassam a literatura de uma nação, a Argentina, que em certa medida é periférica, tendo por pressuposto o fato de se tratar de uma nação tida como jovem, com tradições culturais que sofrem processos de hibridação diversos, pois sua localização enquanto situada no extremo sul dos domínios hispânicos na América, tem papel de centralidade. Afinal, ao contrário das demais províncias que constituíam os vice-reinados espanhóis, como ocorrido em nações latino-americanas também colonizadas, a Argentina representou pouca relevância em relação às formações de povos originários pré-colombianos, como citado por Sarlo (2018). Por isso,

A obra de Borges traz uma rachadura em seu centro: desloca-se na crista de várias culturas que se tocam (ou se repelem) em suas periferias. Borges desestabiliza as grandes tradições ocidentais, bem como aquelas que conheceram do Oriente, cruzando-as (no sentido de caminhos que se cruzam, mas também no de raças que se misturam) no espaço rio-platense (SARLO, 2018, p. 17).

Ao mencionar as narrativas que se deslocam e cruzam na escrita borgiana, Sarlo (2018) apresenta a constância do aspecto de ruptura entre a compreensão de variadas culturas e seu deslocamento, por meio das relações entre duas ou mais literaturas, sendo elas nacionais ou não. O que também se torna objeto de análise é a capacidade de indicar como as concepções de autores e movimentos, literaturas da metrópole ou das colônias, se fundem e repercutem em combinações que se entrecruzam.

Nesse sentido, se apresenta o legado da tradição como uma das funções da educação literária, sendo, pois, a compreensão de que a escola não deve se limitar a mostrar apenas textos que já fazem parte do repertório social do leitor. Nesta acepção existe a indicação de instrumentos para o desenvolvimento de estratégias leitoras, pois, segundo Colomer (2017) as

obras da tradição literária se apresentam em três definições: Primeira - um enlace social; segunda - um instrumento de sentido; terceira - um mapa cultural, pois,

Conhecer o legado literário tem sido uma das funções mais evidentes da educação literária na escola. Também tem sido um dos objetivos mais questionados desde a década de 1960, quando se deu ênfase a que a escola devia criar competências leitoras por meio do acesso direto aos textos e não se limitar a mostrar textos reconhecidos e integrados a uma história literária (COLOMER, 2017, p. 127).

Desse modo, leitores de diferentes épocas e contextos comportam um enlace entre o discurso e os textos que tendem a evidenciar o sentimento de pertença. Os fenômenos que, segundo Colomer (2017), tornam necessárias as obras da tradição literária são: a) aceleração do consumo cultural; b) complexidade crescente das sociedades humanas atuais. Esses pontos permeiam a memória coletiva, bem como estabelecem relações com a subjetividade. Ao compartilhar referências o leitor se compromete e partilha da chamada “força intelectual, emotiva e estética” (COLOMER, 2017, p.128), que comporta uma eficácia cultural que tanto a cultura popular quanto os textos clássicos denotam, uma vez que,

Para dominar a comunicação social, é absolutamente necessário dominar as formas habituais de narrar, as alusões literárias com as quais se graceja, os personagens que se evocam ou os registros e convenções do discurso que se põem em jogo em cada conversação e leitura (COLOMER, 2017, p. 128).

Quando esses pontos se fragmentam, em algumas sociedades se faz necessário criar uma espécie de “representação de si”, uma identidade que possa materializar a construção de um imaginário não só individual como também coletivo. Essas características da subjetivação leitora rompem as narrativas de vida social e começam a dialogar com os acontecimentos, pois o distanciamento das formas habituais de narrar pode, em dado momento, inverter a representação coletiva que tem sido apresentada pelas obras da tradição literária com o passar dos anos (COLOMER, 2017).

Por conseguinte, cada leitor possui um vínculo que inclui a construção de círculos de pertencimento, por isso as demandas por partilhar do acesso à arte são também motivadas por uma busca de reconhecimento das leituras empreendidas. Esses movimentos remetem a desafios presentes na educação literária como instrumento de pertença. As obras literárias em sua totalidade têm a capacidade de se inter-relacionar e revelar as reflexões realizadas pela humanidade sobre si mesma (COLOMER, 2017).

Nesse contexto, as tendências à justaposição, conexão e alusão ofertam a identificação do leitor com seu tempo. Durante os anos de 1970, segundo Colomer (2017), houve uma desconstrução do enfoque relacionado às leituras pessoais, pois a motivação para o ato da leitura surgiu da necessidade de renovação das práticas leitoras, o que em inúmeros casos, mais atrapalhou que ajudou.

As obras da tradição literária podem ser identificadas como um legado às novas gerações para que compreendam como as sociedades anteriores puderam refletir sobre si mesmas e sobre os problemas diversos que as circundavam, configurando uma maneira de evidenciar de que forma foi sendo retratada a história a partir da arte e sua força imaginativa. Assim,

Trata-se da capacidade dos clássicos para dar sentido de hierarquia entre os níveis de elaboração e significado dos produtos culturais. Funciona como um mapa que oferece sentido de perspectiva cultural, algo que se opõe à tendência atual de nivelar “a um mesmo plano” promovida pelo consumo indiscriminado de produtos muito diferentes. Nos últimos tempos temos assistido a múltiplos debates da teoria literária sobre o tema dos “clássicos” ou do “cânone literário” de uma sociedade. A atenção crítica se deslocou do estudo do sentido das obras para o estudo do trabalho da interpretação realizado pela crítica especializada. Por isso, o centro da reflexão se situou no tema de “quem decide e com que critérios” o que é canônico ou as políticas culturais (COLOMER, 2017, p. 130).

Os níveis culturais, portanto, se enlaçam de acordo com as sociedades em que operam, se relacionando em aspectos gerais a partir de suas narrativas. Essas questões funcionam como uma espécie de mapa cultural, pois ofertam reflexões e aprofundamento à dimensão social que a ênfase na leitura deve empreender. Ao destacar a capacidade de produzir sentido hierárquico, Colomer (2017) situa o debate acerca das noções de elaboração e nivelamento das leituras que se apresentam, o deslocamento de questões atinentes ao estudo da obra para sua interpretação em relação aos critérios de seleção.

Nesse sentido, Perrone-Moisés (1990) apresenta em seu livro “Flores na escrivãzinha”, um ensaio por título: “Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia”, em que alude à experiência borgiana de escrita e leitura da tradição. A autora nomeia o conceito de tradição literária utilizado por Borges, como uma “Teoria da leitura”; o ensaio citado para exemplificar a questão é “*Kafka* e seus precursores”, texto em que se pode observar que “Jorge Luis Borges propõe uma total subversão do conceito de tradição, a partir de uma teoria da leitura” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

Assim, a obra que se solidifica, que se torna forte com o passar do tempo, repercute em leituras e releituras do passado literário, instaurando-se como uma mina em que os escritores beberão para criar. Em contraposição, obras que contam com legibilidade e são interessantes, pois são criações dos escritores, condensam por trás de si, aquelas que foram precursoras, que serviram de inspiração para as inovações que os autores modernos utilizam em seus textos, sendo que o próprio Borges utilizou essa estratégia na escrita de “O Livro dos Seres Imaginários”. Nesse sentido, Perrone-Moisés (1990, p. 95) entende que,

Para Borges, portanto, a tradição é uma questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação. No mesmo sentido, diz Borges que, se soubermos como será lida determinada obra no ano 2000, conheceremos a literatura do ano 2000.

Esse devir, essa circularidade da leitura, se apresenta como um infinito, pois sua revisão se instaura por uma renovação, ainda que tenha sofrido apropriação. Em “Kafka e seus precursores” (BORGES, 2000), Borges inicia o texto evidenciando como planejou empreender esse exame, apresenta uma espécie de relação entre a fênix e os elogios retóricos, logo após indica como estabeleceu a relação da voz e dos hábitos em outras literaturas e culturas, para só então indicar que registrará esses precursores de Kafka por ordem cronológica. Em sua análise Borges perpassa a cultura grega, com o paradoxo de Zenão, apresenta Han Yu, uma das principais figuras da história da tradição confucionista chinesa do século IX, logo após cita Kierkegaard e o relaciona com Kafka, dizendo que há entre ambos afinidade mental. Com esse movimento de registro, ele também citará Browning, Léon Bloy e Lorde Dunsany.

Assim sendo, essa mesma circularidade é repetida nos demais textos do livro de ensaios “Outras inquisições” (BORGES, 2000). Citar-se-ão aqui aqueles que em seus títulos já remetem a uma episteme da leitura: “A muralha e os livros” (BORGES, 2000); “Do culto dos livros” (BORGES, 2000); “Dois livros” (BORGES, 2000); “Das alegorias aos romances” (BORGES, 2000); “Sobre os clássicos” (BORGES, 2000). Essa estratégia se repete em toda a obra de Borges, dos prólogos aos contos mais famosos. Em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981) o prólogo é uma convocatória à leitura, pois

Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem se multiplicar ao infinito. Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais. Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Fraser ou de Plínio, *O Livros dos Seres Imaginários* não foi escrito para uma leitura

ininterrupta. Desejaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas variáveis que revela um caleidoscópio. Muitas são as fontes desta *silva de varia lección*; nós as registramos em cada artigo. Que alguma omissão involuntária nos seja perdoada (BORGES; GUERRERO, 1981, p. XI-XII).

Ao apresentar o que chamará de “*silva de varia lección*” (BORGES; GUERRERO, 1981), que é uma expressão espanhola utilizada por Pedro Mexia, datada de 1673, para nomear seu livro, notamos o habitual jogo alusivo com que Borges procura sistematizar seus textos. O livro de Mexia contém reflexões acerca da memória; Chartier (2007) chega a citá-lo no corpo do texto e em nota de rodapé em “Inscrever e Apagar” (CHARTIER, 2007, p. 24).

As percepções borgianas relacionadas ao papel do leitor e aos critérios que empregou para a escolha dos seres utilizados no livro são indicados quando diz que “[...] O Livro dos Seres Imaginários não foi escrito para uma leitura ininterrupta. Desejaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas variáveis que revela um caleidoscópio” (BORGES, GUERRERO, 198, p. XI-XII). Os convites a uma investigação acerca das fontes e das narrativas que são indicadas durante o livro são, em alguma medida, a aproximação de um processo de recepção que autonomiza o leitor, além de explicitar sua identidade.

Desse modo, chamar-se-á esse processo borgiano de “episteme da leitura”, pois sua construção se diferencia dos habituais processos de escrita. Em sua narrativa ele busca desenvolver uma circularidade, que assim como citado anteriormente, utiliza precursores, autores da tradição literária para atualizar as narrativas e mitos das tradições culturais que busca apresentar ao que ele chama de “curiosos” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. XI-XII), desejando que esses leitores possam frequentar com certa constância o livro, além de utilizar a figura metafórica do caleidoscópio para fazer alusão à experiência de apresentar em diferentes leituras, combinações variadas, agradáveis ou desagradáveis de acordo com a recepção do leitor ao texto.

Monegal (1980), quando cita o que chama de “infinito literário”, apresenta a crítica de Maurice Blanchot, que identifica o jogo literário de Borges e destaca que,

Ao insistir sobre o caráter essencialmente literário de Borges (o homem também e não só a obra), Blanchot prepara o terreno para examinar um dos conceitos básicos de seu mundo imaginário: a identificação do livro e do mundo. À primeira vista, assinala Blanchot, esta identificação serviria para tranquilizar um espírito livresco, e, sobretudo, um aficionado a certos livros de ficção, organizados habilmente como problemas obscuros, onde se encontram soluções completamente claras: os romances policiais (MONEGAL, 1980, p. 21).

Assim, o que se pode depreender é que há uma vivência na Literatura borgiana. Monegal (1980) cita o caso dos romances policiais como estudado por Blanchot (1987); contudo, há também os ensaios e enciclopédias que prepararam o solo fértil da escritura borgiana, sua identificação com as informações, autores, romances e ensaios, moldaram as narrativas que buscou empreender. Um dos casos que são indicados no livro em estudo é o da *Banshee*, em que citará o texto *Letters on Demonology and Witchcraft*¹⁷, escrito por Sir Walter Scott, que se tornou, entre os fins do século XIX e início do século XX, leitura frequente. No livro, Sir Scott trata de diversos assuntos relacionados a demônios e bruxas, indicando como são suas diferenças entre as culturas. Trata-se de dez ensaios em que a imortalidade da alma é discutida como uma crença universal.

Neste sentido, Borges utiliza o mito da *Banshee*, que se encontra entre a zoologia fantástica celta, segundo Blanc (2016). A incorporação dessa antiga lenda gaélica se deu pela proximidade com os ritos funerários irlandeses. *Ban* [*bean*], significa “fada” e o *shee* [*sidhe*] “mulher”, sendo, portanto, a corporificação de uma mulher que, segundo os clãs gaélicos, trazia o lamento ou choro da morte como que em um gemido, quando algum dos membros das antigas famílias ia morrer. A esse gemido deram o nome de *keen*, que mais tarde se tornaria *kenning*. Sendo que a *kenningar* é um recurso poético próprio da poesia anglo-saxônica do medievo, pois a utilização de aliterações é constante.

Destarte, em seu livro *Literaturas Germanicas Medievales* (BORGES; VÁZQUEZ, 1978)¹⁸, escrito com a colaboração de Maria Esther Vásquez, há uma proposição de descrição das *kenningar*, que os autores citam como sendo “*Kenning, que en plural hace kenningar, es el nombre técnico de estas figuras*”¹⁹ (BORGES; VÁZQUEZ, 1978, p. 38). As figuras a que se referem são as metáforas, aqui se percebe como as leituras de sua formação, enquanto leitor, foram sendo aproximadas ao conjunto de sua obra literária. A lenda da *Banshee* que está presente no “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES, GUERREIRO, [1967] 1981) não tem mais que nove linhas; contudo, a profusão de intertextos que se alimentam em movimentos de absorção e transformação, ao mesmo tempo em que se fundem e se negam, aponta para a teoria da intertextualidade de Kristeva (2012).

Os mecanismos intertextuais em questão são circulares, pois para compreender a citação relacionada a Walter Scott é necessário compreender em que momento ele escreve o texto

¹⁷ Ensaio sobre Demonologia e Bruxaria (Tradução nossa).

¹⁸ Literaturas Germânicas Medievais (Tradução nossa).

¹⁹ Kenning, que no plural se torna kenningar (Tradução nossa).

citado; para perceber a presença da *Banshee*, é necessário analisar suas raízes culturais; para apreender a citação às *kenningars*, é preciso voltar aos textos borgianos para recordar suas menções a essa figura de linguagem em diversos textos e livros.

Borges “[...] dizia que acima de tudo era um leitor e queria os livros dos outros ao seu redor.” (MANGUEL, 2018, p. 28). Nesse sentido, a compreensão da experiência leitora borgiana se amplifica, pois “Borges definia-se mais como leitor do que como escritor.” (SCHWARTZ, 2017, p.311). A seriedade com que via o ato de ler era tão intensa quanto sua escrita labiríntica. Um dos textos mais citados e lidos do autor é o “Ensaio Autobiográfico”, que inicialmente foi publicado pela revista *The New Yorker*²⁰, como uma entrevista a seu tradutor Norman Thomas di Giovanni, em 1970, onde figura uma descrição da importância da leitura para o jovem Borges ao citar que,

Se tivesse que citar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca. E como se ainda a estivesse vendo. Ocupava todo um aposento, com estantes envidraçadas, e devia conter milhares de volumes. Como era muito míope, esqueci-me da maioria dos rostos dessa época (quando penso em meu avô Acevedo, talvez esteja pensando em sua fotografia), mas ainda lembro com nitidez as gravuras em aço da *Chambers's Encyclopaedia* e da *Britannica* (BORGES, 2009, p. 16).

Destarte, o que se depreende dessa colocação de Borges sobre sua infância é de que os livros da biblioteca de seu pai tiveram papel marcante, até mais que um ente da família, como se sua família fosse a infinidade das obras contidas ali. Talvez por sua marcada experiência com o literário, se tornou uma metáfora do leitor, tanto que vários de seus textos fazem referência ao papel do leitor, à leitura e sua circularidade, aos livros. Em seu livro “O outro, o mesmo”, se encontra um poema por título “Leitores”, que diz,

Daquele Hidalgo de citrina e seca/ tez e de heroico afã se conjectura/ que, em véspera perpétua de aventura/ não saiu nunca de sua biblioteca./ A crônica pontual que seus empenhos/ narra e seus tragicômicos desplantes/ por ele foi sonhada, não Cervantes,/ sendo apenas uma crônica de sonhos./ É esse o meu destino. Sei que há algo/ imortal e essencial morto e enterrado/ naquela biblioteca do passado/ em que li a história do fidalgo./ Lento e grave um menino vira as/ páginas:/ Sonha com vagas coisas que não sabe. (BORGES, 2009, p. 91).

²⁰ Revista fundada em 1925 por Harold Ross, editada nos Estados Unidos da América. Suas publicações vão de ensaios, críticas, reportagens investigativas e ficção, tendo como principal gênero de divulgação as crônicas. Inicialmente tinha seu foco na vida cultural da cidade de Nova York, contudo pela qualidade de seu jornalismo, ganha audiência em outras cidades e estados, a revista também é reconhecida pela equipe de verificação de fatos e edição na indústria editorial, sendo notabilizada por seu cosmopolitismo.

Assim, ao analisar o poema acima observa-se a centralidade do leitor no nono e décimo versos, em que se lê: “É esse o meu destino. Sei que há algo imortal e essencial morto e enterrado[...]” (BORGES, 2009, p. 91) esse *destino* pode aqui ser entendido como sua condição de leitor, enquanto que as palavras “imortal” e “essencial” seriam sua definição da biblioteca como algo que seria mágica e por vezes elucidativa de sua escritura, sendo que a imortalidade citada faz depreender que há algo de perpétuo na humanidade, e que esse algo se adensa quando é retratado pelos livros.

A essencialidade mostra uma narrativa interior que se apresenta na solidão de uma leitura, essa subjetividade outra que encanta e assume o risco de ser livre. A liberdade como no 13º verso: “Lento e grave um menino vira as páginas:[...]” (BORGES, 2009, p. 91), o que se pode analisar como uma fruição estética do ato de ler sempre lembrado como aquela ação solitária e única.

Ao analisar o verbete “leitor”, em seu livro “Borges babilônico” (SCHWARTZ, 2017), cita variados textos do autor em que aparece a questão da leitura, além de suas ideias sobre o leitor e os livros. Contudo, aqui se debruça sobre o impacto que essas leituras de infância e juventude foram configurando no jovem Borges, até desdobrar-se na experiência mais vívida de sua condição literária.

Como cita Schwartz (2017), se faz necessário lembrar que após o acidente sofrido em 1938, que o prendeu na cama por um longo período, o autor subverte o papel da escrita, e dali emerge o leitor enquanto uma personalidade até mais importante que o escritor. Suas inúmeras digressões e análises que respondem a uma vasta gama de leituras instaura a condição de leitor que Borges jamais deixou suplantar. Seguindo seu fluxo de conceitos, ele carregava a crença de que a leitura e a tradução partiam da invenção literária, por isso se esforçou tanto para que narrativas de variadas culturas fossem reconhecidas pelos leitores de sua obra.

Em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981), essas narrativas se apresentam como que situadas em contexto de antologia. No entanto, é preciso lembrar que ao compilar os primeiros 88 seres, em 1957, seu prólogo era diferente do texto que apareceria aumentado, já com 116 seres, dez anos depois, em 1967. O primeiro texto, intitulado “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957), ficou mais conhecido e citado. Algumas diferenças entre os prólogos de ambos os textos serão apresentadas a seguir.

3.2 Os Prólogos

A primeira impressão que se tem dessa subseção, é que talvez seja desnecessária a análise de prólogos, pois eles são meramente a apresentação de um livro. Contudo, o que nos impeliu a analisar os prólogos do “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957), e do “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967), foram suas alterações. Apesar de o segundo texto ser uma edição aumentada do primeiro, seus prólogos trazem algumas diferenças que podem ser instrumentais para a compreensão da “episteme de leitura borgiana”.

Em seu livro “Prólogo com um prólogo de prólogos” publicado em 1975, Borges esclarece as leituras e releituras dos textos variados dizendo que: “[...] o homem de ontem não é o homem de hoje, e permiti-me pós-escritos, que confirmam ou refutam o precedente” (BORGES, 2010, p. 08).

Nesse sentido, ele elucida que não conhece uma teoria dos prólogos, bem como assinala o fato de que em muitos casos o prólogo se torna apenas uma espécie de “oratória de sobremesa”, e em outros casos se torna desnecessário dada a quantidade de figuras de linguagem que despontam indicando exageros. Contudo, chamará de “memorável estudo” o que é empreendido pelo poeta inglês William Wordsworth, quando realiza o prefácio da segunda edição de “Lyrical Ballads”²¹. Borges (2010, p. 08) salienta o trabalho com a linguagem e a defesa do poeta à estética nesse prólogo.

Mais adiante, citará os ensaios de Montaigne (BORGES, 2010), a fábula inicial do livro de “As Mil e Uma Noites”, traduzido pelo capitão Burton, além de citar o conto do desfile dos peregrinos que compõem os “Contos de Canterbury”, como um exemplo de prólogo que irá tornar mais vívidos os relatos contidos no texto de Chaucer. Borges localiza na Era Elizabetana a importância da proclamação dos atores em relação a um determinado tema do drama, como sendo um prólogo teatral. Por fim, cita Camões em seu inesquecível verso: “As armas e os barões assinalados...” (BORGES, 2010, p. 9), determinando a constância de uma apresentação de dado texto e como repercutirá nas gerações vindouras. Sua reflexão o leva a considerar que

O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica. Não sei que julgamento favorável ou adverso merecerão os meus, que abarcam tantas opiniões e tantos anos.

A revisão destas páginas esquecidas sugeriu-me o plano de outro livro, mais original e melhor, que ofereço aos que desejarem executá-lo. Penso que exige mãos mais destros e uma tenacidade que já me abandonou (BORGES, 2010, p. 9).

²¹ Baladas líricas (Tradução nossa).

A experiência de uma associação da linguagem com a construção da imaginação, transfiguração de um texto que provoca curiosidade no leitor, pois sendo o prólogo uma apresentação de dada narrativa, em Borges (2010) se percebe uma provocação, construção de possibilidades de escolher a própria leitura, seu acesso, além de como essa construção abarcará as experiências culturais que ampliam o universo leitor.

Esse exercício da memória é também uma convocatória a experiências que possam constituir a identidade leitora. Sua indicação das revisões de páginas que foram sugeridas e que ensinam outro livro podem exemplificar bem a constituição dos prólogos que serão analisados nesta seção, pois em certa medida o texto literário comporta uma dimensão entre o espaço textual e a interação temporal, pois os prolongamentos de sentidos, o desdobramento de ações, as figuras de leitura e interpretação podem ser analisadas como chaves de leitura e releitura dos textos de uma tradição literária que está em constante renovação de suas formas (BORGES, 2010).

Destarte, ao pontuar a crítica como processo de criação de significados na escrita de seus prólogos, Borges (2010) situa o objeto como algo que não está dado, mas que é construído, pois ele, o prólogo, em certa medida age como uma espécie de primeira recepção da obra, uma narrativa de como as antigas formas de recepção da obra literária podem operar como objeto estético introduzindo novas possibilidades de ressignificar o texto na articulação do espaço literário. Portanto, sua leitura agrega elementos constituintes da linguagem literária e sua comparação com o tempo da obra de arte.

A questão dos prólogos de ambos os textos será abordada em uma análise de suas discrepâncias tanto temporais quanto formais. Em uma apreciação inicial se observa o prólogo do “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957), que foi organizado por Borges e Marguerita Guerrero, que assim se inicia:

Um menino é levado ao jardim zoológico pela primeira vez. Esse menino será qualquer um de nós ou, ao contrário, já fomos esse menino e o esquecemos. Nesse jardim, naquele jardim terrível, o menino vê animais vivos que nunca viu; vê onças, urubus, bisões e, o que é mais estranho, girafas. Ele vê pela primeira vez a variedade selvagem do reino animal, e aquele espetáculo, que pode assustá-lo ou horrorizá-lo, ele gosta. Ele gosta tanto que ir ao zoológico é divertido para crianças, ou pode parecer que sim. Como explicar esse fato comum e misterioso? Podemos, é claro, negar. Podemos fingir que crianças levadas abruptamente ao jardim zoológico sofrem, vinte anos depois, de neurose, e a verdade é que não há criança que não tenha descoberto o jardim zoológico e que não há idoso que não seja, bem examinado, neurótico. Podemos afirmar que a criança é, por definição, um descobridor e que descobrir o camelo não é mais estranho que descobrir o espelho ou a água ou as escadas. Podemos afirmar que o menino confia nos pais que o levam a esse lugar com animais. Ademais, o tigre de trapos e o tigre das figuras da enciclopédia o prepararam para ver sem horror

o tigre de carne e osso. Platão (se estivesse nesta investigação) nos diria que o menino já tinha visto o tigre, no mundo anterior dos arquétipos, e que agora ao vê-lo o reconhece. *Schopenhauer* (ainda mais surpreendentemente) diria que o menino olha os tigres porque não ignora que ele é os tigres e os tigres são ele, ou melhor dizendo, que os tigres e ele são a mesma essência, a vontade. Passemos agora do jardim zoológico da realidade ao jardim zoológico das mitologias, ao jardim cuja fauna não é de leões, mas de esfinges, grifos e centauros. A população deste segundo jardim deve ultrapassar a do primeiro, já que um monstro nada mais é do que uma combinação de elementos de seres reais e que as possibilidades da arte combinatória beiram o infinito. No centauro o cavalo e o homem estão conjugados, no Minotauro o touro e o homem (Dante o imaginou com rosto humano e corpo de touro) e assim poderíamos produzir, parece-nos, um número indefinido de monstros, combinações de peixes, de pássaros e répteis, sem outros limites além do tédio ou nojo. Isso, entretanto, não acontece; nossos monstros nasceriam mortos, graças a Deus. *Flaubert* reuniu, nas últimas páginas da *Tentação*, todos os monstros medievais e clássicos e tentou, dizem seus comentaristas, fazer alguns; o número total não é considerável e muito poucos podem agir na imaginação das pessoas. Quem ler nosso manual verá que a zoologia dos sonhos é mais pobre que a zoologia de Deus. Ignoramos o significado do dragão, como ignoramos o significado do universo, mas há algo em sua imagem que concorda com a imaginação dos homens e, portanto, o dragão surge em diferentes latitudes e idades. É, por assim dizer, um monstro necessário, não um monstro efêmero e casual, como as quimeras ou os Catoblepas. De resto, não pretendemos que este livro, talvez o primeiro de seu tipo, cubra o número total de animais fantásticos. Investigamos a literatura clássica e oriental, mas sabemos que o assunto que abordamos é infinito. Excluímos deliberadamente deste manual as lendas sobre as transformações humanas: o lobo, o lobisomem etc. Queremos também agradecer a colaboração de Leonor Guerrero de Coppola, Alberto D'Aversa e Rafael López Pellegrí. (*tradução nossa*, BORGES; GUERRERO, 1957, p. 16)²².

²² no original - A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico. Ese chico será cualquiera de nosotros o, inversamente, nosotros hemos sido ese chico y lo hemos olvidado. En ese jardín, en ese terrible jardín, el chico ve animales vivientes que nunca ha visto; ve jaguares, buitres, bisontes y, lo que es más extraño, jirafas. Ve por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. Le gusta tanto que ir al jardín zoológico es una diversión infantil, o puede parecerlo. ¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso? Podemos, desde luego, negarlo. Podemos pretender que los niños bruscamente llevados al jardín zoológico adolecen, veinte años después, de neurosis, y la verdad es que no hay niño que no haya descubierto el jardín zoológico y que no hay persona mayor que no sea, bien examinada, neurótica. Podemos afirmar que el niño es, por definición, un descubridor y que descubrir el camello no es más extraño que descubrir el espejo o el agua o las escaleras. Podemos afirmar que el niño confía en los padres que lo llevan a ese lugar con animales. Además, el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso. Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad. Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y de centauros. La población de este segundo jardín debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. En el centauro se conjugan el caballo y el hombre, en el minotauro el toro y el hombre (Dante lo imaginó con rostro humano y cuerpo de toro) y así podríamos producir, nos parece, un número indefinido de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco. Ello, sin embargo, no ocurre; nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios. Flaubert ha congregado, en las últimas páginas de la *Tentación*, todos los monstruos medievales y clásicos y ha procurado, sus comentaristas nos dicen, fabricar alguno; la cifra total no es considerable y son muy pocos los que pueden obrar sobre la imaginación de la gente. Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios. Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades. Es, por decirlo así, un monstruo necesario, no un monstruo efímero y casual, como la quimera o el catoblepas. Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado

Assim sendo, o prólogo à primeira publicação do texto de Borges e Guerrero concentra algumas diferenças em relação ao segundo texto. Inicialmente consideram-se as primeiras partes empreendendo a tradução e análise de suas discrepâncias, como em “A un chico lo llevan por primera vez al jardín zoológico. Ese chico será cualquiera de nosotros o, inversamente, nosotros hemos sido ese chico y lo hemos olvidado.” (BORGES; GUERREIRO, 1957, p.16) ao traduzir esse trecho tem-se: “Um garoto é levado ao zoológico pela primeira vez. Esse menino será qualquer um de nós ou, pelo contrário, nós fomos esse menino e o esquecemos.” (BORGES; GUERREIRO, 1957, p.16), aqui se percebe uma construção narrativa associada à memória de infância, situações em que crianças se sentem encantadas pelos animais, que marcam seu inconsciente, em um determinado momento. Interessante observar que em contrapartida o prólogo do “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967) segue uma linha menos memorialística.

É a leitura que abre esse espaço para a subversão, talvez por deslocar o conceito de unicidade, indicando uma variedade contínua de reconstrução do passado, o que pode ser enunciado como o ato de que, “[a] leitura instala o lugar da crítica e cria condição para a existência da história, a volúvel história, com os seus caprichos e oscilações de interpretação, com sua vocação crítica” (PINTO, 2004, p. 36).

O procedimento da subjetividade aqui é o de campo de possibilidades que se instaura no ato de sua organização em relação à percepção do leitor, pois se torna a porta de entrada para a composição de unidades espirais que se distanciam e se ligam,

Afinal, toda leitura é definida, toda leitura é provisória. Aquilo que lemos – e como lemos – ficará inevitavelmente marcado. Mas pode ser revisado com facilidade. Basta para isso uma nova leitura. Daí a leitura ser tão interessante e o lugar do leitor, privilegiado (PINTO, 2004, p. 59).

A utilização desses prólogos como definição de seu lugar primeiro, o de leitor, em Borges, é evidenciada quando ele oferta as revisões que se apresentam em diferentes obras. Suas percepções não são estáticas, elas seguem a lógica de uma leitura nova. Talvez por ele se considerar antes um leitor que um escritor, sejam tão mais simples suas revisões e impressões.

No trecho “Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y de centauros

las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito. Deliberadamente, excluimos de este manual las leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobisón, el werewolf, etc. Queremos asimismo agradecer la colaboración de Leonor Guerrero de Coppola, de Alberto D'Aversa y de Rafael López Pellegrini.

“ (BORGES; GUERREIRO, 1957, p.16). Neste excerto observa-se que há uma passagem do jardim zoológico da realidade para o místico. Ao apontar essa característica, Borges irá indicar a importância da experiência com o inconsciente, o fantástico, o extraordinário, o imaginário, e fará isso por meio de suas múltiplas perspectivas, como no trecho “La población de este segundo jardín debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito.” (BORGES; GUERREIRO, 1957, p.16). Ao destacar a população do segundo jardim, ele demarca o fato de que o monstro é sempre uma combinação de seres reais e fictícios que se complementam e por vezes são limitados.

Mais adiante dará dois exemplos, o do centauro e do Minotauro, ambos constantes tanto do “Manual de Zoología Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957) quanto de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967). É preciso lembrar que o monstro é tudo aquilo que nosso inconsciente rejeita, pois o concebe como “estranho”, tendo durante a história, mais especificamente na Idade Média, se tornado uma espécie de demônio (MEIRELES, 2019). As renovações empreendidas por ele na constituição do prólogo da edição aumentada, que seria publicada em 1967, são bastante reduzidas, suas mudanças são pontuais.

Em uma segunda apreciação, será analisado o prólogo da edição brasileira de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981). Algumas mudanças foram realizadas por Borges, e aqui não se pode dizer que também por Marguerita Guerrero, pois ambos já estavam distantes quando dessa publicação (BORGES; GUERRERO, 1967). No entanto, o nome de Guerrero foi mantido no texto. Em suas linhas lemos:

O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da Divindade. Em suma, quase do universo. Nos ativemos, contudo, ao que imediatamente sugere a locução “seres imaginários”; compilamos um manual dos estranhos entes que engendrou, ao longo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens. Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas algo há em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes épocas e latitudes.

Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem se multiplicar ao infinito.

Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais.

Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Fraser ou de Plínio, O Livro dos Seres Imaginários não foi escrito para uma leitura ininterrupta. Desejaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas variáveis que revela um caleidoscópio.

Muitas são as fontes desta silva de varia lección; nós as registramos em cada artigo.

Que alguma omissão involuntária nos seja perdoada.

(BORGES; GUERRERO, 1984, p. XI-XII)

Assim sendo, em um exame geral dos dois prólogos observa-se uma mudança efetiva nos textos: em relação ao público a que se destina, não há uma separação, enquanto o primeiro prólogo é repleto de inferências relacionadas à criança e sua experiência no jardim zoológico, há também uma evidente indicação relacionada às neuroses, tanto na infância quanto na idade adulta. Além desta questão há as múltiplas descobertas que são relacionadas com as figuras de seres que estão em enciclopédias, são citados pensadores e escritores como Platão, Schopenhauer, Dante e Flaubert.

Ainda analisando o primeiro prólogo apresentado, há também a presença de comentários acerca dos seres que se encontram no jardim zoológico fantástico, sendo eles esfinges, grifos, centauros, dragões, minotauro e catoblepas. Em suas linhas chega a ser indicado que foram realizadas pesquisas na literatura clássica e oriental, atentando para o fato de que se sabe que o assunto é infinito, dadas as proximidades que este tem com as questões relacionadas ao inconsciente. Ao final há um agradecimento aos colaboradores.

Nesse sentido, ao analisar o segundo prólogo podem-se observar citações relacionadas a três autores, Burton, Plínio e Fraser, e uma indicação indireta a Shakespeare, quando é citada sua peça, “Hamlet”. Além dessa questão, temos um prólogo menor, que busca apresentar os motivos pelos quais foram utilizados os chamados “seres imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), logo depois um convite ao leitor de outros países, com maior exatidão dois, Colômbia e Paraguai, para que possam enviar a descrição de monstros, seus hábitos, além de lendas da cultura do país.

Por conseguinte, no trecho: “O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da Divindade.” (BORGES; GUERRERO, 1984, p. XI-XII), observa-se que os autores buscaram indicar nas primeiras linhas do prólogo o que não há no livro, provavelmente para que pudessem salientar a importância dos demais seres. Ainda em análise aos trechos do segundo prólogo apresentado, há “Em suma, quase do universo. Ateve-se, contudo, ao que imediatamente sugere a locução “seres imaginários”; compilando um manual dos estranhos entes que engendrou, ao longo do tempo e do espaço, a fantasia dos homens.” (BORGES; GUERRERO, 1984, p. XI-XII) As inferências se ligam ao fato de que buscaram conceber o manual a partir dos seres que na passagem dos tempos, culturas e povos, foram se constituindo em lendas que se arraigaram nas mitologias do imaginário de variadas sociedades.

Assim, ao destacar no trecho “Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas algo há em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes épocas e latitudes.” (BORGES; GUERRERO, 1984, p. XI-XII) é possível analisar a maneira como foram realizadas as pesquisas, pois apesar de ignorar o sentido do dragão, quando o ser imaginário é disposto no livro, há três narrativas sobre ele.

Essa relação de harmonia citada pelos autores entre a imaginação e o homem é sentida na constituição dos textos. Quando no trecho seguinte é afirmado que “Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem se multiplicar ao infinito.” (BORGES; GUERRERO, 1984, p. XI-XII) observa-se uma clara alusão à chamada obra aberta, que se propõe a uma ressignificação, pois as edições vindouras poderão completar-se e ao mesmo tempo se multiplicar.

Pressupõe-se então que o convite que se lê em “Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais.” (BORGES; GUERRERO, 1984, p. XI-XII) é também um convite ao exercício de leitura que compõe possibilidades distintas de inovação na obra-texto. Ao analisar a posição que esse convite propõe ao leitor, percebe-se que há uma sensibilidade em relação à composição da linguagem literária e dos questionamentos que são conotações da compreensão da leitura.

Ao finalizar o prólogo, os autores legam ao leitor a responsabilidade de perdooá-los ou não por alguma omissão que teria sido empreendida. Em ambos os prólogos a preocupação com a experiência leitora é apresentada. No primeiro, há uma preocupação maior em explicar a presença do zoológico real e do imaginário, perpassando as indicações indiretas de leitura, que são estratégias borgianas, há também a necessidade de indicar que foram excluídas as lendas sobre transformações de seres humanos. No segundo prólogo é interessante notar o diálogo que é constituído entre autores e leitor, sua objetividade, a indicação de seres, países e autores, além de referências. A diferença é que no segundo prólogo há uma convocatória à reescrita da obra.

Os prólogos borgianos são inúmeros, escritos e reescritos pelo autor dezenas de vezes, sua utilização é bastante presente. No caso em questão, ambos os prólogos foram analisados a partir de uma perspectiva da leitura subjetiva. A próxima seção tratará da infinidade literária da escrita borgiana e as implicações temáticas atuais em textos e narrativas.

3.3 O Infinito Literário

Na presente seção, a discussão acerca da “episteme da leitura” recorre à análise de alguns contos reconhecidos do autor, sendo que busca-se analisá-los de maneira comparativa, primeiro indicando suas implicações e atualidade, logo após aproximando-os das narrativas que compõem o livro em estudo, para uma compreensão mais exata do chamado “infinito literário”, expressão que Monegal (1980) utiliza para explicitar as estratégias de leitura e intertextualidade concebidas por Borges. O objetivo é analisar as chaves de leitura que comportam. Neste sentido, os textos escolhidos para análise comparativa são: a) Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (BORGES, 2000); b) O jardim das veredas que se bifurcam (BORGES, 2000); c) A casa de Asterión (BORGES, 2000); e d) A biblioteca de Babel (BORGES, 2000).

Destarte, aqui se pretende discutir as diversas circularidades que perpassam a obra borgiana. Ao encetar a referida análise contrastiva foram pesquisados alguns materiais, além das referências bibliográficas utilizadas, que poderiam colaborar para uma melhor identificação dos pontos comuns nas referidas narrativas. Entre esses materiais estão: a conferência “La Literatura Fantastica”, ministrada por Jorge Luis Borges, de 1967, os projetos Lendo “O Aleph” (AIMEE, 2016) e “Lendo ‘Ficções’” (AIMEE, 2017)²³, da *youtuber* Aline Aimee, de 2016-2017, o curso “O que o monstro mostra”, ministrado pelo professor Alexander Meirelles, de 2019. Apesar de não constarem das referências anteriores, com o passar das análises observa-se que seria interessante fazer uso dessas fontes, bem como citá-las.

A trajetória leitora relacionada aos textos borgianos foram o fio condutor para as leituras propostas. A episteme de leitura borgiana parte de uma constituição das bases de criação que se assemelham a sistemas metafóricos, destarte, ao sistematizar as análises que se apresentam, buscou-se apresentar o que se chama de “chaves de leitura”, pois só por meio de uma abertura de portais é possível desvelar alguns dos segredos de textos literários diversos. Inicia-se a análise pela “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” (BORGES, 2000), uma espécie de recriação do “Martín Fierro” (2009), de José Hernández, poema épico dos pampas.

O conto de Borges narra a história de um gaúcho recrutado pelo exército. Ele, o gaúcho, deserta e começa a errar pelos pampas. Há então uma representação desse gaúcho como um lobo, que não tem fronteiras. A 1ª chave de leitura aqui apresentada será a personagem do soldado Cruz, que também se faz presente no IX canto do primeiro livro do “Martín Fierro” (HERNANDÉZ, 2009). Há então uma relação de intertextualidade entre a narrativa do canto

²³ Projeto Lendo o Aleph. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=H6_7pkyHkxg. Lendo Ficções. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HuliaUWZqzE&list=PLOHj0Ccegy3LhaoMn7mVGQE949S7xV_eK

IX do poema épico e o conto de Borges (2000). Nas duas narrativas os protagonistas serão cercados por soldados, ao que iniciam uma peleja²⁴.

A 2ª chave de leitura do conto seria a luta, a maneira como o soldado Cruz verá que Martín Fierro será assassinado de maneira covarde e resolve trocar de lado. Borges cria uma justificativa para a mudança de postura de Cruz (2000). Daí em diante são trabalhados temas como a equivalência de destinos, o herói ou o traidor, perseguidor ou perseguido. São apresentadas relações simétricas durante a narrativa, entre elas estão a morte do pai de Tadeo Isidoro na primeira noite, sendo que ele, o pai, era um *montonero*, e, em uma segunda noite, Tadeo mata um bêbado e, na terceira, noite é preso.

Assim sendo, é importante citar que ao ser preso, Cruz é recrutado para se tornar soldado como parte da pena, o que é similar à narrativa do poema épico “Martín Fierro”, pois recai sobre a personagem, que dá nome ao livro o mesmo destino. Logo, pode-se perceber a relação intertextual entre as duas narrativas.

O que se pode depreender é que há uma relação de igualdade entre Martín Fierro e Cruz. Importante citar também que na quarta noite do conto uma ave grita (BORGES, 2000). Essa é a 3ª chave de leitura, uma alusão à relação que os gaúchos estabeleceram com a natureza, pois a ave irá gritar novamente e isso implicará no texto em uma espécie de *deja vu*²⁵ por parte de Cruz. Em uma 4ª chave de leitura, Martín Fierro aparece para lutar e Cruz o reconhece em *Laguna Colorada*²⁶, local onde foi gerado. A narrativa é uma recriação do poema épico, assim como no conto “O fim” (in OBRAS COMPLETAS, 2000). Os temas retratados por Borges nesse conto também aparecem em outros: a questão do destino e da relação inconsciente, espelhamentos, reconhecimento do outro. Assim, a narrativa apresenta características de uso do duplo.

Os temas trabalhados por Borges no conto analisado também são justapostos nas mitologias que compõem “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967), pois o tema do duplo, dos espelhamentos, destino, relação do inconsciente, são pontuados a partir de textos breves e detalhados, o que em certa medida constitui uma reciprocidade narrativa que se estabelece, por esse motivo resolveu-se em um primeiro momento analisar os

²⁴ Termo utilizado para designar uma luta com armas brancas, espadas ou punhais, que são objetos representativos dos contos borgianos.

²⁵ Galicismo, que descreve como a memória, de forma ilusória, leva o sujeito a crer já ter visto algo, ou vivenciado alguma situação desconhecida, também conhecido como paramnésia.

²⁶ Lago salgado, que está localizado no sudoeste da Bolívia, dentro da Reserva Nacional de Fauna Andina Eduardo Avaroa, fronteira com o Chile.

contos que foram citados anteriormente. Passando para o segundo conto, temos “O jardim das Veredas que se bifurcam” (BORGES, 2000).

O conto em questão é a história de um espião do III Reich, *Yu Tsun*, que necessita enviar a seu chefe uma mensagem. Durante a narrativa, algumas complicações são indicadas, como o fato de que o espião é perseguido por um inimigo, um outro espião do império britânico. A estrutura do conto é inquietante, pois inicia com um fragmento histórico, como se fosse um texto científico, 1ª chave de leitura. O conto é narrado em 1ª pessoa, a narrativa se dá em digressão; além disso há intertextualidade com o livro “História da Guerra Europeia”, de Lindow Hart, autor que era muito lido por Borges.

Assim, a 2ª chave de leitura é a retomada da questão do tempo e do romance regressivo, como em O exame da obra de Herbert Quain (BORGES, 2000, que é um outro texto borgiano, uma tessitura que é aplicada pelo autor. Há uma aplicação das questões relacionadas ao tempo cíclico e ao tempo bifurcado. Esse conto pode ser entendido como uma ruptura com o clássico policial, pois se afirma como um conto filosófico e metafísico, ao causar um efeito de estranhamento e irrealidade. As transgressões em relação à estrutura do conto policial são pontuais, por isso os elementos de estranheza em toda a narrativa.

Destarte, a 3ª chave de leitura é o anúncio da morte do sinólogo Stephen Albert, assassinado por *Yu Tsun* que aparece na página 81 (BORGES, 2000). Nesse contexto há uma relação entre a luta e a revolução irlandesa contra a Inglaterra, sendo que o mesmo ano do conto é o da revolução, 1916, questão do tempo bifurcado apresentada por Borges. A narrativa borgiana indica os vários ancestrais de *Yu Tsun*, ao mesmo tempo em que personaliza essa experiência de ironia, pois ele é chinês, uma brincadeira borgiana, para desvelar o elemento de estranheza, a questão do destino dos ancestrais e a visão do trem são premonitórios.

Desse modo, mais adiante no conto, serão citados os “Anais de Tácito”, que são uma miscelânea de histórias com variados feitos heroicos; em uma 4ª chave de leitura aparece a situação labiríntica, a indicação de que virar à esquerda é uma das maneiras de se chegar ao centro do labirinto. A 5ª chave de leitura é a citação ao “Hung Lu Meng”, romance chinês do século XVIII, escrito por Chao Xueqin, da dinastia *Qing*, texto que continha mais de 900 personagens, sendo que o nome da personagem principal do conto foi retirado dele.

A narrativa apresenta a ideia de um labirinto que pudesse abranger passado e futuro, o tempo como centro e sentido da própria vida, em que os sinais reforçam a particularidade da existência de *Yu Tsun*. Daí então são justapostos no conto alguns índices que são entendidos como a 6ª chave de leitura, pois indicam o desfecho da narrativa. Entre eles está: a presença da

fênix como símbolo do eterno retorno; a indicação de dois jarros para simbolizar o duplo; a relação entre o labirinto e o livro como iguais; a revivência, de forma mítica, de maneira espelhada, como o outro; a questão dos tempos paralelos e simultâneos.

Assim sendo, ao analisar o terceiro conto, “A casa de Asterión” (BORGES, 2000), temos uma narrativa que se instaura como homodiegética, pois é narrada em 1ª pessoa. O narrador é Asterión. A 1ª chave de leitura para entender o conto está no título, pois Asterión é um dos nomes do Minotauro. A relação entre o mito grego e a humanização do ser mítico por Borges é um dos pontos citados pela *youtuber* Aline Aimee (2017). Ao analisar a narrativa, ela indica que o autor tenta ressignificar o mito. A 2ª chave de leitura, portanto, é a citação em que Borges (2000) inicia o conto com uma epígrafe que enuncia como sendo escrita por Apolodoro, que realmente existiu, mas a citação referida a ele não, uma clara charada borgiana, algo comum nos textos ficcionais do autor.

O conto dá dicas sutis de como tratar o minotauro, mas não o diz abertamente. Algumas são as indicações que se passam durante as quatro páginas do conto, que é breve, contudo, denso, pois a 3ª chave de leitura aparece quando o editor coloca uma nota de rodapé, que menciona o número 14.

Nesse sentido, ao lembrar que Sosnowski (1991) discute as relações de proximidade e incitação às associações realizadas por Borges em seus contos com a Cabala, a menção ao número 14 conduz à inferência de que, por ser um número de unidade, de fusão universal, e Asterión, o minotauro, é um ser que se torna uma fusão do humano com o animal; essas aproximações são realizadas, pois: “Todo leitor de Borges sabe que a noção de ciclo implica a possibilidade de um infinito” (SOSNOWSKI, 1991, p. 47). Em toda a obra borgiana, sua alusão ao labirinto aparece como um símbolo de conhecimento, de apreço pela linguagem. O Minotauro, portanto, seria o duplo, o espelhamento, o homem que comporta duas personalidades que se liquefazem ou se aproximam.

Por conseguinte, a 4ª chave de leitura seria a mudança de foco narrativo, que ocorre no último parágrafo do conto, onde estão os livramentos e ocorre uma fala do personagem Teseu. Observa-se aqui a remissão pela morte, que ocorre por meio de um homem; o labirinto, portanto, poderia ser percebido como uma constituição da cultura, como a descoberta de si, a eterna travessia, a caminhada errante. A apreciação do conto “A Casa de Asterión” (BORGES, 2000) também se pode pensar como uma aprendizagem do processo gerador da linguagem que se desvela pela oralidade, e nesse sentido, os mitos são exemplos didáticos utilizados pelo autor para indicar a importância que tem em sua obra.

Para finalizar as análises de contos, verifica-se que “A Biblioteca de Babel” (in BORGES, 2000), conto borgiano dos mais consagrados, comporta também óbvias relações com “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (in BORGES; 2000), como citado por Sosnowski (1991), pois em ambos há um conceito reconhecido em Borges: a biblioteca como o universo. Essa impressão de infinitude é a 1ª chave de leitura que se indica, sendo que a premissa do conto é de que todos os livros estão ali naquele espaço. O início é situado em aposentos que contam com uma estrutura que aparenta um hexágono, várias estantes com livros, sendo que o formato é de torre, o que indica o nome.

Portanto, essa biblioteca é uma metáfora ao infinito enquanto algo que é monstruoso, o que estabelece uma relação de deidade. Há então uma retomada da concepção de algumas religiões, através da relação entre o mundo e sua complexidade na categorização que o homem tenta conceber, mas não consegue, como acontece no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (in BORGES; 2000). Essa é a 2ª chave de leitura. A imposição do homem ao universo indica a melancolia, o que também é trabalhado com ironia e sarcasmo, no entanto, haverá uma problematização da biblioteca enquanto metáfora do universo.

Destarte a 3ª chave de leitura se dá quando Borges (2000) comenta os títulos da biblioteca, indica quais são os melhores, e cita alguns dos livros, fazendo citação a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (in BORGES; 2000). Há então um trânsito do nível conotativo para o denotativo, através do jogo borgiano com sutilezas, das provocações em relação às convenções linguísticas e cognitivas, de suas citações às questões que a cabala discute, das relações com a linguagem. Assim sendo, a 4ª chave de leitura comportaria as seguintes citações ao: a) manuscrito *Voynich*, século XV ou XVI, lembra a enciclopédia de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (in BORGES; 2000); e b) “Anatomia da melancolia” (in BORGES; 2000), do capitão Burton, livro escrito no século XVII em inglês e latim. Além de ser um livro médico, é considerado tratado filosófico, histórico, literário, escrito de maneira bastante irônica.

Como a técnica borgiana é profícua em narrativas que se destacam pelo grau de intertextualidade que comportam, utilizar-se-á como estratégia a comparação entre fontes citadas por Borges em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981), relacionando-as com as citações que compõem os quatro contos analisados. Para tal ocorrência são analisadas as narrativas: a) “Haniel, Kafziel, Aziel e Aniel” (in BORGES; GUERRERO; 1981); b) “Zaratã” (in BORGES; GUERRERO; 1981). Ambas figuram entre as cento e dezesseis narrativas breves escolhidas por Borges e Marguerita

Guerrero para contemplar as várias narrativas e seus mitos. Em “Haniel, Kafziel, Azziel e Aniel”, temos a seguinte narrativa,

Na Babilônia, numa visão Ezequiel viu quatro animais ou anjos, “e cada um tinha quatro rostos, e quatro asas” e “a semelhança de seus rostos era rosto de homem, e rosto de leão no lado direito, e rosto de boi no lado esquerdo, e os quatro tinham também rosto de águia”. Caminhavam onde os levava o espírito, “cada um na direção de seu rosto”, ou de seus rostos, talvez crescendo magicamente para os quatro rumos. Quatro rodas “tão altas que eram horríveis” seguiam os anjos e estavam cheias de olhos ao redor.

Lembranças de Ezequiel inspiraram os animais da Revelação de São João, em cujo capítulo IV lê-se:

E havia diante do trono um mar de vidro semelhante ao cristal; e no meio do trono, e ao redor do trono quatro animais cheios de olhos, por diante e por trás.

E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal era semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando. E os quatro animais tinham cada um por si seis asas ao redor, e por dentro estavam cheios de olhos; e não descansavam nem de dia nem de noite dizendo: Santo, Santo é o Senhor Deus, o Todo- Poderoso, que era, que é, e que há de vir.

No *Zohar* ou *Livro do Esplendor* se acrescenta que os quatro animais se chamam Haniel, Kafziel, Azriel e Aniel, e que olham para o Oriente, O Norte, o Sul e o Ocidente.

Stevenson indagou que se havia tais coisas no Céu, o que não haveria no inferno. Da passagem anterior do *Apocalipse* Chesterton derivou sua famosa metáfora da noite: “um monstro feito de olhos”.

Hayoth (seres vivos) chamam-se os anjos quádruplos do *Livro de Ezequiel*; para o *Sefer Yetsirah*, são os dez números que serviram, com as vinte e duas letras do alfabeto, para criar este mundo; para o *Zohar*, desceram da região superior, coroados de letras.

Dos quatro rostos dos *Hayoth* os evangelistas tiraram seus símbolos; coube a Mateus o anjo, às vezes humano e barbado; a Marcos, o leão, porque declarou sua dignidade real; a Lucas o boi, emblema de sacrifício, porque mostrou seu caráter sacerdotal; a João a águia, por seu voo fervoroso.

Um investigador alemão, o Dr. Richard Hennig, busca a origem remota destes emblemas em quatro signos do zodíaco, que distam noventa graus um do outro. O leão e o touro não oferecem a menor dificuldade; o anjo foi identificado com Aquário, que tem cara de homem, e a águia de João com o Escorpião, rejeitado por julgarem-no de mau agouro. Nicolau, em seu Dicionário de Astrologia, também propõe esta hipótese, e observa que as quatro figuras se unem na esfinge, que pode ter cabeça humana, corpo de touro, garras e cauda de leão e asas de águia (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 84-85).

Apesar de a narrativa acima disposta se constituir em apenas duas páginas, sua leitura é intrigante do ponto de vista da linguagem, pois estabelece vínculos entre os textos e autores que são citados. Borges salienta suas escolhas e as intertextualidades que estabelece. Como em alguns de seus contos, a narrativa do “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO,

[1967] 1981) indica a referência à cabala; no entanto, o empenho borgiano não está ligado a questões religiosas. Segundo Sosnowski,

É necessário sublinhar que esse interesse de Borges se enraíza no artifício da linguagem, nos processos hermenêuticos que refletem realidades que podem ou não ser arbitrárias, mas que satisfazem a imaginação do criador, que entabulam um diálogo e que projetam um desafio para os iniciados. (SOSNOWSKI, 1991, p. 18).

Para um real entendimento do movimento espiral empreendido pelo autor, iniciar-se-á a análise das chaves de leitura da mitologia do imaginário citada a partir da questão central borgiana, a proposição de ser a palavra um instrumento “todo-poderoso” para a criação literária, e nesse sentido a 1ª chave de leitura relacionada ao texto seria a indicação ao “Livro de Ezequiel”, em seu capítulo I, versículos de 5-10, tido como um dos livros proféticos da Bíblia (2021). Em sua construção narrativa, o texto bíblico comporta reflexão acerca das múltiplas compreensões e interpretações, tendo como indicador a simbologia cristã e suas analogias, com as variações encontradas em outras tradições. Importante aludir que as citações aos versículos bíblicos não se encontram fidedignas ao livro, tendo sofrido algumas intervenções.

Logo, a 2ª chave de leitura se refere ao simbolismo dos quatro animais, que na tradição cristã são relacionados com os evangelistas. A tradução deste texto do hebraico para o latim foi realizada por São Jerônimo, há, portanto, uma preocupação do autor com as fontes e suas possibilidades de leitura, uma investigação que os leitores são convidados a realizar. Para além dos questionamentos em relação ao teor de verdade, o autor esmiúça as fronteiras do raciocínio ligando-as à composição de uma linguagem que produza reflexões acerca dos procedimentos hermenêuticos utilizados.

Ao mensurar a 3ª chave de leitura, referencia-se aqui o livro da “Revelação”, último livro da Bíblia cristã (2021). Não se pode dizer que houve intencionalidade, mas a escrita borgiana é lastreada na elaboração da linguagem, o que permite a ilação de que há uma motivação por trás de suas elaborações. Borges cita sua existência de forma abreviada. Contudo, ao pesquisar as fontes acerca da impressão do livro citado, verifica-se que a primeira impressão foi realizada em 1470, na Alemanha, e o livro foi impresso em blocos, o que na época era bastante comum, pois esses objetos eram em sua essência, livros de gravuras onde os desenhos e os textos eram entalhados em placas de madeira.

Esse tipo de impressão surgiria no século XV e sua utilização foi originalmente para produção de contos moralizantes e histórias bíblicas para a população, que nesse período era semianalfabeta. Ao ler uma narrativa curta como esta que está sendo considerada, é

imprescindível que as reflexões acerca do papel da leitura e do leitor em Borges sejam analisadas, pois é preciso

Levar em conta as experiências subjetivas dos leitores reais – que sejam estes alunos, professores ou escritores – é fundamental para dar sentido a um ensino de literatura que se limita com muita frequência à aquisição de objetos de saber e de competências formais ou modelares (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p.22).

A educação literária, nesse sentido, se aproxima da concepção de uma leitura que além de subjetiva, individual, possa agregar saberes, e para tanto é necessária a devida investigação de fontes e citações. Ao pesquisar pelo livro citado (in BORGES; GUERRERO, 1981) por Borges na narrativa foram encontrados alguns atuais, mas o que chamou atenção foram as imagens do primeiro livro, que em seus blocos traz os seres citados pelo autor. Além disso, observa-se a falta de divisões por capítulos.

Portanto, ao empreender a citação “E havia diante do trono um mar de vidro semelhante ao cristal; e no meio do trono, e ao redor do trono quatro animais cheios de olhos, por diante e por trás.” (BORGES; GUERRERO; 1981, p.84), Borges inicia o parágrafo se referindo ao livro da “Revelação”, ao que começa a indicar como estarão representados esses seres no texto. Quando se investiga o livro em bloco de 1470, observa-se a preocupação com as gravuras e sua disposição, o que não se evidencia na linguagem, até porque o texto está em latim. Abaixo estão algumas imagens ilustrativas.

Figura 5 – Livro da Revelação de São João



Fonte: Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (ROSENWALD COLLECTION, 2021).

No livro em questão, a disposição dos *Hayaoth*, a gravura à direita, do livro de 1470 traz uma aproximação da descrição empreendida pelo autor ao citar o “Zohar” no trecho “[...] os quatro animais se chamam Haniel, Kafziel, Azriel e Aniel, e que olham para o Oriente, O Norte, o Sul e o Ocidente.” (BORGES; GUERRERO; 1981, p. 84). Esta é a 4ª chave de leitura, pois o

assim chamado “Livro do Esplendor” (BENSION, 2019) se constitui em uma série de comentários acerca da “Torah”, o livro sagrado dos judeus (TORAH, 2005).

Nesse sentido, é importante frisar que os comentários acerca do “Zohar” e da Cabala despontaram a partir do século XX com maior intensidade. Analisando a questão de maneira cronológica o que se tem é o fato de que entre os séculos II-III até o século XI, algo em torno de novecentos anos, o “Zohar” foi mantido oculto, pois se compreendia que as pessoas do período ainda não teriam alcançado sabedoria suficiente para sua devida interpretação. Foi apenas no século XVI que o cabalista Rabino Isaac Luria, o Santo Ari, (1534-1572) teria começado a difundir os conhecimentos do livro. As questões ligadas à interpretação, conceituação de termos e linguagem da “Torah”, são as bases do “Zohar”, pois: [...] “Borges postula que a linguagem é o zênite da criação humana. O idioma demonstraria a capacidade criadora do homem, reflexo da passagem que se havia dado em um estrato superior no instante atemporal em que alguém enunciou; “Faça-se a luz.”” (SOSNOWSKI, 1991, p. 26)

O argumento borgiano para a importância da leitura, da linguagem e seu reflexo, se sacraliza ao observar suas constantes citações aos textos sagrados de cada cultura, referendando as diversas influências e ressignificações pelas quais passaram no decorrer do tempo. No entanto, ele empreende tal estratégia de maneira sutil, sem que se note sua constância. Ao relacionar a palavra com a criação humana, sua concepção de linguagem como requisito básico para a construção do conhecimento pode ser equiparada a sua episteme da leitura.

Mais adiante, a 5ª chave de leitura diz respeito ao fato de que Borges (2002) cita Stevenson e Chesterton, dois de seus escritores prediletos. O que se pode observar é a relação de circularidade entre seus textos, pois em sua aula de número vinte e cinco, constante do “Curso de Literatura Inglesa”, livro que condensa as aulas que ministrava na Universidade de Buenos Aires, entre os anos de 1957 e 1967, exatamente o período em que tanto o “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957) quanto o “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967) foram publicados, o autor indica que a obra novelística de Chesterton teria sido aprimorada a partir de sua leitura de Stevenson. Nesse sentido diz Borges:

Esse livro, *As novas mil e uma noites*, não é importante apenas pelo encanto que sua leitura pode nos proporcionar, mas porque, quando você o lê, entende que de algum modo toda a obra novelística de Chesterton saiu dali. Temos ali o germe de *O homem que foi quinta-feira*. Todos eles, mais engenhosos até que os de Stevenson, têm o ambiente dos contos de Stevenson (ARIAS; HADIS, 2002, p. 381).

Assim sendo, ao reconhecer as marcas de Stevenson nos escritos de Chesterton, Borges (2002) apresenta de maneira mais evidenciada suas preferências, além de fazer notar as apropriações do livro de “As mil e uma noites”, muito citado em sua trajetória de leitor-escritor. Ao reconhecer personagens que se complementam tanto em Chesterton quanto em Stevenson, ele dimensiona o repertório de leituras e a trajetória cultural e social a que foi apresentado. Observa-se assim que sua insistência em determinadas citações parece configurar o desejo de apresentar as subjetividades múltiplas que são profundamente marcadas pela literatura, pois, segundo Rouxel; Langlade; Rezende (2013), esta só se concretiza na leitura.

Entretanto, em uma 6ª chave de leitura observa-se a menção ao tratado filosófico “Sefer Yetsirah” (1893), que nos traz o seguinte trecho: “[...] para o Sefer Yetsirah, são os dez números que serviram, com as vinte e duas letras do alfabeto, para criar este mundo; para o Zohar, desceram da região superior, coroados de letras.” (BORGES; GUERRERO; 1981, p. 85). O tratado citado é o mais antigo texto em hebraico, e provavelmente o mais misterioso de todos os escritos da tradição cabalística. Sua datação é tão antiga que não há comprovação de que historiadores tiveram acesso ao texto em tempos remotos.

A citação de Borges; Guerrero (1981) ao tratado se dá pelo fato de se constituir em um dos mais significativos textos cabalísticos. Ele é composto por testemunhos e lendas, além de ser concebido enquanto texto meditativo com fortes inclinações mágicas, o que indica a uma relação direta com o Golem²⁷. Aqui se deve pontuar que o autor cria um conto, de nome homônimo. Quando no excerto indicado cita o “Zohar” (BENSION, 2019), livro de comentários, interpretação e conceituação de termos da “Torah” (TORAH, 2005), e o “Sefer Yetsirah” (WESTCOTT, 1893), livro de meditações, que comporta inclinações mágicas o autor não dispõe claramente suas relações de oposição, apenas indica que ambos são da tradição judaica.

Concomitantemente, a 7ª chave de leitura se apresenta por meio da menção aos seres que simbolizam os evangelistas, Mateus representado pelo homem alado, Marcos como o leão alado, Lucas representado como sendo o touro alado e João como a águia: “[...] Mateus o anjo, às vezes humano e barbado; a Marcos, o leão, porque declarou sua dignidade real; a Lucas o boi, emblema de sacrifício, porque mostrou seu caráter sacerdotal; a João, a águia, por seu voo fervoroso.” (BORGES; GUERRERO; 1981, p. 85). Tem-se aqui uma alusão, no primeiro caso,

²⁷ Um dos poemas mais memoráveis de Borges, que está no livro *O Outro, o mesmo* de 1964. Essa palavra aparece no texto bíblico uma vez no salmo 139;16, faz parte da literatura talmúdica, indicando algo que não ganhou uma forma bem definida ou que fosse imperfeito. Esse termo será modificado para “criatura” a partir do século XII. Na literatura moderna podemos citar o nascimento do mito de Frankenstein como sendo uma espécie de Golem.

à linhagem de Jesus; no segundo caso, ao início da pregação de João Batista no deserto, pois os leões têm como lugar o deserto e o Messias esperado nasceria da tribo que era conhecida como o Leão de Judá; no terceiro caso a citação ao templo de Jerusalém, local de sacrifícios, sendo que animais ruminantes eram sacrificados, e por fim, quando se anuncia o nascimento de João Batista.

Ainda analisando a 7ª chave de leitura, existe no quarto caso a citação à águia sendo uma representação de João, pois o evangelho escrito por ele comporta um grau elevado de espiritualidade e uma utilização rebuscada da linguagem. Há ainda essa mesma citação no livro do “Apocalipse” e em “Ezequiel” (BÍBLIA, 2021). Nesse sentido, ao final da mitologia do imaginário há uma relação entre os seres citados e a esfinge. As relações que o autor estabelece entre os textos cabalísticos estão afastadas de uma indicação de religiosidade, na verdade as incursões empreendidas a partir desses textos dizem respeito a sua compreensão de que,

Portanto, cabe deduzir que mesmo em um texto aparentemente trivial transparecem verdades cósmicas que podem alterar o curso do universo. Os signos da Torá não são, então, reflexos unívocos de *um* objeto, mas chaves e símbolos para leituras em outros níveis que, segundo a preparação do iniciado, poderão ser decifrados em maior ou menor grau. (SOSNOWSKI, 1991, p. 28)

Por conseguinte, pode-se perceber que as incursões leitoras de Borges também expandiram a compreensão de uma instância textual que corporifica relações e inferências variadas, pois o que se identifica é a experiência vivenciada na Literatura. Desta maneira, aqueles que serão influenciados por suas leituras “[...] estão bem presentes nas nossas salas de aula e em nossas classes. Ninguém permanece impunemente exposto muito tempo ao contato de obras literárias; tanto é verdade que toda leitura causa ressonâncias subjetivas singulares” (ROUXEL; LANGLADE; REZENDE, 2013, p. 20). Ao iniciar a narrativa relacionada à segunda mitologia do imaginário que agora é analisada, Borges diz que:

Há um conto que tem percorrido a geografia e as épocas: o dos navegantes que desembarcam numa ilha sem nome, que então submerge e os afoga, porque tem vida. Esta invenção aparece na primeira viagem de Simbad e no canto VI do Orlando Furioso (Ch’ella sia una isolleta ci credemo²⁸); na lenda irlandesa de São Brandão e no bestiário grego de Alexandria; na História das Nações Setentrionais (Roma, 1555); do prelado sueco Olao Magno e naquela passagem do miro canto do Paraíso Perdido, em que compara hirtto Satã com uma grande baleia que dorme sobre a espuma norueguesa (*Him hap’ly slumbering on the Norway foam*²⁹).

²⁸ Acreditamos que ela é uma ilha (Tradução nossa).

²⁹ Ele dormindo alegremente na espuma da Noruega (Tradução nossa).

Paradoxalmente, uma das primeiras versões da lenda faz-lhe o relato para negá-la. Consta do Livro dos Animais de *al-Jahiz*, zoólogo muçulmano do início do século IX.

Quanto ao zaratán, nunca vi ninguém que/certifique-se de ver com seus olhos./Alguns marinheiros afirmam que às vezes se aproximaram/de certas ilhas marítimas e elas tinham/florestas e vales e fendas e acenderam um/bom fogo; e quando o fogo atingiu as / costas do zaratán, ele começou a deslizar (nas águas)/ com eles (em cima) e com/ todas as plantas que estavam nele./esse período, que apenas aquele que conseguiu fugir poderia escapar/Este conto preenche todos os relatos mais fabulosos e ousados

30

Considere-se agora um texto do século XIII. Quem o escreveu foi o cosmógrafo *Al Qazwini* e procede da obra intitulada *Maravilhas da Criação*. Diz assim:

Quanto à tartaruga-marinha, é de tão desmesurada grandeza que as pessoas a bordo a tomam por uma ilha.

Um dos mercadores comentou:

“Descobrimos no mar ilha que se elevava sobre a água, com verdes plantas, e desembarcamos e em terra cavamos buracos para cozinhar, e a ilha se moveu, e os marinheiros disseram: “Voltai, porque é uma tartaruga, e o calor do fogo a despertou, e pode nos pôr a pique!”

Na *Navegação* de São Brandão se repete a história:

(...) e então navegaram, e chegaram àquela terra, porém, como em alguns lugares havia pouca profundidade, e em outros grandes rochas, foram a uma ilha, que acreditaram segura, e fizeram fogo para cozinhar a ceia, porém São Brandão não se moveu do navio. E quando o fogo estava quente, e a carne a ponto de assar, esta ilha começou a mover-se, e os monges se assustaram, e fugiram para o navio, e deixaram o fogo e a carne, e maravilharam-se ante o movimento. E São Brandão os reconfortou e lhes disse que era um grande peixe chamado Jasconye, que tenta dia e noite morder a própria cauda, mas é tão comprido que não consegue.

No bestiário anglo-saxão do códice de Exeter, a perigosa ilha é uma baleia “astuta no mal”, que deliberadamente engana os homens. Estes acampam em seu lombo e buscam descanso dos trabalhos dos mares; de repente, o Hóspede do Oceano submerge e os marinheiros se afogam. No bestiário grego, a baleia quer significar a rameira dos Provérbios (“seus pés descem para a morte; seus passos sustentam sepulcro”); no bestiário anglo-saxão, o Diabo e o Mal. Guardará esse valor simbólico em *Moby Dick*, escrito dez séculos depois. (*tradução nossa*; BORGES; GUERRERO, 1981, p. 150-152)

A mitologia do imaginário “Zaratã” (in BORGES; GUERRERO, 1981) se constitui de uma das muitas apropriações empreendidas por Borges para indicar sua episteme da leitura. Ao se apropriar de uma narrativa tão remota, ele apresenta ao leitor curioso o ser fantástico, sendo

³⁰ no original -*Miguel Asín Palacios* verteu-a ao espanhol com estas palavras:/ En cuanto al zaratán, jamás vi a nadie que/ asegure haberlo visto con sus ojos. Algunos/ marineros pretenden que a veces se han aproxi-/ mado a ciertas islas marítimas y en ellas habia/ bosques y valles e grietas y han encendido un/ gran fuego; y cuando el fuego ha llegado al/ dorso del zaratán, ha comenzado éste a desli-/ zarse (sobre las aguas) con ellos (encima) y con/ todas las plantas que sobre él había, hasta tal/ punto, que solo el que consiguió huir pudo sal-/ varse. Este cuento colma todos los relatos más/ fabulosos y atrevidos.

que não lhe atribui uma anatomia precisa, até porque o “Zaratã” é uma lenda marítima que pode ser encontrada nas culturas árabe e persa. A 1ª chave de leitura seria a citação à narrativa de Simbad. Borges indica a caminhada a se estabelecer: o primeiro relato acerca do “Zaratã” foi realizado pelo zoólogo muçulmano Al Jahiz (AL JAHIZ, 840), no século IX da era cristã, o mesmo que será citado mais adiante pelo autor, como aquele que escreve o “Livro dos Animais” (AL JAHIZ, 840), sendo essa a 2ª chave de leitura.

O autor peregrina por alguns textos literários que irão fazer menção à existência deste animal imaginário, entre eles a narrativa da primeira viagem de Simbad, em o livro de “As Mil e Uma Noites” (AS MIL, 2010), que no Brasil teve sua tradução realizada por Ferreira Gullar, e diz que,

Aportamos em diversos países, comprando e vendendo mercadorias, até que certa manhã divisamos uma ilha quase à flor da água que parecia um prado de tão verde. Recolhemos as velas e ancoramos, tendo sido permitido a quem o quisesse desembarcar na ilha. Fui um dos que desembarcaram e, quando estávamos ali a comer e beber, livres do balanço do barco, a ilha começou a tremer de modo assustador (GULLAR in As Mil e Uma Noites, 2010, p. 61).

Nas lendas árabes, o “Zaratã” (in BORGES;GUERRERO, 1981) é descrito como uma tartaruga de tamanho monstruoso, que em alguns relatos aparecerá também como uma baleia. Ao citar essa passagem da história de Simbad, pode-se observar que o narrador autodiegético relata suas experiências, pois, “[...] Trata-se de uma atitude narrativa distinta da do narrador homodiegético e, de forma mais evidente, da que é própria do narrador heterodiegético” (REIS, 2018, p.293). Dessa maneira, segundo Reis (2018), algumas narrativas, entre elas as de viagem, como é o caso, costumam utilizar essa instância narrativa, pois dão conta de experiências e peripécias contadas a partir de uma vivência própria daquele que narra, que confere à narrativa veracidade.

Em uma 3ª chave de leitura encontra-se a citação ao “Orlando Furioso”. Destaca-se a citação do sétimo verso da estrofe 37 do Canto VI, em que se pode observar que,

Vemos uma baleia, a maior/ que para toda a vista do mar nunca foi:/ [...] Todos nós caímos em um erro juntos,/ porque estava parado e nunca tremia:/ que ela é uma ilha que acreditamos,/ tão longe um do outro extremo .³¹ (tradução nossa, ARIOSTO, 2010, p. 61)

³¹ no original - Veggiamo una balena, la maggiore/ che mai per tutto il mar veduta fosse:/ undeci passi e più dimostra fuore/ de l'onde salse le spallacce grosse./ Caschiamo tutti insieme in uno errore,/ perch'era ferma e che mai non si scosse:/ ch'ella sia una isoletta ci credemo,/ così distante a l'un da l'altro estremo/

A narrativa de “Orlando Furioso” é um longo poema épico, composto por quarenta e seis cantos e mais de quarenta mil versos rimados. Foi escrita por Ludovico Ariosto ao longo de trinta anos e publicado em 1532. Esse texto faz parte da tradição da literatura mundial por sua relevância estética e cultural, e entre seus leitores, pode ser citado Cervantes. Em sua constituição, Ariosto apresenta a narrativa de um cavaleiro valoroso que se enamora da bela Angélica, e por ciúmes torna-se um “louco furioso”. O texto em seu conjunto pode ser lido como um romance de aventuras.

Logo, pode ser percebido no seguinte trecho “ Veggiamo una balena, la maggiore” (BORGES;GUERRERO, 1981, p. 151) quando é apresentada a constituição do grande monstro marítimo como sendo uma baleia, ao que “che mai per tutto il mar veduta fosse:” (BORGES;GUERRERO, 1981, p. 151) temos a afirmação de antes não ter estado no mar, o que é fundido à ideia de que “undeci passi e più dimostra fuore” (BORGES;GUERRERO, 1981, p. 151) foram dados vários passos para fora da ilha, que na verdade se constituía no Zaratã. A citação de Borges, referida na mitologia do imaginário, se encontra no sétimo verso da estrofe 37: “ch'ella sia una isoletta ci credemo,” (BORGES;GUERRERO, 1981, p. 151) que chama atenção para que aqueles que ouvirem a história possam crer na distância que separava os dois extremos, indicando aí o quanto o ser mítico era colossal.

Portanto, ao se referir a essas narrativas que podem ser consideradas tradicionais da literatura mundial, Borges irá fazer alusão ao bestiário grego de Alexandria, mais conhecido como *Physiologus*. Segundo Rebelo (2005), são desconhecidas as circunstâncias de surgimento/redação do texto, já que alguns historiadores o datam do século II, enquanto outros, entre os séculos III-IV. Segundo Rebelo (2005), as primeiras alusões ao texto clássico irão surgir apenas no século V. É importante citar que sua tradução para o latim ocorreu em 400 d. C, e que o texto grego possuía entre 40 e 48 capítulos. Portanto, se constituiu de uma das obras mais relatadas, transcritas e citadas durante a Idade Média, pois se compunha de narrativas que tinham por conotação a moralização, tanto que,

O termo "Physiologus" é vulgarmente traduzido por "o naturalista", o que, de certa forma, induz em erro, pois não se trata de “história natural” como a *História Natural* de Plínio-o-Antigo ou como o tratado aristotélico *Dos Animais*. Estes dois autores pretenderam descrever o que se conhecia acerca da natureza na sua época para difundirem o conhecimento. O autor do *Physiologus* aproveitou a descrição dos animais de obras anteriores, mas o seu objectivo era bem diferente: as histórias pretendiam ilustrar o sentido mais profundo, o sentido cristão, dogmático e alegórico inerente à natureza (REBELO, 2005, p. 116).

Por conseguinte, em uma 4ª chave de leitura, encontrar-se-á a relação entre o bestiário de Alexandria, o *Physiologus* (BORGES;GUERRERO, 1981), e a “lenda de São Brandão” (BORGES;GUERRERO, 1981). Borges (1981) mostra um aspecto importante de sua “episteme”, o acurado labor com a linguagem literária, pois ao se referir ao bestiário ele indica o caminho para que seus leitores possam aprofundar as ponderações relacionadas à leitura. A citação à relação entre a “História das Nações Setentrionais” (BORGES;GUERRERO, 1981) e o “Paraíso Perdido” (BORGES;GUERRERO, 1981) se constitui na 5ª chave de leitura, que mostra uma indicação da perspectiva de apropriação de narrativas nos variados textos que constituíram a tradição literária. A 6ª chave de leitura se encontra em suas analogias ao texto de “As Maravilhas da Criação” (BORGES;GUERRERO, 1981) de Al Qazwini e a Miguel Asín Palacios, que são indicativas de uma estratégia de leitura como fator de que

A obra é inacabada e ocasionalmente móvel, no sentido de que a ordem de leitura e de combinação das peças que a compõem não é obrigatória (a própria ideia de “peça” já sugere a fragmentação pretendida), sua estrutura não é fixa; o uso de símbolos é intenso, alastrando o campo de interpretações pelo sentido alusivo e indireto de suas afirmações, o que torna a leitura um jogo a que o autor convida o leitor, reconhecendo-o como um “igual” – jogo que, para Cortázar, se compara ao da amarelinha. (PINTO, 2004, p. 51)

Por essa mobilidade da obra constituir sua principal fonte de inspiração, Borges é um autor que se apropria de narrativas variadas, como a 7ª chave de leitura que diz respeito à relação entre o “Códice de Exeter” (in BORGES;GUERRERO) e a narrativa de viagens “Moby Dick” (in BORGES;GUERRERO, 1981), expandindo suas perspectivas e relacionando suas significações, tanto ao confluir tantos textos de diferentes culturas e tradições literárias, quanto ao estabelecer um aprimoramento.

As duas mitologias do imaginário escolhidas para a comparação com os contos borgianos comportam algumas de suas características indicativas. Tanto nos contos quanto nas narrativas breves, se percebe a perspectiva do leitor. Nos contos é possível entender as recriações, aprimoramentos que Borges (1981) empreende de textos da tradição rio-platense, como é o caso de “A biografia de Tadeo Isidoro Cruz” (BORGES, 2000). Suas construções intertextuais são estabelecidas, os temas que motivam sua escrita, entre eles: equivalência de destinos; herói ou traidor; perseguido ou perseguidor, são relações de simetria que se estabelecem na narrativa.

Ainda nos contos podem ser observadas as citações a fragmentos históricos, o que também ocorre nas narrativas de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981), nas citações a escritores que ele tem como precursores, ou a livros que em dada cultura são de tradição literária, o que é também aproximado das mitologias do imaginário. Outra questão que aparece tanto nos contos quanto nas narrativas breves é a situação labiríntica que o leitor precisa resolver para compreender o desfecho dos contos e as inúmeras citações da narrativa, um procedimento mental que estabelece uma espécie de leitura bifurcada, uma teratologia.

Também em relação aos contos e às narrativas, a citação a paradoxos e metáforas é constante, constituindo uma espécie de textos intercalados que se complementam e aprimoram. As narrativas borgianas são constituídas por apropriações e aprimoramentos, por vezes com citações que não são verídicas, em outros casos por narrativas que demonstram a constância de sua consciência e reflexão acerca das experiências leitoras. A última seção deste capítulo trata do leitor e da liberdade que seus textos representam para a imaginação.

3.4 O Leitor e a Liberdade

A leitura de um texto requer antes de qualquer outra coisa, um nível de aproximação com o objeto de arte, as variadas instâncias que o privilegiam, e nesse sentido encontra-se em Wellek (1994, p. 194) uma reflexão apropriada ao citar que,

[...] a obra de arte em si será o foco principal e reconheceremos estar estudando problemas diferentes quando examinamos as relações da obra de arte com a psicologia do autor ou com a sociologia de sua sociedade. Tenho afirmado que a obra de arte pode ser vista como uma estrutura estratificada de signos e significados que é totalmente distinta dos processos mentais do autor no momento da criação e, portanto, das influências que se podem ter formado em sua mente.

Nas palavras do autor do ensaio “A crise da Literatura Comparada”, René Wellek (1994), há uma problemática que ronda o foco principal, a obra de arte. Ele se coloca contrário à Literatura Comparada tradicional do século XIX (in CARVALHAL, 2006), que era entendida como um estabelecimento de hierarquia, pois na concepção do período havia uma influência dos autores de países colonizadores em relação aos colonizados. É nesse bojo que o teórico irá expandir a compreensão de uma literatura a partir de suas relações de estrutura sociais.

Há que se notar que esse ensaio foi escrito na década de 1950, segundo Carvalhal (2006), durante o 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (IACL), no ano de 1958, quando o teórico se contrapõe às propostas defendidas pela escola francesa. Essa apresentação da proposta de Wellek (1994) tem por objetivo discutir a redução da literatura comparada a uma maneira de analisar fragmentos de obras.

Um ano antes, em 1957, Borges publicava o “Manual de Zoologia Fantástica”. Se a crítica do teórico se baseava nas restrições relacionadas ao campo, a escrita do manual demonstra uma particularidade borgiana: ele não associa ou utiliza a palavra fonte ou influência para citar aqueles autores que o precederam, na verdade sua utilização se dá a partir de um termo que parece melhor empregado, precursores.

O “Zaratã” (in BORGES; GUERRERO, 1981) é um exemplo de apropriação de uma narrativa que estabelece conexões variadas entre outras narrativas de viagem. Suas indicações se manifestam por intertextualidade, estabelecida pelo autor a partir de suas leituras. Assim, aquele a quem se destina o texto borgiano, o leitor, é guiado a circular por entre as várias narrativas e alusões. Carvalhal (2006) afirma que

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma. (CARVALHAL, 2006, p.39)

Destarte, a teórica contrapõe o pensamento de Wellek ao que chama de “características essenciais”, pois indica que a abordagem do crítico tem seus méritos, uma vez que renovou e estimulou de maneira saudável o comparativismo literário, mas necessita de propostas para a observância da perspectiva crítica, análises e atuações tradicionais. No bojo dessa relação que se estabelece de reflexão acerca das simultaneidades da Literatura Comparada (2006). Crê-se que há no objeto em análise um profícuo modelo de aprimoramentos e apropriações que se estabelecem de acordo com as narrativas indicadas por Borges.

O leitor de Borges sabe o que o espera ao iniciar sua leitura, e quanto àqueles que não são iniciados em leituras do autor? Acredita-se que ao iniciante é importante observar que o espaço de subjetividade destas é uma das mais frequentes afinidades da leitura borgiana com as demais, até pela constância de suas análises e conjunto da obra. Sua esquemática é privilegiada no que diz respeito ao leitor, pois seu lugar não é o de uma

[...] memória da leitura, como mecanismo adulterado que é, opera como transformadora: lembramos de uma leitura conectando-se a um conjunto sensível que não é acessível pelo presente, mas que demarcou o significado daquela leitura em nossa história intelectual, o lugar daquele livro em nossa biblioteca pessoal (PINTO, 2004, p. 124).

O que demarca o lugar de leitor de Borges é sua liberdade de criação. Apesar de fazer menção a seus precursores em quase todos os seus escritos, sua liberdade de apropriação e aprimoramento de narrativas é sentido quando se estabelecem suas conexões entre tradições literárias e culturais tão distintas. A obra borgiana torna acessível à ficção um campo de leitura, como diz Pinto (2004) que é também “nossa história intelectual” (PINTO, 2004, p.86). Arrigucci Jr (1999) dirá que ele se constitui em um dos “autores centrais da literatura do século XX” (ARRIGUCCI, 1999, p.280).

Essa experiência leitora e a liberdade que o eternizaram, enquanto escritor, podem ser sentidas em seus variados projetos culturais, desde a participação em revistas, periódicos, clubes de escritores, reuniões literárias, escrita de livros em parceria, organização de conferências e tantos outros trabalhos culturais que fizeram parte de sua carreira desde a década de 1920. Em Borges se pode observar que,

O papel do leitor adquire posição central na estética proposta e, atestado o “vazio da personalidade” – seguindo de uma tentativa de refutar o psicologismo que faz supor, no escritor, uma disposição em fazer de sua escritura o lugar de projeção de uma suposta realidade interior – , constata-se o valor da memória como algo que se desvincula de uma personalidade ou patrimônio psicológico estático e afirma-se como móvel, de recuperação incerta, mas continuamente nutrida por alimentos vários (PINTO, 2004, p. 135).

Esse papel do leitor será o impulso que o fará escrever tantos e tão importantes livros, alguns mais conhecidos, outros menos. No caso específico do livro que está sendo analisado, ainda há uma extensa quantidade de apreciações a se realizar, contudo a maneira como se observa a posição de centralidade que faz Borges ver seu leitor como aquele que será parte de uma renovação da estética que será sua base é também uma liberdade que o autor lega àqueles que se debruçam sobre suas narrativas. O presente capítulo teve como objetivo a análise da primazia leitora em Borges, tendo como ponto de partida quatro de seus contos, além da análise de duas narrativas que se encontram no “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981).

A segunda parte da tese, que se apresenta a seguir, tem por finalidade empreender a leitura e análise de 9 narrativas dispostas em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES;

GUERREIRO, [1967] 1981) para que se possa comprovar o argumento de que há em Borges uma episteme da leitura. Os capítulos foram divididos em três, sendo eles: “A Representação Material da Fortuna” (in BORGES;GUERRERO, 1981); “A Representação do Feminino e da Morte” (in BORGES;GUERRERO, 1981); “A Representação do Espiritual e da Criação” (in BORGES;GUERRERO, 1981). Cada uma dessas partes está subdividida em quatro tópicos que são analisados através do método do comparativismo literário, utilizando como técnica o *Close Reading* (leitura cerrada) (DURÃO, 2020), para se pontuar a presença das Mitologias do Imaginário (BORGES, 2000), narrador alusivo (ARRIGUCCI, 1999) e a episteme de leitura borgiana (BORGES, 2000).

**SEGUNDA PARTE - MITOLOGIAS DO IMAGINÁRIO:
REPRESENTAÇÕES E LEITURAS**

CAPÍTULO 4 A REPRESENTAÇÃO MATERIAL DA FORTUNA

A segunda parte do texto que agora se apresenta foi organizada com o intuito de empreender uma análise de algumas narrativas dispostas em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981) para que se possa comprovar o argumento de que há em Borges uma episteme da leitura que se apresenta a partir de seus “desvios interpretativos”, como mencionado por Namorato (2011).

Para que o leitor possa se familiarizar com a organicidade do texto borgiano, os diálogos literários travados pelo autor em sua concepção de literatura, verificou-se que são permeados por inúmeras citações, referências, analogias, releituras e indicações diretas ou indiretas a textos da tradição literária das mais variadas culturas e povos. No livro em estudo (BORGES; GUERREIRO, 1981) essa prática borgiana bastante recorrente não é diferente. Os marcadores de intertextualidade e apropriação que se fazem notar apresentam a consciência de uma cultura que responde a variados anseios por meio da linguagem literária.

Ao elencar as narrativas que seriam analisadas, foram escolhidas três de cada tipicidade, em um total de nove narrativas, e nesse sentido se aponta para a seguinte subdivisão dessa etapa de escrita: Capítulo 4: A Representação Material da Fortuna; a) Os Guardiões da Fortuna e Sua Representação; b) O Dragão: Um Ser Celestial? (in BORGES; GUERREIRO, 1981); c) Os Gnomos: Guardiões da Fortuna (in BORGES; GUERREIRO, 1981); d) Os *Nagas* e o Mahabharata: Os Mitos da Índia Antiga (in BORGES; GUERREIRO, 1981); Capítulo 5: A Representação do Feminino e da Morte; a) Entre a Morte, o Feminino e o Sagrado em Borges; b) *Banshee*: A Mensageira da Morte (in BORGES; GUERREIRO, 1981); c) Valquírias: Guardiãs do *Valhala* ou Servas de *Odin*? (in BORGES; GUERREIRO, 1981); d) Nornas: As Fiandeiras do Destino (in BORGES; GUERREIRO, 1981); Capítulo 6: A Representação do Espiritual e da Criação; a) Intertextualidade e Presença do Oriente na Literatura Borgiana; b) O Elefante que Predisso o Nascimento de Buda (in BORGES; GUERREIRO, 1981); c) *A Bao A Qu* e a Escalada Para o Nirvana (in BORGES; GUERREIRO, 1981); d) O *Bahamut*: Uma Explicação Para a Terra Plana? (in BORGES; GUERREIRO, 1981)

A apologia a uma influência cosmogônica ou mitocrítica na obra de Borges (2000) não é aqui a finalidade da análise que se objetivou, pois, a percepção de que os precursores se apresentam a partir dos textos da tradição literária de cada uma das mitologias do imaginário analisadas foi ofertada pelo próprio autor, quando de seu registro por meio da linguagem. No Capítulo 4 apresenta-se uma análise de três dessas mitologias presentes no livro em estudo,

tendo por ponto de partida sua representação em tradições literárias ou culturais, utilizando como base para sua releitura as tradições e textos a que aventam. Segundo Borges (2000), há uma “superstição de estilo” que alude a leituras superficiais das obras, o que em sua compreensão deixa a condição das Letras como “indigente”. Durante o desenrolar do texto, “A supersticiosa ética do leitor”, o autor desenvolve argumentos que indicam como alguns escritores, por muitas vezes, estão preocupados com o método, o estilo, as técnicas de escrita, considerando que o leitor irá apreciar o que lhe agrada:

Ouviram dizer que a repetição próxima de algumas sílabas é cacofônica e fingirão que na prosa isso os incomoda, embora no verso lhes proporcione um gosto especial, penso que fingido, também. Ou seja, não percebem a eficácia do mecanismo, mas a disposição de suas partes. Subordinam a emoção à ética, ou, antes, a uma etiqueta incontestável (BORGES, 2000, p. 214).

Contudo, para exemplificar seus argumentos Borges (2000) cita textos de seu arcabouço de leitor como o “Quixote”, de Cervantes, “Agudeza y Arte de Ingenio”,³² de Baltazar Gracián, versos de Quevedo, Leopoldo Lugones, textos de Paul Goussac, Montaigne, Samuel Butler, Dostoiévski, Thomas Browne, Flaubert, Heine, Góngora. Sua percepção acerca da experiência leitora é exemplificada ao se referir às narrativas relacionadas à tradição escandinava e hindustânica (BORGES; GUERRERO, 1981).

Na verdade, basta rever alguns parágrafos do Quixote para sentir que Cervantes não era estilista (ao menos na presente acepção acústico-decorativa da palavra) e que lhe interessavam sobremaneira os destinos de Quixote e Sancho para que se deixasse distrair por sua própria voz. (BORGES, 2000, p. 215)

Ao desenvolver o argumento o autor ainda busca se referir ao fato de que não há de sua parte uma intenção de que a moralidade da comprovação fosse compreendida como desespero ou niilismo, mas, em certa medida, como uma forma de indicar as possibilidades de pensar a literatura em sua totalidade, sem que se resuma a mera leitura distraída, por vezes sem convicção:

Também nosso Groussac: “Se é para descrever as coisas como são, teremos de confessar que uma boa metade da obra tem a forma demasiadamente frouxa e desalinhada, o que é suficiente para justificar o humilde idioma que os rivais de Cervantes lhe imputavam. E com isto não me refiro única nem principalmente às impropriedades verbais, às intoleráveis repetições ou trocadilhos, nem aos trechos de

³² Agudeza e arte da inteligência (Tradução nossa).

pesada grandiloquência que nos aborrecem, mas à contextura geralmente demasiada dessa prosa de sobremesa [...] (BORGES, 2000, p. 215)

Destarte, Borges indica algumas virtudes, construções textuais, aspereza de frases e estilo que podem ser percebidas pelo leitor como uma espécie de modelo de escrita sem labor estético. Sua compreensão então se dá pelo fato de que essas construções são em grande medida refletidas pelo leitor, e caso o escritor não tenha cuidado estético com a literatura produzida ela poderá intensificar uma “pobreza”. Segundo Borges o leitor consegue sentir esse tipo de inconstância do escritor em:

[...] a página que tem vocação para a imortalidade pode atravessar o fogo das erratas, das versões aproximativas, de leituras distraídas, das incompreensões, sem deixar a alma na prova.

Afirmo que a emissão voluntária desses dois ou três agrados menores – distrações visuais da metáfora, auditivas do ritmo e imprevistas da interjeição ou do hipérbato – costuma nos provar que a paixão do tema tratado manda no escritor, e isso é tudo. (BORGES, 2000, p. 216)

Nesse sentido, percebe-se a preocupação em atribuir ao leitor seu lugar de destaque no apreço ao idioma, pois a literatura de uma língua é seu grande patrimônio cultural, concepção bastante difundida entre autores ingleses que foram precursores dos escritos borgianos, por sua experiência de leitor bilíngue. Além de atribuir a preocupação com o passado, o autor (BORGES, 2000) ainda indica algumas questões relacionadas ao futuro. Para isso indica a leitura em silêncio como uma prática relacionada a esse leitor subjetivo, individual, chama essa prática leitora subjetiva de “sintoma venturoso” (BORGES, 1975).

Esse argumento é gerido quando o autor cita a “comunicação direta de experiências e não de sons” (BORGES, 2000, p.215), sua indicação de que a leitura e o que chama de supersticiosa ética do leitor, é também uma espécie de extensão para o futuro. Lembra-se aqui que o livro “Discussão” (BORGES) foi publicado em 1933, e o texto crítico citado faz parte dessa obra.

As relações estabelecidas por Borges entre arte, literatura e leitor são refletidas logo no último parágrafo do texto quando ele aponta um argumento, que é reflexivo, pois ao que tudo indica sua provocação é para que se tenha o labor de pensar a arte literária, a criação e a tradução como maneiras de cortejar seu aprimoramento, tendo como ponto de partida uma reflexão profunda sobre quem se escreve, para quem e com que finalidade, indicando que alguns escritores, “Não pensam que dizer demais uma coisa é tão inábil quanto não dizê-la

inteiramente, e que a descuidada generalização e intensificação é uma pobreza, e que assim a sente o leitor” (BORGES, 2000, p. 217).

De maneira geral o texto é informativo. Inicialmente incomoda o teor excessivamente niilista (BORGES, 2011), pessimista mesmo, da argumentação, sempre tão reflexiva em relação a escritores que se arrogam o direito de pensar única e exclusivamente o que lhe agrada. O texto empreende uma relação entre outros variados textos, tanto críticos quanto literários, que se apresentam como modelos de escrita e organização de escritores que estavam mais preocupados com o leitor e sua leitura.

Ao se referir a uma condição indigente das Letras, Borges o faz em 1933. Nada mais atual que pensar o contexto de desvalorização das Humanidades. Já se percebe que ele refletia exatamente sobre questões futuras espelhando o passado, o que se justifica ao solicitar que não pensem sua comprovação como moralista, ou desesperada, ou niilista. Para Borges, “[...] a literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que já terá emudecido, e encarniçar-se com a própria virtude e enamorar-se da própria dissolução e cortejar seu fim.” (BORGES, 2000, p. 217).

O autor (BORGES, 2000) esclarece que caso os escritores não observem as possibilidades de leitura de cada texto, não serão produtivos os resultados de suas obras. Para exemplificar, cita Cervantes, que ele afirma não ser um estilista, mas que sua obra se torna imortal pela preocupação com a construção da narrativa e sua capacidade de pensar aqueles que representa, em dado momento, a sociedade espanhola do século XVI, Quixote e Sancho Pança.

No tópico a seguir se realiza uma análise da presença narrativa em Borges, apresentando o conceito de narrador alusivo que se encontra nas narrativas de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), a maneira como o autor utiliza suas referências, alusões, indicações e leituras para compor uma narrativa que tem um processo de aprimoramento que se apresenta em textos diferenciados da tradição literária.

4.1 Os Guardiões da Fortuna e Sua Representação: O Narrador Alusivo em Borges

Desde seus primórdios a humanidade tem reservado espaço largo às narrativas, sendo elas de tradição oral ou escrita, antigas ou modernas, de relatos breves, narrativas jornalísticas, romances literários, contos ou mitos. Essa compreensão coexiste em diferenciadas teorias, análises e interpretações que vão se acumulando ao longo do tempo. Em alguns casos são desenvolvidas com tratamento histórico, outras com viés sociológico, psicanalítico, entre

outros. Interessa, nesta tese, a abordagem comparativista embasada pela leitura e aprimoramento borgianos de mitologias do imaginário. Ao utilizar as narrativas que se apresentam em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), Borges inaugura uma perspectiva diferenciada para mesclar textos, informações e autores, ou seja, a perspectiva do “narrador alusivo”.

Essa instância alusiva se consolida em toda a composição do livro, pois, Borges ao estabelecer uma mescla de formas literárias no interior da narrativa, cria uma experiência fragmentada que conduz o leitor por labirintos literários. A comparação da escrita de Borges com uma escrita labiríntica já foi realizada por pesquisadores como: Emir Rodriguez Monegal (1980), Davi Arrigucci Jr. (1999) e Sylvia Molloy (1979); entretanto, pensa-se que a construção textual de um espelhamento de narrativas várias se tornará uma das principais características de Borges, bastante perceptível em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981).

Nessa obra, Borges já com sua maturidade narrativa formada, utiliza como fonte criativa uma série de mitologias que apesar de não parecer ter uma instância narratorial clássica ou autoria, é de fato perpassada pela figura do narrador. Ressalta-se aqui a questão: Como Borges utiliza narrativas consideradas um patrimônio comum da humanidade, de forma a imprimir sua marca? Em texto de 1958, René Wellek expõe que os estudos de fonte e influência são exames das relações entre a obra de arte e suas representações que se encontram obsoletos, por ser um modelo de pensamento que aventa ao positivismo, cientificismo, grosso modo, do século XIX.

Entretanto, ao jogar com as fontes, Borges (2000) revela que conforme a compilação das imagens plásticas no narrador alusivo vão se constituindo, o autor vai aprimorando as ideias que tornam as estruturas do “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981)) significativas, pois são narradas, não a partir de sua reescrita, mas de uma verdade oblíqua, constituída por fragmentos, uma espécie de metonímia alusiva.

Para estabelecer uma relação crítica ele cita que a tradução pode ser uma espécie de aprimoramento. Nesse sentido, não é só o estudo da fonte e da influência, é também a perspectiva de como um autor se utiliza das leituras do outro para aprimorar sua obra. E nesse diapasão, pode-se analisar como Borges (2000) se apropriou de outros textos e escritores de maneira a aprimorar seus escritos, suas ideias, sua linguagem literária, ou seja, “O que geralmente é chamado de “conteúdo” ou “ideia” em uma obra de arte é incorporado à estrutura desta obra como parte de seu “mundo” de significados projetados” (COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 118).

Em sua argumentação Wellek, no texto *A Crise da Literatura Comparada*, Carvalhal e Coutinho (2011), empreende uma crítica ao nacionalismo estreito defendido por alguns teóricos do comparativismo literário, pois para ele era necessária uma ampliação da significação da obra de arte, pois

Não existem territórios de propriedade e nenhum “investimento de capital” reconhecido nos estudos literários. Todos podem investigar qualquer questão, mesmo que esta se restrinja a uma única obra ou língua e podem estudar até mesmo história, filosofia ou qualquer outro tópico. (CARVALHAL; COUTINHO, 2011, p. 109)

No excerto acima, Wellek (2011) argumenta acerca da obra de arte em um contexto histórico de pós-guerra, pois começam a ocorrer os processos de descolonização e com eles alguns axiomas, como o primitivismo da colônia em relação à dita metrópole, que não se apresentam mais como satisfatórios. Há que se perceber que os modelos científicos até então vigentes desde o século XIX já não respondem mais às sociedades em que se apresentam.

A contraposição do teórico, de que toda epistemologia tem um objeto de estudo e uma metodologia, é sugerida no texto como uma reação ao comparativismo literário que não considera o objeto estético, o texto literário, como seu objeto de estudo. Wellek (2011) também indica que a natureza do texto literário é ser um fato estético e que sua metodologia precisa ser a de análise literária, análise das relações literárias. Investe contra propostas de metodologia baseadas em biografismo de autores e historiografia literária apenas.

A literatura comparada seria, em seu objeto de estudo, um conjunto incoerente de fragmentos não relacionados: uma rede de relações constantemente interrompidas e separadas dos conjuntos significativos. O *comparatista qua comparatista*, neste sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, e seria impedido, até mesmo, de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, uma vez que nenhuma obra pode ser inteiramente reduzida a influências sobre países estrangeiros apenas (CARVALHAL; COUTINHO, 2011, p. 109).

Nessa linha de entendimento, propõe um reexame de objetivos e métodos, uma análise consciente das inúmeras inter-relações entre obras de uma mesma língua ou não. Sua percepção acerca da obra de arte em sua totalidade é a de que existe uma política de poder cultural que menospreza algumas literaturas como forma de fortalecer outras nações e poderes vigentes.

O teórico, em certa medida, apresenta uma concepção de análise, de escrita literária, de produção, que não esteja estanque, que possa ser uma totalidade da obra de arte. Ao desenvolver o argumento, ele situa a questão de haver uma rede de relações interrompidas e conjuntos

significativos, e nesse sentido, organiza sua ideia central que é a de não redução da obra de um autor em apenas influência de autores estrangeiros, pois em sua concepção o objeto de estudo, o texto literário, tem autonomia.

O desejo de se restringir a “literatura comparada” ao estudo do comércio exterior entre duas literaturas limita-a a uma preocupação com as aparências, com escritores secundários, com traduções, diários de viagem, “intermediários”; em suma, torna a “literatura comparada” uma mera subdisciplina que investiga dados acerca de fontes estrangeiras e reputações de escritores (CARVALHAL; COUTINHO, 2011, p. 109-110).

Segundo Wellek (2011), por ser a obra de arte um objeto autônomo, ela goza de conjuntos estruturantes, pois tem uma matéria-prima e não pode ser analisada de forma inerte, pois as estruturas dessa obra são refletidas pelas construções textuais, assimiladas pelo leitor em uma nova estrutura, deve ser analisada a partir da produção do objeto estético de acordo com a maturidade da criação de cada artista.

Assim, ao abordar os territórios de propriedade e investimento cultural, Wellek (2011) nega que os estudos literários façam parte desse montante alienatório da obra de arte por parte de nações fortes, ou do imperialismo vigente até meados do século XX. Ele defende que a investigação de textos e variadas questões não pode ser restrita a uma obra ou língua, e que podem ser ponderadas a partir de investigações relacionadas à história, filosofia e outras áreas, desde que não se perca o objetivo da análise comparativista que é o estudo do texto literário, sendo que sua investigação tem como ponto focal a análise literária.

Wellek (2011) defende ainda que a preocupação com a análise, caracterização e avaliação da obra de arte deva ser um dos princípios críticos, pois mesmo aqueles que formulam algumas questões superficiais, inconscientes ou até mesmo organizações críticas de obras formuladas de “modo obscuro”, merecem atenção, pois a partir dessas postulações será possível aventar às falhas, buscando um progresso em análises vindouras. Lembra-se aqui que o texto em questão é fruto de uma conferência realizada pelo autor em 1958, um ano após o lançamento do primeiro texto da antologia aqui estudada.

De maneira geral, o texto *A Crise da Literatura Comparada*, (in CARVALHAL; COUTINHO, 2011) se constitui em uma reação à crise dos estudos literários comparados, bem como uma análise de suas fragilidades no campo em que se apresenta, além do fato de Wellek destacar as postulações de autores como Croce, Dilthey, Van Tieghem, Baldensperger, entre outros. Wellek (2011) argumenta de forma incisiva que o objeto estético, o texto literário, deve

ser o objeto de estudo da literatura comparada, e que a metodologia deva ser a de análise literária. O que aproxima o pensamento de Wellek ao de Borges em seu “O Escritor Argentino e a Tradição”, disposto no livro *Discussão* (1933).

Isso conduz a uma reflexão acerca da formação do narrador ficcional em Borges (1999), que terá início entre meados das décadas de 1930 e 1940, quando ele forja o que Arrigucci Jr. (1999) apresenta como uma espécie de teoria alusiva da narrativa (1999, p.284) que se constitui em criação de mundos e personagens oblíquos, fragmentados, alusivos. Em Borges (2000) se encontra o que Wellek (2011) indica como aprimoramento de ideias ao invés de utilizar a expressão influência ou fonte, pois o narrador borgiano tem três qualidades específicas que o caracterizam: a) razão (in MONEGAL, 1980); b) memória (in ARRIGUCCI, 1999); e c) imaginação (in ARRIGUCCI, 1999).

A obra de arte em Borges (2000) envolve essas três faculdades, provavelmente sua necessidade de escrever, de narrar a partir da razão tenha partido de um contexto diferente das questões militares, políticas ou sociais vivenciadas pela Argentina durante sua história. O aprimoramento indicado por Wellek (2011) é visto quando se observa que Borges (xxxx) se alimentou das leituras empreendidas na infância acerca de filosofia, podendo-se antever uma provável explicação para sua necessidade de compreender tudo.

A brevidade narrativa em Borges avança a um processo de elaboração como citado por Wellek (2011), de “estrutura estratificada de signos e significados” (2011, p.119), pois o aprimoramento de suas leituras conduz o narrador borgiano a compor de forma enciclopédica, muitas vezes utilizando verbetes, nomes de autores, informações dispersas que se organizam em textos curtos, pois sua experiência leitora se apresenta como parte da história, sua narrativa permeia tudo que o cerca. Assim, “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) é uma mescla da oralidade e dos textos da tradição literária, pois para o narrador alusivo borgiano o mundo da narrativa comporta vastos conjuntos intertextuais que se complementam.

Borges (1987) situa o livro como um dos diversos instrumentos que são utilizados pelo homem, denotando que este fator seja o mais “espetacular”. Lembra que o objeto livro é uma extensão da memória e da imaginação, “[...] quer dizer, um livro tem que extrapolar a intenção de seu autor. A intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível, mas no livro tem que haver mais.” (BORGES, 1987, p. 07), e como tal se instaura na tradição de uma espécie de conhecimento constituído de acordo com o progresso da humanidade.

O autor (BORGES, 1987) instaura uma perspectiva histórica ao questionar o que é o passado e que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado, indica que o

livro tem a função de empreender essa recordação. Analisa o fato de os estudiosos anteriores não professarem o que ele chama de “culto aos livros” (in BORGES, 1987), mas especifica que eles viam no objeto um substituto da palavra oral.

Borges (1987) argumenta acerca do fato de que o livro deve extrapolar a intenção de seu autor, pois ao ficar preso a questões meramente humanas não poderá atingir a totalidade de sua compreensão, o livro para o autor é bem mais que mero objeto material sem valor estético, ele na verdade é a estruturação de textos que se expandem em interpretações múltiplas para cada leitura: “Montaigne afirma que o conceito de leitura obrigatória é um conceito falso. Diz que, ao encontrar algum trecho difícil em um livro, ele imediatamente o deixa de lado. Porque vê na leitura uma forma de felicidade” (BORGES, 1987, p. 09).

Ao citar o fato de que Montaigne vê a leitura obrigatória como um conceito infiel, ele estimula a reflexão acerca das possibilidades de reler um mesmo texto, citando o fato de que ao encontrar estruturas que dificultam a interpretação pelo leitor de um livro o teórico, Montaigne, o deixa de lado por acreditar que o ato de ler é uma das formas de felicidade.

No entanto, é importante refletir acerca dessa vindicação borgiana, pois seu questionamento elenca uma condição de espelhamento nas leituras, de fragmentação, de movimento labiríntico que em dado momento pode confundir alguns leitores. Importante atentar para o fato de que essa contraposição só foi instada pelo fato de reconhecer na escrita borgiana uma complexidade alusiva que se desenvolve em cada narrativa.

Um livro não deve exigir esforço; a felicidade não deve exigir esforço. Penso que Montaigne tem razão. E ele enumera os autores de que gosta. Cita Virgílio. Diz preferir as Geórgicas à Eneida. Quanto a mim, prefiro a Eneida – mas isto não tem nada a ver. Montaigne fala dos livros com paixão, mas diz que, embora os livros sejam uma felicidade, são, no entanto, um prazer lânguido (BORGES, 1987, p. 09-10).

A contraposição acima, instada por Borges (1987) é a de que o livro, enquanto objeto cultural não deve exigir esforço, pois ele afirma ter Montaigne razão. Logo após indica um dos autores e textos citados pelo filósofo francês, e mais adiante situa o fato de que há um prazer acometido por uma certa fraqueza, falta de energia nos livros. Para compreender essa contradição se faz necessário refletir acerca da representação do objeto estético, o texto literário, na obra borgiana. Ao mesmo tempo em que estabelece como prazer, felicidade, ele também discute o fato de que se deve tratar a leitura como um movimento de ampliação de conhecimentos.

Em uma conferência, Emerson diz que uma biblioteca é uma espécie de gabinete mágico. Nele se encontram, encantados, os melhores espíritos da humanidade, mas que esperam nossa palavra para sair de sua mudez. Temos que abrir o livro; aí, eles despertam (BORGES, 1987, p. 10).

Borges (1987) propõe a análise do pensamento de Emerson sobre o fato de a biblioteca ser uma espécie de espaço da magia, local de encantamentos, de onde os melhores espíritos, e nesse contexto não se trata de autores em si, mas de sua produção estética, que estão à espera do leitor, para que suas palavras possam reverberar. O culto que ele professa é um reexame do livro e de seu despertar, o que só é possível quando o leitor dá vida aos textos.

Segundo Borges (1987), a necessidade de compreender os textos literários podam as possibilidades de leitura, pois ao invés de ler a fonte, o livro, acaba-se por analisar comentários, críticas e resenhas, sem que vivenciemos a escrita literária, produção cultural, o argumento é observado em seus contos, que estão repletos de indicações, pois os conjuntos significativos na formação do narrador ficcional borgiano se dão a partir de um narrador alusivo ou enviesado. Chamar-se-á de narrador alusivo ou enviesado (oblíquo), para que se possa analisar com maior vagar os aprimoramentos que são estabelecidos em suas narrativas a partir de uma episteme da leitura.

Devemos tanto às letras. Sempre reli mais do que li. Creio que reler é mais importante do que ler, embora para se reler seja necessário já se haver lido. Tenho esse culto pelo livro. É possível que eu o diga de um modo que provavelmente pareça patético. E não quero que seja patético. Quero que seja uma confiança que faço a cada um de vocês; não a todos, mas a cada um, porque “todos” é uma abstração, enquanto “cada um” é algo verdadeiro (BORGES, 1987, p. 10).

No excerto acima o autor anuncia sua dívida com as letras, pois considera que releu mais que leu, e ao indicar esse seu culto ao livro também estabelece as bases para se pensar esses conjuntos estruturantes de cada obra de arte. Considera-se que sua necessidade de reler se dá pelo fato de que sua composição estética se desenvolveu a partir de três campos: razão, memória e imaginação, que irão permear sua obra. Tanto que ao finalizar a citação, ele indica o fato de que está fazendo uma confiança a cada um daqueles que estão ali, não a todos. Para Borges,

Pegar um livro e abri-lo contém a possibilidade do fato estético. Que são as palavras impressas em um livro? Que significam esses símbolos mortos? Nada, absolutamente. Que é um livro, se não o abrimos? É simplesmente, um cubo de papel e couro, com

folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante (BORGES, 1987, p. 11).

Ao abordar a discussão acerca de haver ligação entre a possibilidade do fato estético e sua ligação com o objeto livro, Borges (1987) questiona a materialidade das palavras, sua significação, o que seria um livro. Após esses questionamentos, ele vindica a importância da leitura, e nesse sentido acredita-se que o autor constitui sua episteme de leitura a partir da leitura literária, ele observa que aquilo que estava morto, que não tem vida enquanto fechado, ao ser descoberto por um leitor ganha vida, se modifica, se consolida.

Se lemos um livro é como se lêssemos durante todo o tempo que transcorreu entre o dia em que foi escrito e nós. Por isso convém manter o culto ao livro. O livro pode conter muitos erros, podemos não concordar com as opiniões expedidas pelo autor, mas, ainda assim, ele conserva algo de sagrado, algo de divino, não com um tipo de respeito supersticioso, mas com o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria (BORGES, 1987, p. 11).

A experiência histórica em Borges (1987) é apresentada quando situa sua relação com a leitura e de como esses textos estão impregnados pela constituição dos leitores que os enriqueceram, por meio de suas leituras e releituras, escritas e reescritas, constituindo assim um aparato cultural que consolida a sociedade a que pertence.

Segundo Borges (1987), ao ler um livro, repassam-se todos os acontecimentos transcorridos do momento em que foi escrito até chegar ao leitor. Ele especifica que o culto aos livros não deve ser esquecido, indica que lapsos, discordâncias e outras questões referentes ao texto devem ser alimentadas, mas que há algo de sagrado, e ainda alude ao fato de que essa questão não deve ser um respeito supersticioso ou fanático, mas uma forma de buscar o conhecimento, a felicidade, a sabedoria.

A defesa contundente do livro e de seu papel como fato cultural, além de estabelecer as postulações borgianas acerca das leituras e releituras, de como um livro pode ser encarado, se constitui em um argumento incisivo de que não é possível deixar que as palavras impressas, a materialidade textual, eliminem a necessidade de leitura do texto literário, o que conduz a uma ponderação acerca da episteme da leitura borgiana, que pode ser antevista por sua preocupação com a reescrita de textos próprios, leituras e releituras, aprimoramento de ideias, apropriação de conceitos, estruturação de narrativas labirínticas.

As relações empreendidas por Borges (1981) entre a palavra oral e a palavra escrita se apresentam quando o autor alude ao fato de que na tradição antiga a palavra escrita não passava

de um sucedâneo da palavra oral, sendo o livro algo do sagrado. Borges (1987), destaca o “Fedro” de Platão, para exemplificar a questão do exercício da memória, pois a dependência de símbolos escritos seria como ter nos livros figuras pintadas.

Borges (1987) argumenta que o mestre pode até escolher seus discípulos, mas o livro não escolhe seus leitores, na verdade é ele quem é escolhido. A argumentação borgiana se desenvolve a partir de uma sentença de Jesus Cristo, que segundo o autor (BORGES, 1987) é o maior dos mestres orais, atente-se ao fato de não ser Borges um religioso em nenhum sentido, apenas se referia a figuras que em dado momento exemplificaram o processo de oralidade.

Note-se que há um receio da escrita como processo mental, por parte dos antigos, como forma de matar a palavra oral, como explicitado por Borges no seguinte trecho de “Do Culto aos Livros” (1987): “Clemente de Alexandria escreveu seu receio da escrita em fins do século II; em fins do século IV teve início o processo mental que, depois de muitas gerações, culminaria no predomínio da palavra escrita sobre a falada, da pena sobre a voz” (BORGES, 1987, p. 132).

Há, no texto, uma indicação de que muitos séculos depois houve o predomínio da palavra escrita sobre a oral, se estabelecendo no objeto-livro. Na perspectiva de Borges (1987) o signo escrito se propõe a uma intuição que anteriormente era exemplificada pela oralidade, há, portanto, uma omissão do signo sonoro. São situados a arte de ler em voz baixa e o conceito de livro como fim, não como instrumento de um fim.

Borges (1987) comenta que a escolástica árabe irá nos apresentar reflexões acerca das relações entre palavra oral e palavra escrita, e para tal cita Muhammad – al – Ghazali, estudioso da dinastia *Seljuk* (WATT [1952], 2020), durante o reinado de Malik Shah I. No entanto, há que se fazer uma correção, no texto, Borges (1987) o cita como escolástico do século XIII, contudo Ghazali viveu entre os séculos XI e XII (WATT [1952], 2020).

É nesse sentido que os instrumentos ou elementos de criação, os números, devem ser analisados em relação direta com as letras, que são o indício do novo culto à escrita, questão que uniu os estudos entre oriente e ocidente. Para Borges (1987), a própria divindade necessita da palavra escrita para se comunicar, “[...] a história universal é uma Escritura Sagrada que deciframos e escrevemos de forma incerta, e na qual também nos escrevem.” (BORGES, 1987, p. 136). Sendo que o mundo, como se conhece hoje, existe para um livro, mesmo nas tradições religiosas mais conservadoras, pois versículos, palavras ou letras são fórmulas de comunicação escrita.

São estabelecidas nesse sentido as relações entre a constituição da palavra escrita e a oralidade, refletindo acerca do culto ao livro em nossa sociedade, das diferentes perspectivas que perpassam a oralidade e sua constituição durante a história da formação leitora humana. Borges (2000) argumenta acerca da fórmula de Benedetto Croce (in BORGES, 2000), como relacionada à identidade estética e expressiva de cada autor.

Segundo Borges (2000), existem procedimentos para escrita que são empreendidos por alguns escritores, e pronuncia que são os seguintes: a) clássico; e b) romântico. Sendo que o procedimento clássico não tem por finalidade desconfiar da linguagem, acreditando na virtude de cada signo linguístico e em sua compreensão. Enquanto o caráter da escrita do clássico na leitura de Borges é mediata, generalizante e abstrata.

Os autores, que Borges (1987) menciona como clássicos jogam com símbolos, não apresentam expressividade, são limitados a registrar a realidade. Enquanto os românticos a mimetizam de tal maneira, que muitos recaem no que alguns críticos chamam de exagero, há uma preocupação por parte desses escritores com a ineficácia de compreensão da leitura por parte do leitor. Segundo Borges, páginas como a do “Quixote” perturbam essa fórmula do clássico.

Para o conceito clássico, a pluralidade dos homens e dos tempos é acessória, a literatura é uma só. Os surpreendentes defensores de Góngora o justificavam da acusação de inovar – mediante a prova documental da boa ascendência erudita de suas metáforas. (BORGES, 2000, p. 232)

No excerto acima argumenta acerca do fato de que há uma contradição entre a composição clássica e a romântica, pois essa dita pluralidade acessória indicada nos clássicos é esgotada na narrativa dos românticos, pois

A realidade que os escritores clássicos propõem é questão de confiança, como a paternidade para certo personagem dos *Lehrjahre*. A que os românticos procuram esgotar é, antes, de caráter impositivo: seu método contínuo é a ênfase, a mentira parcial. Não inquirio ilustrações: todas as páginas de prosa ou de verso que são profissionalmente atuais podem ser questionadas com sucesso (BORGES, 2000, p. 233).

Essa articulação de ênfase, mentira parcial, estranhamento, tanto nas ficções em prosa quanto em verso podem ser questionadas por se tratar de formulações que indicam modelos. Borges (2000) explicita então os três modelos de postulação clássica de uma realidade, que

seriam: 1) notificação geral dos fatos que interessam (BORGES, 2000, p.234); 2) imaginar uma realidade mais complexa que a declarada ao leitor e referir suas derivações e efeitos no decorrer da narrativa (BORGES, 2000, p.234); e 3) invenção circunstancial (BORGES, 2000, p.235).

E nesse sentido há uma necessidade de que o narrador se converta em uma entidade de método admirável para que a aplicabilidade do tema se torne literário, plausível, o que para Borges (2000) não ocorre, pois são utilizadas em abundância a pura sintaxe e a periodização verbal.

A argumentação borgiana vai de encontro a que o narrador encontre um equilíbrio desses elementos para que haja uma organicidade textual em relação à ficção literária. O narrador em Borges (2000) comporta duas características particulares da linguagem barroca, entre elas o cultismo e o conceptismo.

Dessa maneira, há implícita uma proposição de que é necessário aludir a uma ilusão de verdade, o que se pode perceber em sua própria técnica narrativa, que costuma utilizar duas características do conceptismo, o silogismo e o sofisma, sendo que esse narrador alusivo que se apresenta na narrativa borgiana é permeado por uma ilusão. Um dos exemplos mais recorrentes desse *modus operandi* são suas citações, que em muitos casos nos fazem questionar acerca da veracidade da informação que o narrador apresenta.

Esse narrador é produto de características tanto dos escritores clássicos quanto dos românticos, pois ao mesmo tempo em que ele se utiliza da constituição de sistemas metafóricos, sistemas esse que aprendeu a partir de suas leituras do escritor espanhol Góngora, o narrador alusivo borgiano também será um constante organizador de argumentos lógicos dentro de uma narrativa ficcional, através da fragmentação, em um claro esgotamento da realidade, assim como os românticos propõem.

Nesse sentido, a técnica utilizada por Borges (1987) ao narrar se utiliza de características encontradas nos dois tipos de escritores, românticos e clássicos, pois ao mesmo tempo que alude a uma verdade, essa narrativa conduz o leitor a questionar se os fatos narrados existiram ou não, tal é a proximidade com a realidade, causando um efeito de estranhamento e proximidade.

Em seu texto “Postulação da Realidade” (in BORGES, 2000) há uma indicação, logo no início do texto aos argumentos de Croce, que podem ser lidos como sofismas, pois o autor desenvolve dois argumentos e busca explicitá-los, pois sua lógica é intensa, já há aqui uma indicação do conceptismo em Quevedo. Um exemplo que pode ser indicado é “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERIO, 1981), pois o narrador metaforiza o silogismo e o sofisma, por meio dos seres.

O narrador alusivo borgiano organiza as narrativas em seres do imaginário popular ou não, e para dar uma ilusão de verdade o narrador fragmentado narra ou descreve os seres, fazendo alusões a escritores, tradutores, culturas escritas e orais metaforizando a chamada ilusão de verdade que se constitui em um silogismo.

Destarte as relações entre a literatura mundial, em relação aos escritores e como as fórmulas de cada um, clássicos e românticos, se apresentam, pode ser observada no próprio narrador borgiano, em sua busca por resolver a contradição entre os modelos ele acaba por fundir características de ambos. Ao explicitar o projeto como uma forma de expressão o autor analisa a maneira como esses escritores desempenham as narrativas ficcionais e como justificam o convencionalismo que algumas podem apresentar. Questionamento presente entre seus escritos, pois em sua relação com a literatura há sempre uma preocupação com o leitor.

O narrador alusivo ou oblíquo em Borges (1999) propõe uma desconfiança, um estranhamento em relação à narrativa e suas instâncias, pois se apropria de um esgotamento de estruturas filosóficas tais como as figuras de linguagem presentes no cultismo, como: antítese, metáfora e paradoxo, e o silogismo e sofisma, presentes no conceptismo, ambos são recorrentes na ficção borgiana, e se estabelecem tanto em suas narrativas breves quanto em seus contos.

Assim, Borges (2007) empreende um exame em “Kafka e seus precursores” (2007), uma espécie de mapeamento das referências na escrita do autor, ao citar Franz Kafka, situa as questões relacionadas à composição literária. Ao destacar a produção kafkiana, Borges (2007) faz alusão ao fato de que o escritor recorre a escritores que não têm uma proximidade de pensamento ou episteme, citando nomes tais como: Aristóteles, Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy e Lord Dunsany, autores que, separadamente não têm nenhuma proximidade em suas perspectivas composicionais, mas que Borges (2007) diz perceber suas relações nos textos de Kafka, além de citar exemplos, dizendo

Se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria (BORGES, 2000, p. 129).

A argumentação borgiana se desenvolve em relação de indicação de que os textos que citou são heterogêneos, diferentes entre si, mas que também se apresentam diferenças inclusive temporalmente, que ecoam na produção kafkiana, e dessa construção ocorre uma peculiaridade. Na perspectiva de Borges essa articulação se dá pelo fato de que mesmo que Kafka não

escrevesse, tendo lido os autores citados, talvez seus leitores não percebessem as relações e conexões em sua obra.

Em Borges (2000) percebe-se a indicação de que cada escritor, em dada medida, cria seus precursores, pois antes de escrever são eles também leitores, sendo, portanto, formados por uma apropriação do conhecimento de ficção em prosa ou verso, que mais aprimorarão. É nesse sentido que o labor estético se apresenta a partir da leitura daqueles que o precederam, modificando a concepção de passado e até mesmo interferindo na concepção de futuro.

Para Borges (2000), é a leitura de escritores e obras anteriores o que forja o escritor verdadeiramente, sua questão se desenvolve acerca da formação do escritor, de sua identidade narrativa, estabelecendo o fato de que a criação de precursores não é algo refletido de maneira lógica, se constitui em uma articulação de leituras e compreensões, apropriações e aprimoramentos. Borges disserta acerca das ligações distantes de Kafka (2007) com aqueles que o leram, comprovando como a leitura precede a escrita, e como sua constituição na voz narrativa forma a autonomia da obra de arte, sendo que “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato de que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica a concepção do passado, assim como há de modificar o futuro (BORGES, 2000, p. 130).

A reflexão acima elencada apresenta as concepções de passado e futuro que perpassam uma alusão à experiência histórica, que tanto se questiona em sua obra, ao citar as diferentes fontes das quais Kafka (2007) em sua formação enquanto escritor se apropriou, ele demonstra as peculiaridades de cada leitura realizada pelo escritor, e como se estabeleceram em sua narrativa. A questão a que Borges (2007) aventa é ao fato de ser a leitura uma precursora da escrita, assim como determinados escritores são precursores de outros.

No tópico a seguir será realizada uma análise da representação do dragão na releitura que Borges busca empreender em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), com os diálogos diretos ou indiretos que suscita, textos que aludem à sua presença sígnica e ao processo de apropriação que se apresenta em textos diferenciados da tradição literária.

4.2 O Dragão: Um Ser Celestial?

A simbologia relacionada ao dragão é bem variada, tanto nas narrativas da tradição literária quanto nas narrativas populares. Essa abundância cultural tem características bastante diferenciadas em povos e culturas, tanto no Ocidente quanto no Oriente. Em “O Livro dos Seres

Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), Borges e Guerrero aludem a duas narrativas, das quais, escolheu-se a primeira, que se encontra na página 01, composta por informações relacionadas ao fato de que

O dragão possui a capacidade de assumir muitas formas, mas estas são inescrutáveis. Em geral o imaginam com cabeça de cavalo, cauda de serpente, grandes asas laterais e quatro garras, cada uma dotada de quatro unhas. Fala-se também de suas nove semelhanças: seus cornos se parecem aos de um cervo, sua cabeça à do camelo, seus olhos aos de um demônio, seu pescoço ao de serpente, seu ventre ao de um molusco, suas escamas às de um peixe, suas garras às da águia, as plantas de seus pés às do tigre e suas orelhas às do boi. Há espécimes aos quais faltam orelhas e que ouvem pelos chifres. É comum representá-lo com uma pérola, que pende de seu pescoço e é emblema do sol. Nessa pérola está seu poder. É inofensivo se despojado dela (BORGES; GUERREIRO, 1981, p. 01).

Os autores indicam a paternidade do dragão em relação aos primeiros imperadores chineses. Contudo essa visão é a de uma cultura oriental, pois ao analisar a representação do ser no ocidente percebe-se que a tradição religiosa o tornou um símbolo do maligno. Essa concepção de maléfico permeia as leituras de variadas obras da tradição literária ocidental. A significação de sua ambivalência pode indicar ser o dragão benigno ou maligno, pois ele é

[...] na verdade, o guardião de tesouros ocultos, e, como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles. No Ocidente, o dragão guarda o Tosão de Ouro e o Jardim das Hespérides; na China, num conto da dinastia T'ang, guarda a Pérola. A lenda de Siegfried confirma que o tesouro guardado pelo dragão é a imortalidade (CHEVALIER, 1988, p. 349).

Nesse diapasão, analisar-se-á a representação do dragão presente na lenda de Siegfried, a partir da formação deste mito na Escandinávia pré-viking, sendo compreendido como um: “[...]. Animal, fabuloso, monstro simbólico existente em quase todas as culturas e períodos da História, e por isso mesmo, um tema complexo de seguir uma tipologia” (LANGER, 2003, p. 44).

Nesse sentido, na narrativa descrita por Borges e Guerrero (1981) observa-se a seguinte informação: “Em geral o imaginam com cabeça de cavalo, cauda de serpente, grandes asas laterais e quatro garras, cada uma dotada de quatro unhas.” o que incorre em uma similaridade em relação às manifestações mitológicas do ser fantástico, pois ao apresentar suas características genéricas a narrativa se aproxima da conclusão de que apresenta tanto “[...] formas reptilianas ou ofídicas, um ou mais chifres, duas ou mais patas, hábitos terrestres e aquáticos” (LANGER, 2003, p. 44).

O que se depreende da presente análise da origem do dragão, nesse período, é que sua representação ficará associada a textos da tradição Germânico-Escandinava, sendo que serão citadas aqui as principais fontes literárias em que o mito se apresenta, entre elas: a) “Saga Völsunga” (VOLSUNGA, 1965), de autoria anônima, escrita na Islândia, provavelmente entre 1260 e 1270, século XIII, texto que dispõe em sua constituição algumas importantes figuras da época de migração. Pois, de acordo com Langer (2015), entre essas figuras encontra-se o rei Jormunrek, ou Átila do povo huno. Dentre as inúmeras informações que compõe a “Saga Völsunga” (VOLSUNGA, 1965), encontra-se a vitória de *Siegfried/Sigurðr* sobre o dragão *Fáfnir*. Necessário indicar que esse conjunto de narrativas se compõe de dois poemas, *Reginmál* e o *Fáfnismál*, ambos preservados no manuscrito *Codex Regius* (VOLSUNGA, 1965).

Esses três conjuntos narrativos trataram do ciclo de ações descritas de forma oral acerca do herói *Siegfried/Sigurðr*, que tem como clímax a maldição do anão Andvari, que é detentor de um tesouro que conduz quem o possui a ter um destino aterrador. O segundo texto a ser citado como fonte literária é o: b) “Skáldskaparmál”, a segunda parte da “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007), texto tratado como a dicção da poesia ou aquela que esclarece as metáforas presentes na narrativa. A “Skáldskaparmál”, narra a viagem dos deuses *Óðinn*, *Loki* e *Hónir*. *Loki* se aproxima de um rio e lá avista uma lontra, que acaba matando com uma pedra. No entanto, ele não sabia que o animal era o filho de *Hréidmar*, transformado. O pai exige então que a deidade pague uma compensação pelo assassinato de seu filho. *Loki* pede a *Andvari* um tesouro, que é dado a *Hréidmar*. Quando as três deidades argardianas partem, *Fáfnir* e *Régin*, assassinam o pai pela posse da riqueza.

Figura 6 – Dragão.



Fonte: Compêndio de Demonologia e Magia (1775).

Em manuscritos e compêndios medievais a representação do dragão como uma besta que guarda o subterrâneo é amplamente difundida (AVILA, 2019). O “Compêndio de Demonologia e Magia” (WISH, 2019), cujo idioma de origem é o latim, é de autoria desconhecida. Avila (2019) informa que este livro se constitui de um bestiário incomum, com

variadas colorações e representações de demônios e seres mágicos das trevas. São mais de trinta aquarelas, o que respalda o fato de que o dragão será objeto de um medo coletivo, que será retratado nas narrativas da tradição literária.

A representação da fortuna a partir da criatura fantástica se esclarece quando ao se transformar em dragão, *Fáfnir* passa a guardar o tesouro em uma caverna subterrânea, sendo perseguido por *Siegfried/Sigurðr*, que recebe de *Régin* uma espada mágica. *Gramr* é incitado a matar *Fáfnir*. A ganância e a busca pela imortalidade representadas pelas ações do herói se operam na narrativa dos *volsungos*, sendo exemplificada no texto borgiano: “[...] o dragão divino produz os ventos e as chuvas, para o bem da humanidade; o dragão terrestre determina o curso dos arroios e dos rios; o dragão subterrâneo cuida dos tesouros vedados aos homens.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 01). Pode-se então indicar nessa passagem que *Fáfnir* seria a representação do dragão subterrâneo, que guarda o tesouro. O que é descrito como:

[...] A maior parte das cenas, narrativas e tradições míticas da Escandinávia, durante o final da Era Viking, concentram-se em três grandes sistemas imagéticos: Nibelungiano, Ragnarokiano e Valholiano, que vão ser perpetuados pela tradição literária até final do século XIV. Somente os dois primeiros perpetuaram narrativas da figura do dragão. (LANGER, 2007, p. 60).

Nesse sentido, ao analisar os sistemas narrativos e imagéticos que constituem a figura do dragão na tradição Germânico-Escandinava percebe-se que as citações que Borges e Guerrero (1981) realizam se inter-relacionam com a tradição das sagas pré-vikings, pois são realizadas relações entre leitura e escrita que se instauram nas limitações do texto, quando este circula na sociedade, devendo ser compreendido como produto de uma experiência humana. Em relação de similaridade destaca-se o mito do “Tosão de Ouro” (2017), sendo constituído por uma compreensão do dragão como um monstro, o que é comum nas culturas chinesa, grega e germânica, pois sua representação é de uma besta de tamanho descomunal.

O mito de Jasão (2017) representa a questão da fortuna, pois para ser coroado rei por seu tio Pélias, deveria empreender uma aventura que tinha por finalidade conquistar o toirão de ouro. Ele então realiza os preparativos para a expedição, solicitando a *Argos* que construa uma embarcação que comporte cinquenta homens. Os aventureiros que integraram o navio foram chamados de argonautas. Entre eles estavam: Hércules, Teseu, Orfeu e Nestor. Ao chegar à ilha de Cólquida, Jasão enviou mensagem ao rei Eetes, solicitando a devolução do toirão de ouro, ao que foi respondido que antes deveria cumprir algumas tarefas. Ele deveria arar a terra com dois touros de patas de bronze que soltavam fogo pelo nariz, logo depois deveria semear os dentes

do dragão que Cadmo matara, o que era perigoso, pois surgiria dessa sementeira um exército de soldados que se voltariam contra seu criador.

Jasão pediu ajuda de Medeia e venceu os dois obstáculos, pois fez o dragão que guardava o toirão dormir, com uma poção mágica que ela preparou. Aqui novamente, o monstro como guardião de um tesouro, criatura que vive no subterrâneo. O Velocino de Ouro ou Toirão de Ouro é citado em fontes como: a) *Ilíada* e *Odisseia* (HOMERO, 2020 e 2014); b) *Argonautas*, de Apolônio de Rodes, no século III a. C; c) *Criação da Ordem do Toirão de Ouro* em 1430, pelo duque de *Bourgogne*; d) “*Lettres Satyriques*”, escrita por Cyrano de Bergerac em 1654, todas comumente citadas por Borges em seus mais variados escritos.

Há nesse contexto que se situar o fator da dupla significação do ser mítico, dragão, pois sua representação está ligada ao sagrado em ambas as culturas apresentadas, grega e germânico-escandinava. Ao mesmo tempo em que fascina, ele amedronta, pois esses seres, tanto na cosmogonia germânico-escandinava quanto na grega, são seres monstruosos, que causam o caos e geram inúmeros desequilíbrios na ordenação celestial.

A mescla dessa representação nas Ilhas Britânicas pode ser sentida em relação com o cruzamento de contatos entre dinamarqueses e noruegueses com os celtas e anglo-saxônicos, como informa Langer (2007). Ao citar que: “Paralelamente Shakespeare havia observado que há nuvens com forma de dragão (*sometimes we see a cloud that’s dragonish*³³).” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 01), aqui se dispõe portanto que o dragão é aquele que governa o céu. Este fato fica evidenciado na Inglaterra, após o século IX, pois várias produções do período atentaram para aproximações com o apocalipse bíblico. Nesse sentido a figura de São Miguel e São Jorge são popularizadas na Europa, especialmente na Inglaterra, que adota o segundo como seu santo padroeiro.

O ato de escrita borgiana é permeado por citações, e suas apropriações no presente livro se constituem em possibilidades de caracterização das alternâncias e percepções acerca das mitologias do imaginário. Acredita-se que há uma consciência da recepção do leitor desses textos, contudo, como seu ponto de partida é aventado pela tradição, os temas que propõe subvertem o papel do leitor e instauram noções variadas de práticas de leitura literária que compreendem um grau de intertextualidade que se apresenta na maneira como as narrativas são estruturadas (KRISTEVA, 2012).

Destarte, importante ressaltar que outro caso que é célebre em relação às narrativas acerca do dragão é o poema épico “*Beowulf*” (2011), composto de 3.182 versos escritos em

³³ Às vezes vemos uma nuvem que é dragão (Tradução nossa).

*Old English*³⁴, de autoria anônima, que narram em um primeiro momento os feitos do personagem Beowulf, um herói que trava batalhas com terríveis adversários e em um segundo momento, o período de seu reinado até sua morte. A narrativa épica se consagrou em um marco na Europa Ocidental, escrito entre os séculos V e X, momento em que esta região passa por drásticas mudanças socioeconômicas, políticas, religiosas e culturais devido às invasões vikings ao longo dos séculos VII e XI.

O dragão surgirá na narrativa após dois combates de Beowulf com o monstro Grendel e em seguida, sua mãe. Nesse diapasão, Beowulf sai vitorioso dos dois combates, toda glória dada a ele é recorrente na estrutura do poema. Destarte, no início da narrativa épica ele é disposto como um príncipe sueco, que veio de outro território para destruir um monstro que ameaçava a terra do Rei *Hrothgar*, com a qual nem era familiarizado.

Após as batalhas ele se torna uma espécie de símbolo de benfeitoria. Um dos trechos que exemplificam um futuro combate do herói com a criatura é: “[...] pois aguardai, varões de arnês, e vede quem sai (com chagas, mas vivo) do monte, da pugna mortal. Posso eu atacar – mais ninguém – aquele algoz: não vos cabe este corajoso ato [...]” (BEOWULF, 2011, p. 157). O que se percebe é a descrição de elementos pagãos no épico, que são exemplificados pela exposição de um tesouro enfeitado, guardado pelo ser fantástico. Novamente o tesouro, a caverna, o veneno e o subterrâneo se apresentam.

O mito se constitui de definições que contemplam uma natureza moral, determinando comportamentos binários. Bem e mal se apresentam com constância nesse tipo de narrativa. Logo, poder-se-ia indicar essas mitologias do imaginário como relatos de valores éticos em relações familiares, deveres heroicos, culturais, responsabilidades diversas que emergem sobre uma figura proeminente capaz de decidir o futuro de um povo, uma nação. Cabe ressaltar que o papel do mito é muito mais do que um simples relato que coopera para ações acertadas no futuro, pois

Seria difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas. Por outro lado, será realmente possível encontrar uma única definição capaz de cobrir todos os tipos e todas as funções dos mitos, em todas as sociedades arcaicas e tradicionais? O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio” (ELIADE, 2013, p. 11).

³⁴ Inglês antigo.

Nesse diapasão, compreende-se que apesar de ser complexa em sua essência, a mitologia do imaginário, o mito, exerce maior influência sobre questões sociais e antropológicas devido ao seu caráter épico que é evidenciado em narrativas que relatam guerras e combates vividos por um povo ou nação e toda sabedoria que ele impõe. Situando a presente discussão em relações culturais e literárias que se estabelecem, lança-se mão aqui de dois exemplos. O primeiro é a maneira como J.R.R. Tolkien (xxxx) se apropria do simbolismo do anel, representado pelo tesouro que *Fáfnir* guarda, pois o autor, ao iniciar sua produção literária, foi influenciado pela mitologia Germânico-Escandinava. Isso é observável em “O Hobbit” (TOLKIEN, 2019), “O Senhor dos Anéis” (TOLKIEN, 2002) e “Silmarillion” (TOLKIEN, 2019)

Figura 7 – Representação do Dragão no *Pentateuco de Rothschild*, de 1296.



Fonte: Pentateuco de Rothschild, de 1296.

O *Pentateuco de Rothschild*, manuscrito escrito em 1296, por *Elijah Ben Meshullan*, que tem como idioma original o hebraico, é um livro que tem: “[...] figuras híbridas, animais e humanoides, o Pentateuco é um incrível manuscrito sobrevivente do período medieval” (AVILA, 2019, p. 2010), o que esclarece como essas apropriações por numerosos escritores foram se destacando. Destarte, outro exemplo da apropriação empreendida a partir da representação da figura do dragão são as narrativas referentes à história de Ragnar Loðbrok,

sendo que Langer (2007) informa que este teria sido um dos mais famosos vikings. Contudo sua vida é considerada criação literária, pois

Existem três fontes principais para o grande feito de Ragnar, o fato de ter matado duas serpentes-dragões: *Ragnars saga Loðbrókar* (uma saga islandesa anônima do século XII); um capítulo do épico histórico *Gesta Danorum*, do historiador e poeta Saxo Gramaticus (escrita em latim, 1200); e um poema escáldico, *Krákumál* (1100) (LANGER, 2007, p. 121).

A história de Ragnar foi transposta para série televisiva em 2013, com título *Vikings*, em que são retratados os seus feitos. Nos três textos citados há a presença do dragão, contudo em “*Krákumál*” ocorre uma variação do monstro dragão, pois no poema escáldico o ser voava, enquanto tanto na “*Gesta Danorum*” (HEDRA, 2007) quanto em “*Ragnars saga Loðbrókar*” (HEDRA,2007) sua constituição física é igual. Importante observar que nas mais variadas narrativas, nórdica, celta, grega, o dragão é símbolo de riqueza, fertilidade; ele se vincula a essa representação.

Assim como na narrativa de Ragnar, o “*The History of Four-footed Beasts and Serpents*” (AVILA, 2019), escrito originalmente em inglês, assinala o dragão enquanto uma serpente. Segundo Avila (2019) o livro se constitui de mais de mil páginas e centenas de gravuras sobre seres fantásticos como hidras, mantícoras, unicórnios e dragões. Esses seres são representados a partir da exploração das relações entre fantástico, mítico e animais reais.

O texto borgiano (BORGES. GUERREIRO, 1981) dialoga com as tradições literárias citadas a partir de sua compilação de imagens plásticas, que formam um narrador ficcional que cultua a brevidade, sendo o escritor um aficionado por enciclopédias, bestiários e mitos, ele cria seus contos e narrativas curtas tendo como ponto de partida uma inter-relação de culturas, tanto orais quanto escritas, que vindicam sua experiência autoral, sendo esta constituída em sua maturidade em meados de 1950.

Figura 8 – Representações do Dragão.



Fonte: *The history of four-footed beasts and serpents*, de 1658.

Ao postular sua estruturação do mito do dragão, o narrador busca estabelecer noções de similaridade, apresentação de autores e textos das tradições literárias, sem indicar de maneira óbvia, pois a fragmentação narrativa borgiana demonstra onde estão suas semelhanças. A episteme da leitura em Borges seria, portanto, essa vindicação de que há possibilidades constitutivas de uma tradição literária, tendo por ponto de partida as culturas de onde vieram mitos e suas narrativas, sendo que a oralidade e sua construção escrita são fundamentais para a compreensão dos contatos, diálogos e questões religiosas que estão presentes em culturas antigas e medievais.

No próximo tópico tratar-se-á dos gnomos enquanto guardiões da fortuna, onde se encontram suas lendas, de que maneira são constituídas suas representações imagéticas e culturais, e como Borges e Guerrero (1981) se apropriam das narrativas relacionadas a esses seres para indicar as possibilidades de leitura da tradição literária em que se apresentam.

4.3 Os Gnomos: Guardiões da Fortuna

Os gnomos são seres fantásticos que estão ligados à tradição cabalística, pois, segundo a Cabala, são gênios de pequeno porte, habitantes de cavernas ou subterrâneos, onde guardam tesouros, sendo tanto pedras quanto materiais preciosos como o ouro, que é o mais comum em lendas sobre esses seres. Segundo Sosnowski (1991, p. 26): “Borges postula que a linguagem é o zênite da criação humana. O idioma demonstraria a capacidade criadora do homem, reflexo da passagem que se havia dado em um estrato superior no instante atemporal em que Alguém enunciou: Faça-se a luz” (SOSNOWSKI, 1991, p. 26).

Destarte, ao situar as reflexões borgianas acerca da linguagem na tradição cabalística, Sosnowski (1991) apresenta a linguagem, enquanto instrumento de conhecimento, o que é demonstrado na citação acima, quando ao discernir o que chama de “reflexo da passagem“, o teórico pontua as relações estabelecidas por Borges no ato de sua criação. Se o gnomo é um ser da tradição cabalística por que motivo aparece em lendas da tradição ocidental? Segundo Chevalier (2007), ocorre uma passagem do mito da tradição oriental para a Escandinávia e América Central.

Aos poucos, e com a colaboração da tradição literária, passou a assumir a figura do “anão“, que seria um ser disforme, malicioso e grotesco. A narrativa que se apresenta em “O Livro dos Seres Imaginários“ acerca dos gnomos tem referências a um conhecimento pouco

experimentado em termos de linguagem, pois o termo Cabala ou *Kabbalah* tem o significado de tradição. Sosnowski (1991) informa que a raiz K-B-L tem o infinitivo *lekabbel*, que em tradução literal indica “recepção“. Sendo assim,

[...] cabe deduzir que mesmo em um texto aparentemente trivial transparecem verdades cósmicas que podem alterar o curso do universo. Os signos da Torá não são, então, reflexos unívocos de um objeto, mas chaves e símbolos para leitura em outros níveis que, segundo a preparação do iniciado, poderão ser decifrados em maior ou menor grau (SOSNOWSKI, 1991, p. 28).

Nesse sentido, o texto “Os gnomos“ apresenta uma aparência de trivialidade, contudo ao operar a utilização dos signos Borges e Guerrero (1981) apresentam possibilidades de leituras com progressão temática em níveis diferenciados. A passagem inicial “São mais antigos que seu nome, que é grego, mas que os clássicos ignoram, porque data do século XVI. Os etimologistas o atribuem ao alquimista suíço Paracelso, em cujos livros aparece pela primeira vez.“ (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 105), em uma 1ª chave de leitura poderia ser relacionada com os léxicos e dicionários alquímicos que foram impressos durante o século XVI. Segundo Stagni; Beltran (2008), um deles seria o *Dictionarium Theophrastis Paracelsi* (1583), escrito por Gerhard Dorn; outro desses manuscritos seria o *Lexicon Alchemia* (1612), escrito por Martin Ruland. Em ambos se contempla o significado da palavra gnomo.

A 2ª chave de leitura seria a formulação, por parte de Paracelso, da obra “Livro sobre as ninfas, sílfides, pigmeus, salamandras e gigantes“ (PARACELSO, 2004), texto do século XVI, bem como o “Tratado sobre os Espíritos Elementais“, onde o alquimista trata os gnomos como os seres responsáveis pelo reino mineral e os duendes como seres responsáveis pelo reino vegetal. Ele alude ao fato de que a morada desses elementais se encontra nas matas fechadas, rochas e margens das lagoas.

Destarte, a tradição literária se apropriou da representação desses elementais. Em 1812, os irmãos *Grimm* escrevem seu primeiro tomo de contos, que teve como título “Contos infantis e domésticos“, em alemão *Kinder-und Hausmärchen*, onde se encontram três pequenas narrativas sobre os seres fantásticos, os gnomos; I. O sapateiro para quem trabalharam; II. A empregada madrinha, e; III. A mulher que teve a criança trocada. Por sua compleição física ser de substância etérea fina, nos contos dos irmãos Grimm eles foram representados como seres brincalhões.

Utilizar-se-á para exemplificar a 3ª chave de leitura o conto: “O sapateiro para quem trabalharam“ (GRIMM, 2018), cujo foco narrativo se desenvolve por meio da heterodiégese no

conto dos irmãos Grimm. É informado pelo narrador, logo no início da narrativa, que por ter ficado muito pobre, um sapateiro só teria couro suficiente para produzir um sapato, ele então corta o material e vai dormir. Quando acorda se depara com o sapato todo pronto e um comprador em sua porta, que lhe paga muito bem pelo par de sapatos. Ele então compra couro suficiente para fazer mais quatro pares de sapato. Da mesma maneira da noite anterior, corta o material e vai descansar, quando no outro dia se levanta todos os pares estão prontos e com comprador em sua porta.

Em determinado momento o narrador informa que o Natal estava próximo e o sapateiro queria descobrir quem eram seus ajudantes, cortou o couro e disse à sua esposa que naquela noite descobririam quem eram os trabalhadores que os ajudavam. Na seguinte passagem se exemplifica essa questão: “[...] Assim, deixaram uma luz acesa e se esconderam atrás dos casacos que estavam dependurados. À meia noite, dois homenzinhos bonitinhos e nus surgiram, sentaram-se à mesa e trataram de dar conta do trabalho, [...]” (GRIMM, 2018, p. 157-158). O que se depreende dessa passagem é que a faculdade de atravessar árvores, rochas, portas e janelas fechadas é mantida no conto dos irmãos Grimm, pois nem o sapateiro, nem sua mulher ouviram quando os gnomos chegaram, além disso ao fazerem referência à altura dos “homenzinhos” percebe-se a alusão que Paracelso indica quanto ao tamanho dos gnomos, que pode variar entre 40 e 100 centímetros, sendo que também a aparência guarda semelhanças com os humanos.

Os gnomos do conto e da representação borgiana trabalham com agilidade e velocidade, só param quando observam que foi finalizada a tarefa. “O sapateiro e sua mulher, quando notaram a ausência de roupas nos pequenos trabalhadores resolveram costurar camisas, camisetas e calças para eles,” (GRIMM, 2018, p. 158), além de tricotar meias para que não sentissem frio, e ele, o sapateiro, resolveu fazer-lhes sapatos bem pequenos, em agradecimento ao fato de que sua ajuda teria deixado o casal rico.

O conto ainda informa que ao verem as roupas e sapatos, os gnomos se vestiram e calçaram, pulando, dançando e cantando muito felizes, e dali em diante não apareceram mais. Também uma indicação de Paracelso, ao fato de que eles adoram, como todos os seres da natureza, imitar os afazeres dos humanos.

Essa questão corresponde à seguinte passagem de “Os Gnomos” em “O Livro dos Seres Imaginários”: “São duendes da terra e das montanhas. A imaginação popular os vê como anões barbudos, de feições toscas e grotescas; usam roupa muito justa de cor parda e capuzes monásticos.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 105) É interessante notar que em algumas

construções medievais as imagens de mineiros aparentam ter a compleição física desses pequenos seres.

Figura 9 – Sobrecapa de *O Hobbit*.



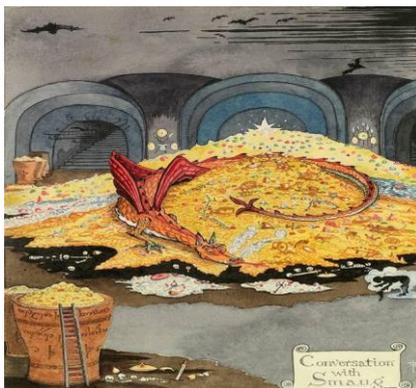
Fonte: *O Hobbit: ou lá e de volta outra vez*. Edição Harper Collins (2019)

Escritores como J.R.R. Tolkien se apropriaram das características dos gnomos para representar algumas de suas personagens. Esse autor foi influenciado por mitos germânico-escandinavos. Para exemplificar como ele se apropriou desses mitos cita-se aqui a exposição que a Universidade de Oxford realizou em 2018 sobre sua obra e processo criativo.

A sobrecapa do livro “O Hobbit” foi desenhada por Tolkien. Percebe-se ao analisar a imagem que a designação, “The Hobbit”, está escrito nas montanhas do meio e da direita, indicando uma possível relação com a última parte da narrativa: Os gnomos “*Gnosis*, em grego, é conhecimento; conjecturou-se que Paracelso inventou a palavra gnomo, porque estes conheciam e podiam revelar o lugar exato em que os metais estavam escondidos.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 105). A 4ª chave de leitura seria, portanto, a vindicação borgiana de uma revelação do lugar onde os metais estariam escondidos, ou seja, nas montanhas, já que essa questão se dá, segundo a tradição acerca do ser fantástico, por essas criaturas estarem ligadas à iluminação, revelação, da mesma maneira que Tolkien fará, só que escrevendo na sobrecapa, o verbete hobbit para indicar onde estão os metais.

Em “O Hobbit” (TOLKIEN, 2019), Bilbo Bolseiro é escolhido pelo mago Gandalf para uma missão. Como não tolera que sua rotina seja modificada ele se nega a cumpri-la. No entanto, mais tarde sua casa é invadida por Thorin Escudo de Carvalho e seus doze anões. Thorin é filho de um rei que enlouqueceu pois possuía um tesouro amaldiçoado. Aqui está a 5ª chave de leitura: a presença das criaturas em sua casa não é bem-vinda para o hobbit, contudo elas querem contratá-lo para roubar do dragão Smaug o tesouro que lhes pertence. A relutância de Bilbo em participar da aventura logo é vencida pelo grupo. Aqui se percebe a representação da fortuna, e como sua constituição apresenta aspectos contraditórios como ignorância e conhecimento, riqueza e pobreza morais.

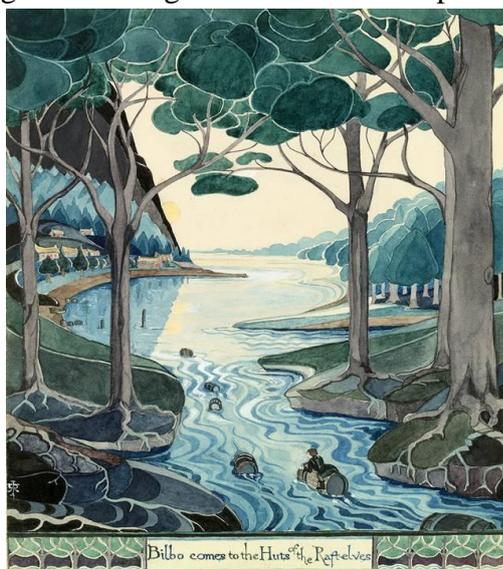
Figura 10 – *Bilbo* coloca o anel e fica invisível em seu encontro com o dragão *Smaug*.



Fonte: O Hobbit (TOLKIEN, 2019)

Indica-se aqui que a intertextualidade entre as narrativas da tradição germânica-escandinava se apresenta na composição da narrativa da luta pelo tesouro entre Smaug e Bilbo, pois Fáfñir também se metamorfoseia em dragão para guardar o tesouro amaldiçoado do anão Andvari. Essas narrativas que comportam grau de apropriação e intertextualidade serão indicadas por Borges (1981). Acredita-se que se pontuam como representativas de uma episteme da leitura, pois refletem e consolidam os mitos em releituras que se renovam e expandem.

Figura 11 – Fuga de *Bilbo* Bolseiro pelo rio.



Fonte: O Hobbit: ou lá e de volta outra vez. Edição Harper Collins, 2019

As ilustrações realizadas por Tolkien para sua obra foram inspiradas pelas leituras que realizou de tradições como a germânico-escandinava, celta e gaulesa, tanto que sua narrativa não se distancia das similitudes: o uso da floresta pelos seres fantásticos que cria; utilização de artefatos míticos, como o anel; a simbologia de animais como o dragão, retratado como demoníaco, além de inúmeras citações a culturas diferenciadas dentre os mitos.

Necessário citar que em todo” O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) não há citação de Borges a Tolkien, no entanto Borges; Guerrero (1981) descrevem narrativas e cita C.S. Lewis, por sinal contemporâneo do escritor e professor inglês, o que permanece obscuro. Contudo, as tradições que influenciaram a ambos os escritores, tanto J.R.R. Tolkien quanto C.S. Lewis, são assinaladas pelo autor. Optou-se por analisar mais detidamente Tolkien, pois a não-presença que se faz sentir no corpo do texto borgiano de citações a ele pode indicar um grau de distanciamento da obra do escritor, ou mesmo uma escolha por não o mencionar. Nesse diapasão, acredita-se que seria importante considerar também o que não está citado ou acrescido no texto ora elencado, como uma possibilidade de episteme da leitura em Borges, partindo do pressuposto de que,

[...] De un lado, tenemos la literatura realista, la literatura que trata de situaciones más o menos comunes en la humanidad, y del otro la literatura fantástica que no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación. Uno diría también que la literatura fantástica tiene que ser mucho más rica que la realista ya que no está ceñida a lo cotidiano, sino que debe y puede aventurarse a toda suerte de aventuras³⁵ (BORGES, 1967, p. 05).

Nesse sentido, ao realizar a conferência “La Literatura Fantastica” , pronunciada na inauguração do ciclo cultural em 7 de abril de 1967, na Escola Camillo e Adriano Olivetti, o autor sustenta a concepção de que muitos leitores têm uma noção da literatura fantástica como algo do mágico, irreal ou aterrorizante. Destarte, ao pontuar essas relações, ele adverte que esses temas não são ilimitados, que são alguns poucos e comportam certo nível de abstração. Importante observar que essa conferência é ministrada quatro meses antes do lançamento de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981).

³⁵ [...] De um lado, temos a literatura realista, a literatura que trata de situações mais ou menos comuns na humanidade, e de outro a literatura fantástica que não tem outro limite que as possibilidades da imaginação. Se diria também que a literatura fantástica tem que ser muito mais rica que a realista já que não está costurada ao cotidiano, mas deve e pode aventurar-se a toda sorte de aventuras (Tradução nossa).

Durante a conferência, Borges vai elencando temas e textos que são desenvolvidos pelos escritores. O primeiro: a transformação. Para tal questão ele cita o poeta latino Ovídio em sua obra “Metamorfoses” (OVÍDIO, 2017), sugere que essa questão se encontra na tradição popular, e cita narrativas como a do lobisomem, textos literários como “Metamorfose”, de Franz Kafka, contos como “Lady in the Fox”, de David Gardner, entre outros contos e romances (BORGES, 1967). Mais adiante citará o tema dos sonhos, a confusão real/onírico, o tema do homem invisível, dos jogos com o tempo, da presença de seres sobrenaturais entre os homens, do duplo e das ações paralelas.

Esquadrinharam-se esses questionamentos lançados por Borges na referida conferência com o intuito de denotar que no corpo de sua obra e pensamento há a constatação de que as similaridades entre as leituras e o nível de aprofundamento em relação às compreensões e apropriações que são ofertadas aos leitores é que seriam responsáveis pela dinâmica de continuidade da linguagem enquanto fenômeno social. Ao estabelecer a linguagem literária como uma questão ética, existe uma condução à reflexão de como o enriquecimento cultural e ontológico participa dos menores temas borgianos.

Procurou-se no presente tópico apresentar algumas das questões relacionadas aos gnomos e à morfologia do léxico, constituído a partir da Cabala (SOSNOWSKI, 1991). Apresentaram-se os textos que comportavam similaridades relacionadas ao alquimista Paracelso (2004), bem como buscou-se demonstrar em textos dos irmãos Grimm e J.R.R. Tolkien, como são estruturados esses seres em uma apropriação da imagética dos gnomos na criação de suas narrativas.

O que se buscou estabelecer foi uma definição para os níveis de intertextualidade que a episteme da leitura borgiana comporta, refletindo, por meio de análises comparadas dos textos oferecidos, onde se apresenta a utilização da tradição literária.

No próximo tópico tratar-se-á dos *nagas* e sua disposição no “Mahabharata” (2014), épico da criação do mundo na mitologia hindustânica, os mitos e heróis que o compõem, bem como as convergências entre sua representação na tradição oral e religiosa hindu, além de apresentar as representações imagéticas e culturais, descrevendo algumas especificidades de uma narrativa que exemplifica como surge a Índia enquanto nação milenar e como estão intrínsecas em sua cultura as divisões de castas.

4.4 Os Nagas e o Mahabharata: Os Mitos da Índia Antiga

Os *nagas* pertencem à tradição cultural dos indianos, sua representação está presente nos quatro principais textos hindus, “Bhagavad-Gita”, “Mahabharata”, “Ramayana”, “Harivamsa”, sendo que o primeiro, terceiro e quarto textos compõem o “Mahabharata”, texto originalmente escrito em sânscrito, composto por aproximadamente cem mil versos em sua forma original (BORGES, GUERRERO, 1981).

Figura 12 – Batalha de *Kurukshetra*, travada entre os *Curavas* e os *Pandavas*.



Fonte: A tribute to Hinduism (2021)

O “Mahabharata” (CULTRIX, 2014) trata dos mitos fundadores que têm importância crucial para a noção de identidade e nacionalidade do povo hindu, a forma em prosa que existe atualmente do texto se constituiu entre os séculos V e VI d. C, no entanto isso não significa que sua composição era essa. Sua transmissão/produção é estimada a partir do século VI a. C., em análise etimológica *maha* em sânscrito significa “grande”, *bharata* tem dois sentidos, o primeiro de descendentes e o segundo sentido de povo que vem. Logo, o significado da palavra poderia ser “o grande povo que vem”, ou, “grandes descendentes” (BORGES, GUERRERO, 1981).

Sendo um épico, o “Mahabharata” trata da criação da humanidade, não apenas da nação indiana. Sua composição deve ser explicitada, pois existem várias formas de composição oral na tradição cultural hindu, sendo que as principais são a composição védica, *purana* e *mahabharata*. A védica e a *purana* seguem uma noção quase que litúrgica de versificação. Em via contrária a composição *mahabharata* é uma narrativa de oralidade que em sua concepção leva em conta a recitação, ou o cantar os versos de improviso, o que possibilitou a criação de episódios, acrescentando narrativas ou modificando-as (BORGES, GUERRERO, 1981).

A autoria do texto é atribuída a *Vyasa*, nome dado pelos indianos aos compositores. O “Mahabharata” narra a história de uma grande guerra, uma divisão entre povos guerreiros e suas castas. No contexto da narrativa a guerra é natural, sendo que seu início se dá entre dois

núcleos familiares, primos que batalham pelo poder, um dos grupos é constituído por cinco irmãos, os *Pandavas*, e o outro grupo é constituído por cem irmãos, os *Curavas*.

Durante o desenvolvimento da narrativa se estabelece a dualidade bem/mal, contudo a percepção da tradição indiana não se parece com a concepção ocidental, no “Mahabharata” os problemas morais são de ordem reflexiva, ou seja, se dedicam a conjecturar como os seres deverão agir no mundo, a noção de darma, virtude, em sânscrito, é o grande ponto. Em contraposição às narrativas ocidentais não se apresenta um lado vencedor, o bem, e o outro que perde, o mal, há sim uma consciência de dever, ou de como muitos abdicam de seus deveres.

No texto indiano a questão da guerra deve ser analisada a partir de dois pontos: 1º) a narrativa é um recurso textual para tratar a formação do mundo, por conseguinte da nação hindu; e o 2º) são relatos de guerra que atentam para a bravata. Em seus primeiros registros o “Mahabharata” se constituía em um texto essencialmente *xátria*, ou seja, narrativa de guerreiros, sendo assim não havia nesses primeiros registros uma participação da casta sacerdotal, os bramans, após os primeiros relatos esse texto ganha a participação dos grupos sacerdotais que dotam a narrativa de questões relacionadas às experiências espirituais e místicas. É por esse motivo que personagens centrais do épico ganham aspectos do divino, o que em seus primeiros relatos não tinham, dois exemplos são: *Krishna* e *Arjuna*.

A predominância da questão religiosa se inicia a partir dessas modificações realizadas pelos bramans, atentando a uma reflexão histórica acerca da construção textual do “Mahabharata”. Pode-se analisar suas diversas mudanças como um produto de estratos textuais que foram se sobrepondo uns aos outros. Importante frisar que para a nação indiana esse texto é tratado como história. Na tradição ocidental, trata-se a narrativa épica para categorizá-la, a partir da concepção de gêneros literários, os indianos ao contrário, têm um termo específico do sânscrito para defini-lo, *itihasa*.

Segundo o dicionário de sânscrito *online*, significa “Assim falou” sobre a história de; termo técnico para o “Ramayana” e o “Mahabharata”, (DICIONÁRIO SÂNSCRITO, 2020), que remete a um acontecimento histórico da Índia. Contudo, há que se apontar que dentro da tradição cultural hindu existem pesquisadores que analisam o texto a partir das questões literárias e retóricas, indicando a presença de substratos históricos.

A breve apresentação do “Mahabharata” se constituiu em um procedimento para iniciar a análise de “*Os Nagas*” (CULTRIX, 2014), uma das mitologias do imaginário, disposta em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), para que haja uma

compreensão da importância do texto na tradição cultural hindu, bem como para a análise do texto borgiano.

Um *naga* é, segundo o Dicionário de Símbolos Chevalier, “serpente de sete cabeças, cujas representações mais belas e mais numerosas se veem no templo de *Angkor (Kampuchea [Camboja])*” (CHEVALIER, 2007, p. 629). No entanto, na representação literária descrita no “Mahabharata”, um *naga* é uma semi-divindade hindu, que teria sido criada a partir dos cabelos e dos pelos do corpo de *Brahma*, isso ocorreu quando ele criava o mundo. Sendo assim, podem ser analisados como seres híbridos pois em sua constituição física se apresentam como serpentes humanoides.

Os *nagas* são apresentados no texto épico indiano a partir do rei *naga Kauravya*, sendo que uma das quatro esposas do príncipe *Pandava Arjuna*, primo materno de *Krishna*, era *Ulupi*. Contudo, seu nome não aparece apenas com essa grafia no “Mahabharata”, ela é conhecida nas traduções como: *Bhujagātmajā*, *Bhujagendrakanyakā*, *Bhujagottamā Kauravī*, *Kauravyaduhitā*, *Kauravyakulanandinī*, *Pannaganandinī*, *Pannagasutā*, *Pannagātmajā*, *Pannagātātmajā*, *Pannageśvarakījātmajā* e *Pannageś* (MAHABHARATA, 2014).

Ela é descrita como princesa *naga*, meio mulher e meio serpente, além de sua apresentação enquanto esposa de *Arjuna*, também tinha papel de guerreira e mãe de um dos filhos do príncipe. Em uma das batalhas, o príncipe *Pandava* é vencido e *Ulupi* tem papel essencial. Buscou-se reproduzir aqui a passagem, que se desenvolve no livro “Indian Myth and Legend”.

Então o rajá desafiou Arjuna para uma batalha, e foi vitorioso naquele dia. Ele fez os grandes homens prisioneiros e cortou a cabeça de Arjuna com uma flecha com lâmina em forma de crescente. A mãe do raja, Chitrangada, ficou enlutada, como também Ulupi, a filha de Vasuka, o rei das serpentes, que havia dado um filho a Arjuna. Mas Ulupi lembrou que seu pai possuía uma joia mágica que tinha o poder de restaurar a vida de um homem morto, e enviou o rajá de Manipura para obtê-la do mundo subterrâneo. Mas os Nagas se recusaram a entregar a joia, então o poderoso filho de Arjuna lutou contra eles com flechas que se transformavam em pavões, e os pavões devoravam as serpentes. Então o rei Naga king entregou a joia mágica e o rajá retornou com ela. Ele tocou com a joia no corpo de Arjuna e o herói voltou à vida, com todos os ferimentos curados. Quando ele partiu da cidade de Manipura o rajá, seu filho, o acompanhou. (*tradução nossa*, MACKENZIE, 1913, p. 314-315)³⁶

³⁶ no original - Then the rajah challenged Arjuna to battle, and was victorious on that day. He took all the great men prisoners, and he severed Arjuna's head from his body with a crescent-bladed arrow. The rajah's mother, Chitrangada, was stricken with sorrow, as was also Ulupi, the daughter of Vasuka, the king of serpents, who had borne a son to Arjuna. But Ulupi remembered that her sire possessed a magic jewel which had power to restore a dead man to life, and she sent the rajah of Manipura to obtain it from the underworld. But the Nagas refused to give up the jewel, whereupon Arjuna's mighty son fought against them with arrows which were transformed into peacocks; and the peacocks devoured the serpents. Then the Naga king delivered up the magic jewel, and the rajah returned with it. He touched the body of Arjuna with the jewel, and the hero came to life again, and all his wounds were healed. When he departed from Manipura city the rajah, his son, accompanied him.

No excerto acima analisa-se a busca da salvação de *Arjuna* por *Ulupi*, após o príncipe ser morto em batalha, tendo sua cabeça cortada, e seus guerreiros aprisionados. Como a princesa *naga* sabia que o reino de seu pai tinha em sua posse uma joia que restaurava a vida aos mortos, enviou o rajá de *Manipura* ao submundo para trazê-la. Importante ressaltar que o povo *naga* se recusou a entregar o objeto mágico, desse modo a quarta esposa de *Arjuna* enviou seu filho, que lutou contra o povo de sua mãe, lançando flechas que se transformaram em pavões, e essas aves devoraram as serpentes. Após ser vencido o rei *naga* entrega a joia, e o herói recupera a vida tendo todas as suas feridas curadas.

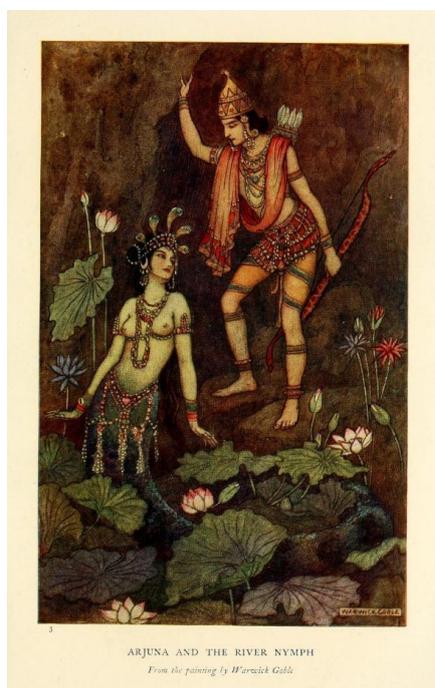
Em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), os *nagas* são apresentados da seguinte maneira,

Os *nagas* pertencem às mitologias do Hindustão. Trata-se de serpentes, mas costumam assumir forma humana. *Arjuna*, num dos livros do Mahabharata, é requestado por *Ulupi*, filha de um rei *naga*, mas quer manter o voto de castidade; a donzela lhe recorda que o dever dele é socorrer os infelizes, e o herói lhe concede uma noite. Buda, meditando sob a figueira, é castigado pelo vento e a chuva; um *naga* compassivo enrosca-se sete vezes em torno dele e estende sobre ele suas sete cabeças, como se fosse um teto. Buda o converte à sua fé (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 124).

O narrador alusivo borgiano indica a que cultura pertencem essas mitologias, contudo é necessário que se faça uma ressalva, ao citar que, “Trata-se de serpentes, mas costumam assumir forma humana.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 124) há uma possível apropriação das narrativas orais, modificando a concepção de *naga* enquanto seres híbridos. Outro aprimoramento que a narrativa sofreu foi em sua 3ª linha, quando se lê, “*Arjuna*, num dos livros do Mahabharata, é requestado (sic) por *Ulupi*, filha de um rei *naga*, mas quer manter o voto de castidade; a donzela lhe recorda que o dever dele é socorrer os infelizes, e o herói lhe concede uma noite.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 124), o que ocorre é que o príncipe foi exilado de *Indraprastha*, para realizar uma peregrinação de doze anos em castidade absoluta, por ter violado os termos do casamento com sua primeira esposa.

O narrador alusivo também não indica em qual dos livros do “Mahabharata” está esse episódio. Observa-se que esse fato se dá pela quantidade de traduções ocidentais diferenciadas do texto hindu. Quando se refere a sequestro, o narrador remete ao dia em que *Arjuna* vai se banhar no rio *Ganga*, realizando seus rituais, só que é puxado por uma corrente, contudo no “Mahabharata” fica claro que a princesa *naga* se apaixona pelo herói e ele vai com ela para o reino subaquático por sua própria vontade.

Figura 13 – Arjuna e Ulupi



Fonte: Indian Myth and Legend (2020).

Ao referendar de onde são os *nagas*, o narrador alusivo discute sua presença a partir de,

Kern, em seu Manual do Budismo Hindu, define os *nagas* como serpentes semelhantes a nuvens. Vivem debaixo da terra, em profundos palácios. Os sectários do Grande Veículo contam que Buda pregou uma lei aos homens e outra aos deuses, e que esta – a esotérica – foi guardada nos céus e palácios das serpentes, que a entregaram, séculos depois, ao monge Nagarjuna (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 124).

No excerto acima são indicadas três referências textuais: 1ª) Aos mitos da Índia antiga; 2ª) Ao Budismo; 3ª) A um manual, pois o “Mahabharata” é uma obra que comporta tratados, doutrinas do sistema de castas, pregações e passagens com tom de dogma, nesse sentido ao citar que, “Vivem debaixo da terra, em profundos palácios.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 124), o narrador informa a morada dos *nagas*, povo subaquático, como descrito no épico, ainda em análise a essa passagem há, “Os sectários do Grande Veículo contam que Buda pregou uma lei aos homens e outra aos deuses, e que esta – a esotérica – foi guardada nos céus e palácios das serpentes [...]” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 124), o grande veículo citado pelo narrador infere à carruagem de *Krishna*, que *Arjuna* dirigia.

A instância narrativa borgiana fragmenta o texto, de maneira a mesclar informações e narrativas por um procedimento de utilização da celebração da transcendência, pois os marcos

de oralidade no texto são indicativos de uma busca pelo conhecimento, que é exemplificado quando da utilização pelo narrador de aprimoramento textual, tendo por finalidade criar uma ilusão de realidade ficcional como em,

Eis aqui uma lenda, recolhida na Índia pelo peregrino Fa Hsien, no início do século V:

O rei Asoka chegou a um lago, perto do qual havia uma torre. Pensou em destruí-la para edificar outra mais alta. Um brâmane fez o rei entrar na torre e, uma vez lá dentro, disse-lhe:

-- Minha forma humana é ilusória; sou na verdade um *naga*, um dragão. Minhas culpas fazem com que eu habite este corpo espantoso, mas observo a lei que ditou Buda e espero redimir-me. Podes destruir este santuário, se te acreditas capaz de erigir outro melhor.

Mostrou-lhe os vasos do culto. O rei os contemplou alarmado porque eram muito diferentes dos que os homens fabricam e desistiu de seu propósito (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 124).

No excerto acima o narrador alusivo aparece por meio de sofisma, pois cita o nome de *Fa Hsien*, que viveu entre os séculos IV e V, foi o primeiro monge chinês que visitou em peregrinação a Índia. Esse procedimento do narrador borgiano é corriqueiro em suas narrativas, pois ele lança mão de argumentos lógicos e personagens, escritores, teóricos, estudiosos que existiram, gera uma ilusão de verdade, pois utiliza argumentos verdadeiros, contudo é necessário que se tenha certeza das informações que são retratadas, e nesse sentido reside a teoria de que há nas mitologias do imaginário analisadas, uma instância narrativa que se aproxima da linguagem literária barroca.

O diário de viagem do monge *Fa Hsien*, “The Record of Buddhist Lands” (LEGGE, 1886), é uma fonte valiosa para a história indiana, e nesse sentido a passagem acerca do rei *Asoka* está descrita no relato do monge. A instância narrativa se arroga a disposição de procedimentos de escrita tanto do cultismo quanto do conceptismo, pois além do jogo de palavras, valorização de detalhes e da forma textual fragmentada, exemplares do cultismo, também emprega o silogismo e sofisma para criar um ambiente ficcional de estranhamento, que conduz o leitor a labirintos e narrativas espelhadas.

Tal emprego do que aqui se chama de narrador alusivo será utilizado para analisar as mitologias do imaginário presentes no 5º capítulo, que versará sobre A Representação do Feminino e da Morte, tendo como tópicos: a) Entre a morte, o feminino e o sagrado em Borges; b) *Banshee*: a mensageira da morte; c) Valquírias: guardiãs do *Valhala* ou servas de Odin?; d) *Nornas*: as fiandeiras do destino. Cada uma dessas narrativas será analisada a partir da perspectiva comparativista, utilizando textos das tradições a que alude o narrador em Borges.

CAPÍTULO 5 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO E DA MORTE

No capítulo anterior buscou-se analisar o emprego do que aqui se chama narrador alusivo, além de sopesar as apropriações e aprimoramentos empreendidos por Borges ao indicar as mitologias do imaginário que compõem o recorte empreendido inicialmente na presente tese.

À guisa de explanar acerca das relações entre os conceitos de narrador alusivo, mitologias do imaginário e episteme da leitura borgiana, no presente capítulo apresenta-se uma análise de três narrativas: *Banshee* (in BORGES; GUERRERO, 1981); *Valquírias* (in BORGES; GUERRERO, 1981); e as *Nornas* (in BORGES; GUERRERO, 1981), a partir da presença do elemento feminino e da morte em textos que comportam essas personagens.

As três mitologias do imaginário que compõem o livro em estudo são representativas das culturas celta e nórdica. Para que fossem analisadas de maneira a contemplar as apropriações estabelecidas por Borges; Guerrero (1981), foram escolhidos os seguintes textos: “A tosa da lã encantada” (2020), de Anna MacManus; “Pwyll, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012), o primeiro conto do “Mabinogion”; “Hávamál”; “Gylfaginning” e “Skáldskaparmál”, contidos na “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007).

As escolhas estabelecidas para análise seguiram uma sistematização das relações de aprimoramento desenvolvidas por Borges (1981) para suas mitologias do imaginário. Segundo Langer (2017) as analogias entre as culturas celta e nórdica são complexas em nível alto, pois a diversidade que as envolve não tem precedentes, contudo em alguns casos a *doxa* tende a igualar esses grupos étnicos. Houve momentos de interação interna, outros de conflito e mais tarde uma integração fragmentada em campos como o político, cultural e econômico.

Destaca-se, nesse sentido, que é necessário demonstrar que essas culturas têm uma composição distinta, mantendo entre si rivalidades e variedades demarcadas, o que se nota na produção literária de ambas. Para Langer (2017), o termo celta é uma tentativa de generalizar diferenças e realidades culturais que afloraram em territórios como a Irlanda, Escócia, Bretanha e Gália. Alguns escritos da tradição histórica da Antiguidade irão indicar a prevalência dessas populações ao norte dos Alpes, onde foram denominados *keltoi*, forma primária de designação dos celtas.

Destarte, as contribuições literárias desses povos se diferenciam das demais até pelo formato de elaboração que estabelecem. Segundo Langer (2017), são os gregos que no século V a. C, indicam pela primeira vez, a partir de Heródoto em seu livro “Histórias”, a aparição dos celtas, utilizando o termo *keltoi*. Dois séculos depois, Estrabão, Atheneu, Diodoro Siculus

e Posidônio irão citar seu aparecimento, o que aponta a aproximação dos helenos com os celtas e sua cultura (LANGER, 2017). Além disso, Langer (2017) nos informa que os romanos também irão fazer menção a essas populações, especialmente por seu contato na Gália e Bretanha.

As informações sobre os celtas oferecidas pelos autores antigos não seguem o mesmo padrão, já que esses autores escreveram em diferentes épocas e com diferentes interesses. O único ponto de articulação entre os termos é que todos se referiam aos povos bárbaros, fato preponderante na associação incorreta que o senso comum fará entre as distintas culturas célticas e nórdicas já na Idade Média (LANGER, 2017, p. 133).

Dessa maneira, pode-se afirmar que efetivamente não há dados históricos de escrita ou tradição literária material, que atestem as relações articuladas entre as duas culturas. Poder-se-ia, portanto, fazer menção a uma civilização ou território onde os celtas tiveram influência. O que se analisa em relação à cultura celta é que sua base era a narrativa oral, bem como a nórdica; o que se destaca é que o fator religiosidade era de importância ímpar no conjunto das produções orais que representam sua formação, enquanto a cultura nórdica tinha como ponto focal a guerra e as aventuras dos deuses e heróis.

Dessa maneira, por mais que exista uma correlação cultural e mais especificamente linguística entre os grupos que mais tarde serão denominados como irlandeses, escoceses, galeses e bretões (franceses), é impossível afirmar que existisse uma unidade cultural entre esses grupos na Antiguidade. No entanto, pode-se inferir, por meio das fontes medievais, que nas regiões onde a presença de grupos nórdicos se fez presente, uma certa diferenciação de caráter étnico começa a ocorrer, sobretudo a partir do século VIII (LANGER, 2017, p. 133-134).

Nesse sentido, Langer (2017) indica que há uma correlação cultural, por vezes linguística, que mais tarde culminará em possibilidades de analisar a concepção de grupos étnicos com categorias de compreensão da relação entre feminino e morte diferenciadas nas três narrativas, pois comportam uma experiência diária, a transcendência do pensar objetivo.

As narrativas aqui apresentadas são uma celta, *Banshee*, e duas nórdicas, *Valquírias* e *Nornas*. O narrador alusivo apresenta um labirinto e, como tal tem suas ramificações, uma experiência com a metáfora, *kenning*, que constrói ligações intensas com a linguagem poética a partir da oralidade.

As metáforas de Borges (2013) têm sua origem na tradição oral, como se sente ao ler textos como o “Mabinogion” (2012) e as “Eddas” (2007), respectivamente da tradição oral celta

e nórdica. O autor informa que: “A literatura começa pela poesia, e a poesia pela épica; é como se, antes de falar, o homem cantasse” (BORGES, 2013, p. 266). Mais adiante informa que o verso tem “virtude mnemônica”, citando os códigos do Hindustão, redigidos em verso, como o “Mahabharata”.

É interessante argumentar que sua episteme de leitura tem início a partir da noção de “formação de vozes compostas” (BORGES, 2013, p. 266). Essa noção provém de suas experiências leitoras e culminará em sua escrita pela formação de um narrador alusivo, apropriando-se de procedimentos como a *kenningar*. No entanto, essa utilização da *kenningar* ainda será amadurecida por Borges (2013), de maneira a fragmentar, espelhar, aludir a conhecimentos variados em um mesmo texto, de modo a, enfim, formar um tecido de memória coletiva.

No tópico a seguir será efetivada uma análise da relação sutil, estabelecida por Borges, entre o feminino, a morte e o sagrado, utilizando para tal as representações míticas da mulher e seu papel nos textos celtas e nórdicos doravante analisados. Apresentar-se-á discussões acerca da mulher nos grupos étnicos celta e nórdicos, suas diferenças e aproximações. O sagrado será indicado a partir da representação do feminino e sua relação com a morte, destacando como o sistema metafórico alusivo do narrador borgiano se apresenta.

5.1 Entre a Morte, o Feminino e o Sagrado em Borges

Na apresentação do capítulo buscou-se analisar como os grupos étnicos celtas e nórdicos, por vezes, têm sofrido certas aproximações, assim como noções de senso comum, em que são apresentados como uma mesma cultura, o que não é respaldado historicamente (LANGER, 2017). Por que é interessante pensar as culturas dispostas aqui em relação com o texto literário? Acredita-se que a literatura de um povo se destaca como patrimônio de uma memória coletiva da humanidade, repassada de uma geração a outra pelo tecido textual.

Em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) há uma convocatória a pensar como essa memória coletiva afeta os leitores de uma espécie de literatura de povos que se destacaram como colonizadores, sendo que mais tarde essas narrativas seriam aprimoradas. Para tal reflexão utilizar-se-á um curso ministrado por Borges aos alunos da Universidade de Columbia, em Nova York, durante a primavera de 1971, publicado em junho

de 1972. O livro foi intitulado “El aprendizaje del escritor”³⁷, e em sua introdução traz a seguinte ponderação:

Borges é um escritor mundial porque conoce todas as regras e sabe como e quando quebrá-las. Sua vida literária tem sido uma longa luta para libertar a palavra, para dar-lhe uma nova vitalidade em um momento em que é constantemente ameaçada.³⁸
(*tradução nossa*; HALPERN; MACSHANE. In BORGES, 2014, p. 13).

Essa compreensão de que a atividade literária desenvolvida pelo escritor Borges (2014) é perpassada por sua preocupação com a liberação da palavra, informa também que sua trajetória de leitor colaborou em seu conhecimento das regras, e como tal, ao desenvolver seus procedimentos narrativos, há uma busca por transgredir essas regras já reconhecidas. A vitalidade que se apresenta diz respeito a como, de maneira por vezes fragmentada, o narrador alusivo borgiano refaz um caminho que conduz à compreensão de como a palavra, o signo linguístico, se constitui na sociedade, e como a tradição literária é tecida enquanto rito de passagem aos leitores.

Surgem então questionamentos tais como: de que maneira essas culturas impactaram a produção literária de países periféricos como os da América Latina? Em que medida é interessante pensar numa produção literária que não se refere ou aparenta não ter relação com nossa noção de literatura nacional? Dividiu-se a explanação em dois momentos, pois é necessário refletir de maneira sistematizada acerca da amálgama de mitologias do imaginário que se encontram no livro em estudo.

Inicialmente, é imprescindível discorrer acerca da primeira questão, que diz respeito ao fato de que a ficção, de uma maneira ou de outra, tem nível de comprometimento com seu tempo. Para Borges (2014), não era necessário que nos preocupássemos com essas questões. Ser contemporâneo ou não, seria: “[...] escrever no estilo e maneira de nosso tempo.”³⁹(BORGES, 2014, p. 53)

Sendo assim, ao evidenciar culturas como a celta e nórdica percebe-se que suas manifestações impactaram diversos autores da tradição literária latino-americana, pois os temas relacionados ao maravilhoso se fazem notar em livros como os de Júlio Cortazar, Miguel Ángel

³⁷ A Aprendizagem do Escritor (Tradução nossa).

³⁸ no original - Borges es un escritor mundial porque conoce todas las reglas y conoce cómo y cuándo romperlas. Su vida literaria há sido una larga lucha para liberar la palabra, para darle una vitalidad nueva en una época en la que se ve constantemente amenazada.

³⁹no original - [...] escribir en el estilo y el modo de nuestro tempo

Arturias e Gabriel Garcia Marques (ARRIGUCCI JR. 1999). Para tal Borges (2014) diz que “[...]Se eu escrever uma história - mesmo sobre o homem na lua - ela se voltará para a civilização ocidental porque essa é a civilização a que pertencço. Eu não acho que temos que estar cientes disso.”⁴⁰ (*tradução nossa*, BORGES, 2014, p. 53).

Essa noção de sua aprendizagem enquanto escritor conduz à segunda questão. Muitas são as críticas (CONTORNO, 1956) em relação à escrita borgiana estar centrada, em muitos casos, em produções literárias que não tinham composição nacional, ou temáticas nacionalistas, dentro do contexto ultranacionalista de Perón. Contudo, se faz necessário repensar como a concepção desses textos pode alargar os temas e motivos que foram tratados pelo autor. Ao narrar mitologias do imaginário representativas de culturas como a celta e nórdica, o narrador alusivo possibilita analisar quais as relações entre o feminino, a morte e o sagrado nesses grupos étnicos, e como essa questão foi transposta para a literatura de cada nação.

Pensa-se, então, no papel da mulher na cultura celta: por ter estendido seu território por um vasto campo a partir de dominações de natureza político-militar, com o passar dos séculos se inicia uma miscigenação de grupos, logo depois ocorre uma mescla de hábitos e costumes, o que irá refletir na estrutura familiar (GUIA DA MITOLOGIA CELTA, 2016). É importante frisar que a mulher na sociedade celta, diversamente de outras sociedades indo-europeias, tinha um diferencial, havia liberdade para escolha de seus maridos, e as famílias não tinham autorização para casá-las, caso não quisessem (GUIA DA MITOLOGIA CELTA, 2016).

Nesse sentido, o conto do “Mabinogion” (VARANDAS, 2012) que foi escolhido para análise, “Pwyll, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012), apresenta a personagem *Rhiannon*, que se recusa a contrair núpcias com o escolhido de seu pai, *Gwawl*, atuando de maneira estratégica para que sua família aceite seu casamento com o homem que desejava, *Pwill*. Essa questão demonstra como o feminino na sociedade celta contava com livre-arbítrio. Nos casamentos cada um levava seus bens pessoais, e após as núpcias as mulheres continuavam a ter bens próprios, além de não perder sua origem familiar, ou seja, não entravam para a família do marido.

Essa liberdade considerável que o feminino dispunha na sociedade celta contou com uma importante representante na vida político-militar, Boadicea ou Boudica, rainha dos icenos, que liderou uma insurreição contra os exércitos romanos nos territórios da atual Londres, *Saint*

⁴⁰ no original - [...] Si yo escribo un cuento – incluso acerca del hombre en la luna – recurrirá a la civilización occidental porque esa es la civilización a la que pertenezco. Yo no creo que tengamos que ser conscientes de eso

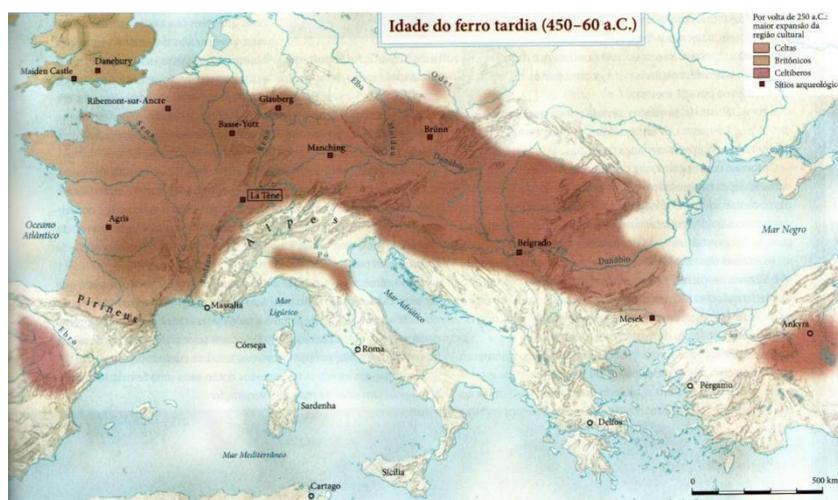
Albans e Colchester, entre 60 e 61 a. C. Na época o imperador Nero considerou retirar as tropas romanas daquele território, pois as perdas foram significativas, mais de oitenta mil mortos.

Figura 14 – *Boadicea* por *William Sharp*



Fonte: National Portrait Gallery (2021)

Figura 15 – Mapa da expansão e dos sítios arqueológicos relacionados aos povos de cultura celta⁴¹



Fonte: Revista Geo Internacional. Nº 37 (2011, p. 33)

⁴¹ Fonte: Revista Geo Internacional. Nº 37, 2011, p. 33.

A revolta liderada pela rainha só ocorreu porque os exércitos romanos, após a morte de seu marido, rei *Prasutagus*, anexaram seu reino e humilharam a rainha e suas filhas, açoitando Boadicea e estuprando as moças. Para lavar a honra de seu povo, ela resolveu iniciar a insurreição, incendiando todo o território onde as tropas se encontravam.

Essas representações da presença do feminino se encontram no “Mabinogion” (VARANDAS, 2012). Um exemplo está no conto “O sonho de Macsen Wledig” (VARANDAS, 2012), *Elen* demanda um presente do imperador *Macsen*, que seriam as terras da Ilha da Britânia. Essa representação do *Cowyll* (preço da Virgindade) era uma espécie de quantia compensatória. A noção do ato sexual como pecaminoso não era parte da sociedade celta. Antes, esse preço se referia ao respeito pelo corpo e pela representação do feminino, pois para esse grupo étnico as mulheres eram consideradas seres moralmente superiores.

O caráter de contrato era obrigatório e dizia respeito ao ser sagrado que a mulher representava na cultura celta, o que na narrativa da *Banshee* no livro em estudo (GUIA DA MITOLOGIA CELTA, 2016), é explicitado através de sua representação enquanto portadora do lamento da morte. Esse *status* do feminino perpassava a questão do sagrado, bem como da morte, pois em textos como “Tristão e Isolda” percebe-se a sucessão matrilinear, como exemplo de igualdade das partes e independência de ambas. A mulher, na cultura celta, tem um espaço, e é um sujeito sacralizado. Refletindo essa questão em idealização de beleza, perfeição e pureza de espírito, que são descritos em variados textos do medievo, pois

[...] A gênese da narrativa é a mitologia através do conto maravilhoso e epos heroico surgidos do folclore, enquanto o drama e a lírica assimilaram elementos míticos diretamente dos rituais, das festas populares e dos mistérios religiosos. Os mitos conduzem a consciência espiritual, ensinam como o homem deve reagir diante de suas decepções, encantamentos, êxtases, renúncias, sucessos e fracassos (RIBEIRO, 2012, p. 66).

Essa caracterização de uma busca pelo sagrado que perpassa a representação da mulher nas três mitologias do imaginário que serão analisadas detidamente nos próximos tópicos, evidencia a necessidade humana de resolução de seus questionamentos existenciais, pois os enigmas da morte assombram a compreensão de seu papel no mundo. A leitura de textos como as narrativas celtas são exponenciais de que

[...] o espaço literário tem solo fértil para a dimensão metafísica porque transfere para a dimensão do fantástico, para as possibilidades do simbólico ou para as licenças metafóricas todas as realidades que não pertencem ao mundo conhecido. Deste modo, o irrespondível, o inacessível e o inexplicável, que envolvem o sagrado, encontram no

artifício da linguagem literária o *status* da representação que, como a máscara nos rituais religiosos, significa a ideia de uma presença por meio da imagem do que não pode e nem deve se revelar (RIBEIRO, 2012, p. 66).

Por conseguinte, a noção de vindicação da relação entre o real e o imaginário nas narrativas que se apresentam são configurações de uma conservação do tecido de memória coletiva que perpassa a subjetividade leitora, pois as representações do feminino, da morte e do sagrado na tradição literária celta encontram feições relacionadas à mulher, tornando os contos dessa tradição hierofanias textuais, que se instauram como linguagem poética, instrumento mnemônico para pensar as possibilidades de leitura de um mesmo texto.

Em contraposição à representação da mulher na cultura celta existe a sua participação na sociedade nórdica. Langer (2017) informa que elas eram “[...] comandadas pelos homens e de cada uma eram esperados determinados comportamentos que não podiam ser contrariados sem que houvesse algum tipo de punição.” (LANGER, 2017, p.513) Não havia participação de mulheres no comércio, reinado ou funções de chefia, elas participaram dos assentamentos, bem como foram com os homens para as viagens de exploração, mas suas funções eram especificamente domésticas, e essa posição não era questionada. Em comparação com o livre-arbítrio financeiro da mulher celta, as mulheres na sociedade nórdica não contavam com a liberdade para utilização de seus bens, eram tuteladas na falta dos pais, por irmãos ou parentes, como tios e primos, enfrentavam a proibição de participação em atividades políticas, funções de chefia e de julgo. No entanto, Langer afirma que

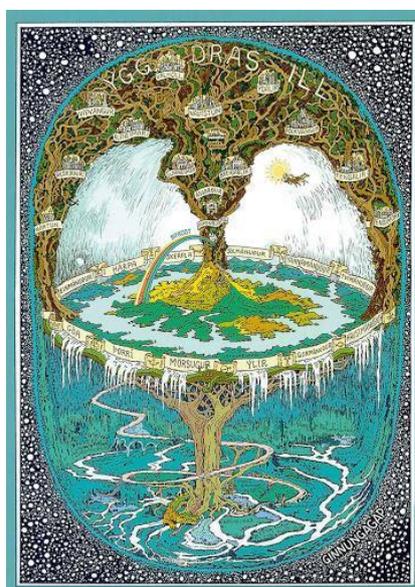
[...] as mulheres eram respeitadas e possuíam uma grande liberdade, especialmente quando comparadas com as mulheres de outras sociedades europeias da época. Elas conseguiam administrar as finanças da família e podiam supervisionar a fazenda na ausência de seu marido, exercendo sua autoridade frente aos servos e escravos sem ser contestadas (LANGER, 2017, p. 513).

Na tradição literária nórdica uma fonte que informa esse papel e poder das mulheres é a “Saga Laxdæla”, escrita por volta de 1245, de autoria anônima, um relato da história de *Aud*, personagem que abandona sua terra natal, Noruega, e viaja com a família para terras escocesas. Sua família é assassinada; durante conflitos, ela se torna então chefe dos sobreviventes de sua geração. *Aud*, sentindo a necessidade de reivindicar para os seus familiares terras em que pudessem viver, reúne várias pessoas da família e constrói um barco, para que pudessem viajar à Islândia. A “Saga Laxdæla” é conhecida por narrar a tragédia enfrentada por várias gerações

dos guerreiros islandeses descendentes de *Ketill Flatnose*. *Aud* é a representação da mulher que assume responsabilidades que seriam, em uma sociedade nórdica, do marido.

Na “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) encontramos as metáforas da representação de homens e mulheres, onde se estabelece que no discurso metafórico a mulher é chamada por nomes de árvores, como *Yggdrasil*, pois na tradição nórdica o feminino é representado pela doação ou consumação de poderes. A imagem abaixo é uma pintura do século XIX, realizada por Friedrich Wilhelm Heine, e diz respeito ao freixo que remete à força sagrada do elemento feminino, representação da *Yggdrasil*, por Haukur Halldorsson.

Figura 16 – Representação da *Yggdrasil*



Fonte: Germanic Mythology (2021)

Importante indicar que na tradição nórdica a mulher tinha papel sagrado, pois eram reconhecidas suas habilidades no uso da magia, o que não difere das mulheres celtas, que também o faziam. Enquanto na sociedade celta havia uma grande participação dos druidas enquanto praticantes de magia, na cultura nórdica esse atributo era considerado de uso exclusivamente feminino. O elemento sagrado em ambas as culturas se apresentava a partir da ligação que essas mulheres tinham com a natureza e os poderes mágicos que dela emanavam (STURLUSON, 2007).

Langer (2017) informa que na “Saga de Eiríkr” (LANGER, 2017), são demonstrados alguns desses atributos femininos e de sua representação em relação ao sagrado, sendo que a

personagem principal da “Saga Thorbjorg” (LANGER, 2017), é uma mulher já idosa e sábia que seria,

[...] a mais nova de nove irmãs, que possuía a capacidade de prever o futuro e fazer profecias. Tais atributos lhe concediam um status de prestígio nessa comunidade groelandesa, que atravessava um momento crítico devido à ausência de caça e, portanto, vivia uma época de extrema fome. Thorbjorg foi convidada a prever o destino da comunidade, que naquele momento enxergou em seus poderes mágicos uma saída para a crise em que viviam (LANGER, 2017, p. 515).

Essas características premonitórias e de conjuração de poderes divinos por mulheres são exploradas também em textos da tradição literária, como em “Macbeth” ([1606] 2017) de William Shakespeare, em que o bardo inglês faz ressurgir as *Nornas* na memória coletiva do século XVII, pois ele alude à aparição das três irmãs. Interessante notar que ao indicar essa representação na peça shakespeariana, referenda a não invocação do demônio pelas três filhas do destino, pois elas conjuram a deusa grega de três cabeças, *Hécate*.

O que se depreende daí é que há uma alusão pelo narrador à imagem de mulheres, bruxas, como adoradoras satânicas pela tradição judaico-cristã, o que é informado pelo narrador alusivo ao indicar o termo utilizado por Shakespeare para chamar as três irmãs, *weird*. Essa palavra seria do velho inglês (*Old English*), derivando diretamente de *wyrd*⁴².

O que o narrador alusivo borgiano corrobora é que o dramaturgo elisabetano, ao se referir às bruxas enquanto irmãs *weird*, estava conduzindo o público ao conhecimento dos mitos pré-cristãos, pois elas seriam as *Nornas* em forma humana, fiandeiras do destino, mulheres que portariam a morte.

Destarte, ao destacar o feminino, sua relação com o sagrado e com a morte, o narrador alusivo estabelece as distinções que culturas literárias aparentemente próximas podem indicar em suas narrativas orais e escritas, sendo aprimoradas e apropriadas de diversas formas pela tradição literária. Para Borges

[...]A imaginação sempre preferiu terras distantes e tempos antigos ou futuros. Nem é preciso dizer que todos os personagens do épico anglo-saxão são escandinavos. As

⁴² Segundo Borges (2002), seria uma palavra provinda do islandês antigo que se refere ao destino, *urr*, tanto *wyrd* quanto *werden*, palavra alemã, significam “vir a ser”.

noites árabes entregam-se, como os poemas homéricos, à veneração de nomes antigos e de regiões distantes ou fabulosas⁴³ (*tradução nossa*, BORGES, 2007, p. 241).

A vindicação borgiana de uma imaginação que prefere terras distantes para operar suas estratégias narrativas, indica as potencialidades que personagens e textos têm de indicar qual a função do escritor em seu tempo, pois a crença de que o dever do escritor é ser um bom escritor de variados temas, foi um dos pilares de sua aprendizagem. Porquanto a constituição de seu tecido textual nascerá das alusões e referências a que aventa no momento da criação.

No tópico a seguir analisar-se-á a presença da *Banshee* nos textos apresentados, sua origem e como sua representação é constituída, além de discorrer acerca de alguns fatos relacionados à compilação dos mitos celtas e de suas contribuições para a concepção do mito do rei Arthur e das novelas arturianas (GUIA DA MITOLOGIA CELTA, 2016).

5.2 *Banshee*: A Mensagem da Morte

No tópico anterior foram relacionados os temas do sagrado, feminino e morte nas culturas celta e nórdica, utilizando textos das tradições literárias citadas para indicar de que maneira essas culturas os utilizam em suas narrativas. No presente tópico empreender-se-á uma comparação entre o texto *A Banshee*, disposto em “O Livro dos Seres Imaginários”, “A Tosa da Lã Encantada”, conto apresentado em uma antologia brasileira chamada “Contos de Fadas Celtas” e o primeiro conto dos quatro ramos do “Mabinogion”, “Pwill, senhor de Dyved”.

A mitologia do imaginário *Banshee* inicialmente pode aparentar mais um distanciamento com a realidade latino-americana, que uma aproximação. Em uma leitura mais acurada de sua posição em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), é possível antever o que Neder Cerqueira (2021) aponta como uma fascinação que Borges tinha pela condição de periferia da Irlanda no conjunto dos países que compunham o Reino Unido e Europa, e de que maneira o autor se utilizaria do fato de que

[...]a condição periférica da Irlanda permite-lhe viajar na cultura anglo-saxónica com mais liberdade e inovação, sem qualquer “devoção especial”. A leitura da condição irlandesa como espelho da condição latino-americana foi compartilhada por outros autores do final do século XIX ao início do século XX. José Martí, em seus artigos sobre cultura e política na América Latina - muitos deles escritos no exílio, em Nova

⁴³ [...] La imaginación ha preferido siempre tierras lejanas y épocas antiguas o venideras. No huelga señalar que todos los personajes de la épica anglosajona son escandinavos. Las mil y una noches se complacen, como los poemas homéricos, en la veneración de nombres antiguos y de regiones alejadas o fabulosas.

York - aborda os desafios políticos da Irlanda católica na Inglaterra, bem como de seus imigrantes, nos Estados Unidos. No artigo Oscar Wilde, publicado em 1882 no jornal *La Nación*, José Martí identifica a tipologia dos contrastes culturais entre as “duas” Américas.⁴⁴ (tradução nossa, NEDER CERQUEIRA, 2021, p. 16)

Destarte, ao indicar a maneira como Borges (2000) alude à condição periférica da cultura latino-americana em comparação com a recepção de obras, leitura de tradições literárias diversas e intercâmbio cultural, Neder Cerqueira (2021) citará José Martí⁴⁵, teórico cubano do século XIX, que lembra os desdobramentos da transição de uma cultura anglo-saxônica em territórios americanos. O artigo indicado pelo autor aborda o conhecimento de variadas literaturas como uma forma de libertação. Tanto que pensar a Latino-América como esse território de enriquecimento cultural também nos lega o pensar como o narrador alusivo borgiano contrasta e apresenta esses desdobramentos em sua narrativa.

As vindicações às relações estabelecidas pelo narrador em *A Banshee* (in BORGES; GUERRERO, 1981) se dão por sua representação cosmogônica, cultural e literária no corpo da tradição celta que permeia o País de Gales, Irlanda e Escócia, especialmente quando se pensa como essas relações ocorrem de maneira clara na narrativa.

Os problemas relacionados a questões culturais, filosóficas e políticas são transparentes no texto. De que maneira se fazem notar? Ao situar uma organização e repertório de leituras que fazem parte de sua aprendizagem de escritor, o narrador alusivo borgiano apresenta algumas construções sistematizadas.

Logo no início da mitologia do imaginário o narrador não intenciona explicar de quem fala, aparentemente conduz a uma investigação. Para que se possa estabelecer uma análise que contenha certo grau de aproximação com a episteme borgiana de leitura, tratar-se-á inicialmente da questão cultural através da utilização do termo *banshee*, e sua etimologia. *Ban* [*bean*] seria “fada”, e *shee* [*sidhe*] seria “mulher”, a junção dos dois termos se constitui em mulher fada. O Guia de Mitologia Celta (2016) nos informa que

[...] é uma fada que segue os velhos clãs gaélicos e cujo choro se faz ouvir da morte de algum membro dessas antigas famílias. Os camponeses dizem que o *keen*, o

⁴⁴ [...] la condición periférica de Irlanda le permite transitar por dentro de la cultura anglosajona con más libertad e innovación, sin ninguna “devoción especial”. La lectura de la condición irlandesa como espejo de la condición latinoamericana fue compartida por otros autores de finales del siglo XIX a comienzos del XX. José Martí, en sus artículos sobre cultura y política en América Latina - muchos de ellos escritos en el exilio, en Nueva York -, aborda los desafíos políticos de la Irlanda católica en Inglaterra, así como de sus inmigrantes, en Estados Unidos. En el artículo **Oscar Wilde**, publicado en 1882 en el periódico **La Nación**, José Martí identifica la tipología de contrastes culturales entre las “dos” Américas

⁴⁵ Vale lembrar que José Martí teve importante participação no processo de independência de Cuba, que culminou em 1898, também se constituindo um dos poetas mais aclamados desse período.

compungido lamento com o qual as carpideiras do interior da Irlanda tradicionalmente enchem os funerais do interior do país, é uma imitação do choro da banshee. Quando se ouve o lamento de mais uma dessas prenunciadoras da morte é sinal de que chegou a hora de um santo ou de um grande homem (GUIA DA MITOLOGIA CELTA, 2016, p. 72).

A cultura celta na Irlanda, País de Gales e Escócia é referendada no corpo da mitologia do imaginário, pois o narrador estabelece a relação com a formação dos clãs gaélicos, sendo que não aventa quais seriam eles. No entanto, culturalmente a *Banshee* é uma entidade representativa da cultura celta, e não há registros desses seres predizendo mortes de outros povos. Esse *keen* a que alude o Guia da Mitologia Celta (2016), diz respeito ao fato de que nas famílias humildes uma carpideira representava/metaforizava a fada. Abaixo uma pintura realizada por *Philippe Semeri* da Banshee.

Figura 17 – A Banshee por *Philippe Semeri*



Fonte: Guia da Mitologia Celta (2016, p. 73)

Na cultura popular celta gaélica, a fada pode se apresentar de três formas diferenciadas: uma mulher misteriosa, uma jovem de beleza extrema, e em uma terceira aparição como uma velha esfarrapada. Essa tríade que se corporifica, se constitui em uma representação da deusa gaélica da guerra e morte, *Morrígan* (GUIA DE MITOLOGIA CELTA, 2016). Um caso que é narrado na Escócia é o prenúncio da morte do rei James I, em 1437. Conta a lenda que uma vidente se colocou em seu caminho anunciando seu futuro assassinato, o que demonstra o fato de que essas fadas eram profetisas da realeza nos países celtas.

Por conseguinte, se faz importante frisar que o *Bean-Sídhe* pode ser também traduzido como “mulheres da colina”, referendando a antiga lenda do povo da Deusa *Dana*, ou o povo bom, *Tuatha de Danan*. Esses povos são retratados no “Livro das Tomadas da Irlanda” (in GUIA DA MITOLOGIA CELTA, 2016), que narra a lenda desses seres como provindos de Outro Mundo. No início as *banshees* eram protetoras das cinco principais famílias da Irlanda, se configurando depois em supostas aparições para além do território dessas famílias.

Ninguém parece tê-la visto; é menos uma forma que um gemido que traz horror às noites da Irlanda e (segundo a Demonologia e Feitiçaria, de Sir Walter Scott) das regiões montanhosas da Escócia. Anuncia, ao pé das janelas, a morte de algum membro da família. É privilégio peculiar a certas linhagens de puro sangue celta, sem mistura latina, saxônica ou escandinava. Ouvem-na também em Gales e na Bretanha. Pertence à estirpe das fadas. Seu gemido é chamado de Keening (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 83).

Nesse diapasão, tratar-se-á do segundo problema indicado pelo narrador alusivo borgiano, a questão filosófica, em análise no trecho: “Pertence à estirpe das fadas. Seu gemido é chamado de *Keening*.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 83). Percebe-se que há um narrador que apresenta reflexão acerca do rito de passagem constituído pelo anúncio da morte, por ser a *banshee* uma provável “mulher da colina” provinda de divindades celtas, que teriam originado os dois principais rios da Irlanda, *Boyne* e *Shannon*, o mito da origem dos afluentes comporta uma *keening*, metáfora filosófica.

Diz a lenda que *Boann* era casada com *Nechtán*, deus da água. No entanto, ela o traiu com *Dagda*, o deus supremo. Como *Boann* era deusa da fertilidade, engravidou de *Dagda*, e por medo escondeu a traição de seu marido, fazendo o Sol parar por nove meses. Seu filho *Aengus* foi concebido, gestado e nasceu em um dia. Algum tempo depois a deusa se aproximou do poço de *Segais*, símbolo da Sabedoria na cultura Irlandesa e desafiou o poder do poço, caminhou em sentido anti-horário. O poço se agitou, correu em direção ao mar e arrancou três membros da deusa: as pernas, braços e olhos. A questão filosófica aqui suscitada é: não se deve procurar o conhecimento para satisfazer o ego. Isto sufocará aquele que não estiver preparado para recebê-lo. *Boann* foi aceita pelo guardião do poço, mas foi obrigada a sacrificar seu ego e identidade para o bem de algo maior. (GUIA DA MITOLOGIA CELTA, 2016)

Nesse sentido, ao apontar a *keening*, o narrador referencial ou alusivo informa as indagações cosmogônicas relacionadas à explicação dos princípios míticos e religiosos que se ocuparam por elucidar como se dá a gênese do universo na tradição celta e suas crenças. Para

além dessas questões o narrador também indica o reconhecimento de outras literaturas, como suscita Martí (2011) ao lembrar que:

Conhecer várias literaturas é a melhor forma de se libertar da tirania de algumas delas; Assim como não há como salvar-se do risco de obedecer cegamente a um sistema filosófico, mas de ser alimentado por todos, e de ver como o mesmo Espírito bate em todos, sujeito a tais acidentes, sejam quais forem as formas da imaginação humana, veementemente ou diminuída, segundo os climas, revestiui aquela fé do imenso e aquele desejo de sair de si, e aquela nobre insatisfação por ser o que é, que todas as escolas filosóficas geram. ⁴⁶(tradução nossa, MARTÍ, 2011, p. 361)

Ao destacar o nutrir-se de variadas tradições literárias e sistemas filosóficos, para se revestir de conhecimento e liberdade em relação à imposição de uma única cultura ou tradição como “a certa”, Martí (2011), apresenta um pensamento que encontra reverberação na narrativa borgiana, dois autores de séculos distintos, mas que confluem sua compreensão da literatura enquanto patrimônio de uma memória coletiva.

O sistema alusivo do narrador borgiano também se apresentará ao citar que: “É privilégio peculiar a certas linhagens de puro sangue celta, sem mistura latina, saxônica ou escandinava.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 83), fazendo referência ao fato de que a representação da *banshee* não ter previsões em outras culturas.

Nesse sentido, o terceiro problema relacionado à questão política se apresenta. Os celtas, como citado anteriormente, são povos de cultura distinta dos nórdicos, seu estabelecimento político na Irlanda, Escócia e País de Gales, não sendo esta uma sociedade homogênea, se concretizou a partir de organização cultural comum, mas não havia centralização governamental entre as tribos. O que se apresentava eram sociedades tribais baseadas em língua, comércio, instituições políticas e religião comuns. O que remete ao fato de que a organização política celta era baseada no parentesco, sendo a identidade étnica fragmentada. Logo se compreende como ocorre a formação dos clãs gaélicos, pois nesta cultura a *Banshee* seria

[...] fada branca dos irlandeses. Ela porta um alvo vestido e uma cabeleira de prata. Está ligada a diversas famílias: os Kearney, os Butter, os Keatin, os Trant, os Rices, sob cujas janelas ela se põe a chorar e a bater as mãos, quando um membro dessas famílias está para morrer. (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 123)

⁴⁶ no original - Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos, y ver como en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes, cualesquiera que sean las formas de que la imaginación humana, vehemente o menguada, según los climas, haya revestido esa fe en lo inmenso y esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas

Desse modo, sua feição enquanto povos que se estabeleceram na Europa Central, se constitui em uma representatividade da cultura material denominada “Cultura *La Tène*” (GUIA DE MITOLOGIA CELTA, 2016). Outro aspecto importante para citar é o tronco linguístico a que pertencem, “tronco celta”. Se constituíram tendo por base a organização de clãs nas regiões da atual Irlanda, Escócia e País de Gales, desenvolvendo uma narrativa de tradição oral que é anterior aos textos escritos. Ao citar as cinco famílias/clãs com as quais a *banshee* tem ligação, o narrador alusivo indica um livro, “Demonologia e Feitiçaria”, que teria sido escrito por Walter Scott, contudo o título original é “Letters on demonology and witchcraft”⁴⁷, publicado em 1830.

É importante notar que a menção a esse estudo de Scott (1830) pelo narrador não é casual, visto que o livro se constitui em um exame preliminar da literatura que seria produzida no período vitoriano, pois Sir Walter Scott era um reconhecido estudioso do folclore e tradições populares. Ele utilizou, para a elaboração dos ensaios, ao todo, dez fontes primárias e secundárias. A influência desse texto na promoção da narrativa gótica e fantasmagórica ocorreu apenas na segunda metade do século XIX, pois quando de sua publicação enfrentou inúmeras críticas, sendo mais tarde reconhecido como um dos trabalhos pioneiros do gênero de antropologia científica relacionados a esses temas (SCOTT, 1885).

Assim sendo, ao destacar que: “Anuncia, ao pé das janelas, a morte de algum membro da família.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 83), o narrador alusivo remete ao lamento da *banshee* e seu significado. Em análise comparada utilizar-se-á o conto “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020), para indicar os pontos de confluência entre a narrativa borgiana e o conto da escritora irlandesa Anna MacManus (2020).

O conto de Macmanus (2020) é narrado em 3ª pessoa, partindo de um mito sobre os povos que moravam no vale. O narrador onisciente informa que os súditos do rei celta começaram a ser assombrados pelo medo e horror. De acordo com o texto havia “padecimento mental” por parte das pessoas que ali viviam, inclusive o rei que também ouvira o gemido de rebanhos de ovelhas muito alvas. Nesse sentido é importante notar a aproximação do conto com a mitologia do imaginário, pois ambos informam o sentido do lamento ou gemido como prenúncio de morte.

O rei então chamou seus druidas para que pudessem se colocar em vigília noturna, pois queria que o conhecimento deles desvelasse o segredo daquelas ovelhas que mais pareciam fantasmas. O narrador cita que os druidas responderam,

⁴⁷ Ensaios sobre demonologia e bruxaria (Tradução nossa).

- Não cabe a nós sondar, ó rei, os desígnios dos imortais. A mão de Manannan – Mac – Lir está visível no céu, e esses são seus rebanhos encantados, que só muito raramente aparecem diante dos olhos dos homens no decorrer das eras. Se é para o bem ou para o mal que ele os mostra para nós agora, não sabemos, mas é imprudência interferir nas manifestações dos deuses (AVILA, 2020, p.165).

Ao indicar como os druidas enquanto líderes espirituais dos celtas, se relacionavam com as divindades, a cosmogonia, o narrador adverte que a visão dos rebanhos encantados tanto pode ser um prenúncio de infortúnio como de abundância. Há, portanto, a manifestação da *keeningar*, metáfora para o aparecimento da divindade no conto. O que de maneira gradativa se apresenta nas ações das personagens, pois o rei solicita aos druidas que continuem sua vigília, no que é atendido.

Enquanto a vigília ocorre, o rei tenta acalmar a multidão aflita que se encontra ajoelhada diante dele. Alguns são habitantes das montanhas com aparência e roupas selvagens, contudo seu medo se tornava aparente quando começavam a falar de maneira ansiosa, utilizando vocabulário rude, com mãos em forma de súplica para que aquela questão fosse resolvida. O rei então questionou acerca do que temiam ou teriam ouvido. A resposta veio com um clamor, como se fosse um estampido:

- Ouvimos perto de nossas casas, ao anoitecer, nos recantos secretos das colinas, ó rei, o balido de um grande rebanho de ovelhas e, quando seguimos para onde ele levava, fomos pegos em nuvens de névoa, de modo que muitos de nós, escorregando de trilhas estreitas, caíram e se despedaçaram nas rochas lá embaixo. O balido e um som de passos ainda vinham da névoa até nossos ouvidos, como se houvesse uma multidão atrás de nós, e, quando esticamos os braços, a névoa se abriu e subiu como enormes flocos de neve. Agora o som ecoa em todas as montanhas (AVILA, 2020, p.166).

No decorrer da narrativa será retratada a maneira como essa primeira aparição, o lamento, o gemido, irá influenciar os súditos do rei *Feredach*, pois seu pavor é tal que começam a voltar os olhos para as montanhas, já não tem vontade de caçar, nem de cultivar a terra, ficam aterrorizados observando com fascinação o lamento da *Banshee*, já não dormem ou comem. Esse pavor se faz sentir na seguinte passagem: “[...] O lamento da *bean – sidhe* se faz ouvir de um lado a outro do vale, afugentando nosso sono à noite, e os cães se encolhem, trêmulos e arrepiados, [...]” (AVILA, 2020, p.166), o que conduz o leitor a refletir como o reino de *Feredach* teria sido acometido pela presença de uma divindade que representava a morte, perturbando a todos.

O narrador alusivo conduz o leitor a um mapeamento de outras narrativas que apresentam discursos ou personagens que se repetem em textos literários diversos, pois suas indicações de leituras e tradições culturais se desdobram. Em “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020), evidencia-se como os escritores irlandeses, galeses e escoceses se apropriaram de mitos da cultura celta para cunhar suas narrativas. Sendo que o conto faz alusão a personagens da história irlandesa como *Cuchulainn*, além de apresentar as divindades e a questão mítica dos celtas, pois o narrador informa o aparecimento da divindade das águas.

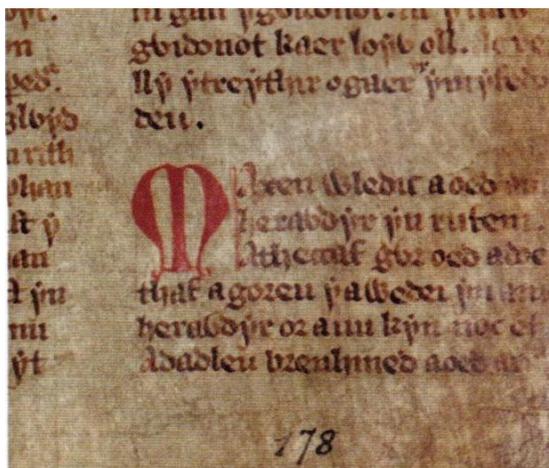
Ainda em análise comparada utilizaremos “Pwyll, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012) (VARANDAS, 2012), que se constitui no primeiro dos quatro contos mais antigos da tradição oral celta. Ele comporta uma especificidade, pois os contos abarcam características mitológicas, com forte afinidade nas tradições galesas e irlandesas. Utilizamos o “Mabinogion” (VARANDAS, 2012) por entender a defesa da Escola Galesa em relação à originalidade dos contos celtas, importância e desenvolvimento das lendas arturianas, como sendo uma oposição à Escola Continental, que irá imputar a *Chrétien de Troyes* a responsabilidade da matéria da Bretanha, o que a nosso ver pode ser questionado a partir da ótica dos celticistas.

Sendo *Pwyll* a narrativa da concepção e nascimento de um herói, Varandas (2012) informa que: “[...] *Pwyll* teria sido originariamente um *compert*, conto, que na Irlanda, narrava as aventuras dos heróis, [...]” (VARANDAS, 2012, p. 19). A escolha empreendida a partir do “Mabinogion” (VARANDAS, 2012) se apresenta por sua integração no conjunto das narrativas da tradição oral dos povos celtas, encontrando raízes profundas na Irlanda.

Destaca-se que as indicações empreendidas pelo narrador alusivo ou referencial borgiano conduziram à tal investigação, pois percebeu-se, durante as análises dos textos, características comuns, como: lutas por território, fugas de amantes, representação de outro mundo, presença das divindades durante concepção e nascimento de heróis, além das relações com seres provindos do imaginário popular.

Destarte, compreende-se com Varandas (2012) que *Mabinogi* ou *Mabinogion* significa conto sobre os descendentes, sendo que os Quatro Ramos seriam compostos por quatro contos que narram como os filhos de divindades antigas celtas constituíram as famílias ou clãs que mais tarde se tornariam reis dos países celtas, sendo eles: *Llyr*, *Dôn* e *Pryderi*. Nesse sentido, a *Banshee* a que se refere o narrador alusivo é uma espécie de protetora dessas famílias, por ser uma divindade representativa da morte, ou de sua possibilidade. Abaixo uma página do “Mabinogion”, em pergaminho do século XIV.

Figura 18 – Uma página do “Mabinogion” em pergaminho do século XIV



Fonte: Guia da Mitologia Celta (2016, p. 55)

A pergunta que irá nortear a análise do terceiro texto será: há aproximações temáticas entre a mitologia do imaginário *Banshee*, e os contos “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020) e “Pwyll, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012)?

Iniciou-se por uma breve análise de *Pwyll, senhor de Dyved* (VARANDAS, 2012). Nele há elementos relacionados ao folclore celta, pois *Pwyll* é um mortal que foi convidado a viajar ao Outro Mundo. Ele troca de lugar com a divindade do além, o rei *Arawn*, que tinha seu reino em *Annwryn*, (Outro Mundo), que significa abismo. O conto tem em sua progressão narrativa uma divisão de partes que aparentam ser diferenciadas, pois na 1ª parte ocorre o episódio de *Pwyll* e *Arawn*; na 2ª parte o episódio de *Pwyll* e *Rhiannon*; e na 3ª parte o episódio de *Teirnon* e *Gwri*. Serão consideradas as duas primeiras partes do conto, por questão de escopo de análise.

Durante a narrativa percebeu-se a ação como sendo uma representação da presença do mundo material e do Outro Mundo, o que incorre em uma atmosfera de fantasia e sonho que permeiam a história, tanto em “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020) como em “Pwyll, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012). No entanto, o narrador alusivo borgiano informa como se apresenta essa feição da fantasia ao metaforizar a *Banshee*. Pode-se perceber uma das aproximações entre as três narrativas a partir desse ponto. Abaixo uma representação da caçada de *Pwyll*, retratada no 1º conto do “Mabinogion”.

Figura 19: Caçada de *Pwyll*



Pwyll caçando com seus cães (s/ data)

Fonte: Guia da Mitologia Celta, 2016, p. 55

Na primeira parte do conto (VARANDAS, 2012), ao ser convidado pelo rei *Arawn* a se disfarçar utilizando a figura e aparência do rei, *Pwyll* deve dormir com a jovem mais bela de todas, ficando em seu reino por um ano e um dia. Logo depois ele e o rei se encontrarão no mesmo lugar. Para se vingar do rei *Havgan*, *Arawn* solicita que *Pwyll* o atinja com um só golpe. O herói realiza a vontade do rei e se metamorfoseia assumindo seu lugar durante o tempo combinado. No reino ele come, bebe, canta e se diverte, quando deve se deitar com a rainha (jovem mais bela de todas), vira de costas e não troca uma única palavra com ela até o amanhecer. Durante todos os meses que permaneceu em *Annwvyn* agiu da mesma maneira, se dedicando à caça, na companhia dos súditos e à noite respeitando a rainha.

No dia do encontro de *Pwyll* com *Havgan no vau*, começam a lutar, ao ferir *Havgan* mortalmente, ele cumpriu o que prometera e voltou a sua terra natal, onde *Arawn* o esperava para devolver-lhe a aparência. Sendo que por não ter tocado em sua esposa e por sua fidelidade e cuidado com seu reino, a amizade entre eles foi aumentando, tanto que *Pwyll* deixou de ser conhecido como senhor de *Dyved*, e começou a ser conhecido como senhor de *Annwvyn*.

Na 2ª parte do conto há o relato do encontro entre a deusa-égua, *Rhiannon*, e *Pwyll*. Ao decidir dar um passeio no monte *Gorsedd Arberth*, é avisado por um dos seus homens que quando alguém da realeza ali se sentava, poderiam ocorrer duas coisas; a) seria ferido; e b) assistiria uma maravilha. Então,

Acreditando que ali não receberia nenhuma ferida, *Pwyll* sentou-se no alto do monte. Logo avistou uma mulher com o vestido bordado a ouro que montava um belo cavalo

branco. Avançava lentamente pela estrada que descia pelo monte. Pwyll quis saber quem era ela, mas nenhum de seus homens lhe soube dar a resposta. (VARANDAS, 2012, p. 42)

A maravilha de que foi testemunha seria a aparição de *Rhiannon*, cuja presença se constitui em uma das aproximações prováveis com a mitologia do imaginário *Banshee* e “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020), pois *Rhiannon* se relaciona com *Rigantona* ou “Grande Rainha”, que segundo Varandas (2012) corporifica afinidades com outras divindades como *Morrígan*, *Epona* e *Macha*. Recorde-se que a *Banshee* comporta a tríade de *Morrígan*, pois é essa divindade que aparece a *Cuchulain*, oferecendo seu amor, mas é rejeitada e busca se vingar assumindo as formas de bela mulher, velha esfarrapada e mulher misteriosa.

Nesse sentido, *A Morte de Cuchulain* narra como a tríade que representa *Morrígan* pousa sobre o corpo do herói que foi morto em combate, indicando sua relação de aproximação entre a *banshee*, *Rhiannon*, *Morrígan* e a fada arturiana *Morgan Le Fay*. O encanto de *Pwyll* pela bela mulher o leva a persegui-la, encontrando-a. Os dois tem uma conversa em que ela o informa que seu pai, *Heveydd*, quer casá-la contra sua vontade. Ambos declaram seu amor um pelo outro e traçam um plano de se encontrar dentro de um ano na corte do pai de *Rhiannon*.

Contudo, *Pwyll* é impedido de casar-se com ela por *Gwawl*. Ele vem à corte e pede um dom (presente). Na tradição celta o dom era exigido ao rei, nem ele poderia negar, mesmo que não soubesse do que se tratava. *Gwawl* pediu a *Pwyll* sua noiva, ao que ele foi obrigado a entregar. Quando percebeu o que *Gwawl* planejava, *Rhiannon* combinou com *Pwyll* que seria sua dentro de doze meses, tramando o seguinte plano:

[...] Pwyll, com a sua bolsa e os seus noventa e nove homens, deveria esperá-la no pomar acima do castelo. No momento em que *Gwawl* estivesse entretido com a festa e o banquete, Pwyll deveria entrar no salão, coberto de farrapos, e com a bolsa na mão, pedir que a enchessem de comida. Embora a bolsa fosse pequena, o seu poder residia no facto de nunca ficar cheia. Depois de tentar encher a bolsa com muita comida e bebida, *Gwawl* perguntaria se alguma vez aquela bolsa ficaria cheia. (VARANDAS, 2012, p. 43)

Essa estratégia articulada por *Rhiannon* leva *Gwawl* a ser persuadido a colocar os pés na bolsa e dar um nó. *Pwyll* logo o cobriu e prendeu dentro dela. O tema tem relação com o caldeirão da abundância e com a demanda do Graal. Após convencer *Gwawl* a entrar no saco, *Pwyll* começa a bater nele até que desista de *Rhiannon*.

Nos dois contos celtas, “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020) e “Pwyll, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012), percebe-se a predileção desse povo pelos banquetes, a centralidade da floresta e das divindades em suas narrativas, além do enfoque temático utilizado para apresentar o nascimento e concepção do herói e seus feitos. Tanto que ao se referir a *Cuchulain*, se observa a metáfora, alusão à *Banshee*, quando de sua morte em batalha.

Nesse diapasão, indica-se que sim, há aproximação temática entre a mitologia do imaginário e os dois contos analisados, pois retratam como uma metáfora da morte pode se apresentar de maneiras diferenciadas, além de originar textos da tradição medieval como é o caso das novelas arturianas, sendo que estudiosos como Loomis (1949) indicam que o nome *Pryderi* dará origem a *Peredur*, e que seria por sua vez a figura de *Perceval*, um dos heróis da Demanda do Graal.

Por conseguinte, ao analisar as três narrativas, levou-se em consideração as maneiras como cada uma delas são representativas da memória coletiva de um povo. Ao analisar a *Banshee* em comparação com “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020) e “Pwill, senhor de Dyved” (VARANDAS, 2012) levou-se em consideração as indicações que o narrador dispõe no corpo do texto, escolhendo para tal uma mitologia do imaginário de origem celta, um conto que compõe a antologia “Contos de Fadas Celtas” (WISH, 2020) e o primeiro conto dos quatro ramos do “Mabinogion” (VARANDAS, 2012), “Pwyll, senhor de Dyved”.

No tópico a seguir pondera-se acerca das Valquírias enquanto guardiãs do *Valhala* ou servas de *Odin* (in BORGES; GUERRERO, 1981), apresentando reflexões acerca do papel da mulher na sociedade nórdica e sua representação, além de indicar como são retratadas pela *Edda* em Prosa e *Edda* Poética. Analisar-se-á também as *keeningar* que se encontram presentes nos textos, a fim de discorrer acerca de sua utilização pela tradição literária.

5.3 Valquírias: Guardiãs do Valhala ou Servas de Odin?

No tópico anterior empreendeu-se uma análise comparada entre os textos *A Banshee*, disposto em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES.GUERREIRO, 1981), “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020), conto disposto na antologia “Contos de Fadas Celtas”, e o primeiro conto dos quatro ramos do “Mabinogion” (VARANDAS, 2012), “Pwill, senhor de Dyved”. Explicitou-se a progressão temática e as indicações do narrador alusivo borgiano perpassam o segundo e terceiro textos. Houve, como finalidade, indicar de que maneira as três narrativas comportam organizações alegóricas.

No presente tópico serão apresentadas algumas reflexões acerca da formação dos grupos étnicos nórdicos e como se estabeleceram no norte da Europa, indicando as representações e reflexões acerca do papel da mulher na sociedade nórdica, tendo como textos de base a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) e a “Edda Poética” (EDDA POÉTICA, 2007). As relações de semelhança, distinção entre fatos ficcionais ou não, se apresentam no corpo dos textos míticos que compõem a tradição literária de matriz nórdica, pois: “Os dois grandes princípios conceituais que o mito usa ao assimilar a natureza à forma humana são a analogia e a identidade” (FRYE, 2000, p. 40).

Destarte, adverte-se que a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) tinha como objetivo de base ser uma espécie de manual para os jovens poetas que quisessem cultivar suas *kenningar*, tendo como temas as narrativas míticas. O texto, como nos informa Langer (2015), ficou conhecido por outras três denominações: *Edda Jovem*, *Edda Maior* ou *Edda de Snorri*. Ela se constitui em um conjunto de quatro partes, e sua preservação atual se encontra em três manuscritos: “DG 11 (*Codex Upsaliensis*, U, datado de 1300 – 25, o único em que aparece a autoria de Sturluson) GKS 2367 4to (*Codex Regius*, R, de 1300 – 50) e o AM 242 fol (*Codex Worminianus*, W, de 1350)” (LANGER, 2015, p. 143).

Assim sendo, buscou-se uma tradução para a língua portuguesa das Eddas Poética e em Prosa. Encontrou-se a tradução de Artur Avelar (2014) para a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007), comparou-se com a tradução para a língua inglesa empreendida pelo professor *Anthony Faulkes* (in STURLUSON, 2007), e por questão de similaridades como as citações relacionadas às *kenningar*, prólogo, comentários críticos acerca de cada uma das partes citadas, glossário contendo nomes, expressões e referências. Escolheu-se para empreender a leitura e análise de trechos a edição em inglês, e para exemplificar as imagens da edição em português. Por ser a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) um texto que foi documentado por um sacerdote cristão, *Snorri Sturluson*, como informam as fontes históricas, ele enfrentou um problema, que Borges (BORGES; GUERREIRO, 1981) em sua primeira aula do Curso de Literatura Inglesa, ministrado entre os anos de 1957 e 1967 na Universidade de Buenos Aires, UBA, irá indicar:

[...] Os reis germânicos descendiam diretamente dos deuses. Não havia como negar a um chefe que rendesse homenagem a seus antepassados. Assim, os sacerdotes cristãos que foram encarregados por sua cultura de redigir as genealogias dos reis – algumas chegaram a nós – viram-se diante do dilema de não contradizer os reis e, ao mesmo tempo, não negar a Bíblia. A solução que encontraram foi realmente curiosa. Temos de notar que, para os antigos, passado não remontava além de quinze ou vinte gerações: eles não podiam conceber um passado com a extensão com que nós o concebemos. Assim, nessas genealogias, após umas tantas gerações, vemos o entroncamento com os deuses que, por sua vez, se entroncavam com os patriarcas hebreus (ARIAS; HADIS, 2006, p. 6).

A percepção do professor Borges aqui é de uma adequação por parte dos sacerdotes, tanto ao poder dos reis quanto à Igreja. Nesse sentido, o prólogo da “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) é exemplar desse dilema enfrentado pelos monges cristãos em razão da documentação de genealogia dos reis. Por se tratar de um texto que se constitui em quatro partes divididas de acordo com uma ordem sistematizada, se faz importante indicar que o prólogo do texto é considerado por alguns historiadores (LANGER, 2017) e estudiosos (EDDA, 2007) do tema, como sendo apócrifo. Ele tem a seguinte divisão: a) prólogo; b) Gylfaginning; c) Skáldskaparmál; e d) Háttatál. Abaixo a capa de uma edição do séc. XVIII da *Edda em Prosa*.

Figura 20 – Capa de *Edda em Prosa*



Fonte: Sturluson (1993).

Inicialmente, analisou-se como ocorreu a formação dos grupos étnicos nórdicos e como se estabeleceram ao norte da Europa, e qual sua relação com a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007). Para tal vindicação foi utilizado o prólogo em inglês da obra, que trata de uma sistematização racionalizada por Sturluson, em que apresenta a religião nórdica como sendo pagã, definindo os deuses como heróis grandiosos e com feitos invejáveis, indicando que são descendentes do rei *Príamo*, de *Troia*, e que teriam migrado logo depois de a cidade ter caído sob o domínio dos gregos, informando que *Odin* é bisavô dos reis, sendo neto de patriarcas, que remontam a Adão.

Perto do meio do mundo foi construído aquele edifício e habitação que foi o mais esplêndido de todos os tempos, que se chamava Tróia. Chamamos a terra lá de Turquia. Este lugar foi construído muito maior do que os outros e com maior

habilidade em muitos aspectos, usando a riqueza e os recursos disponíveis lá. Doze reinos estavam lá e um alto rei, e muitos países estavam sujeitos a cada reino. Na cidade havia doze línguas principais. Os doze governantes dos reinos eram superiores a outras pessoas que viveram no mundo em todas as qualidades humanas ⁴⁸ (*tradução nossa*, EDDA, 2007, p. 3).

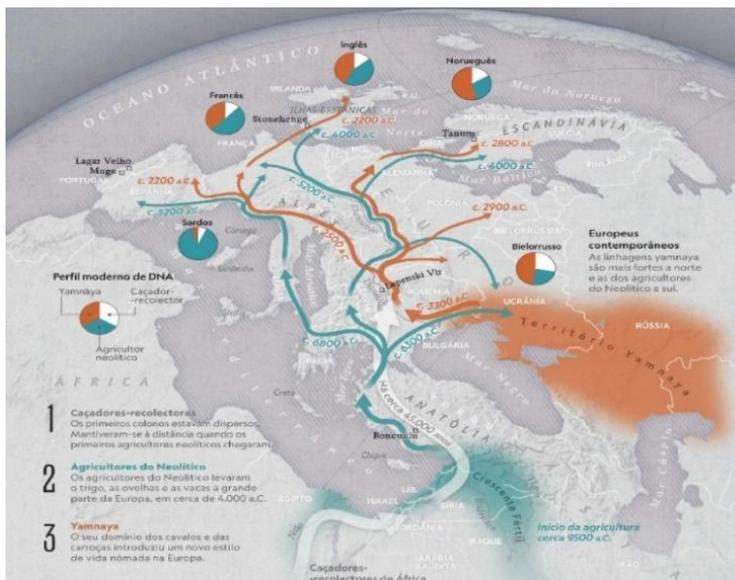
Ao situar os doze reinos provindos de *Troia*, que se encontra, segundo o prólogo de Sturluson (2007), localizada na Turquia, pode-se antever de onde foram originadas as teorias utilizadas pelo III Reich para declarar uma dita “superioridade racial”, no entanto buscou-se consultar fontes científicas que pudessem refutar ou embasar a concepção de uma formação de grupos étnicos anteriores aos reinos nórdicos (EDDA, 2007).

Para tal, situamos aqui um estudo da revista *National Geographic* de janeiro de 2021, que pontua como as atuais pesquisas e análises de genomas foram capazes de mapear o DNA de indivíduos que durante a pré-história da Europa se destacaram como os três grupos de grandes movimentações, o primeiro grupo formado pelos imigrantes que trouxeram a agricultura e cidades, o segundo grupo que trouxe o cavalo domesticado e o terceiro grupo que trouxe a roda.

Há que se indicar também o fato de mencionar doze línguas faladas nos reinos, o que poderia indicar uma alegoria ao início da expansão das línguas indo-europeias, incluindo entre elas centenas de idiomas que podem ser mapeados da Irlanda até a Rússia, e chegando a uma metade da Índia, que mais tarde dariam origem ao que os linguistas (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2021) nominam de língua proto-indo-europeia, que teria sido provavelmente trazida pelos agricultores das planícies da Anatólia. Como situa o mapa da Revolução do Neolítico disposto abaixo:

Figura 21 – Mapa da Revolução do Neolítico

⁴⁸ no original - Near the middle of the world was constructed that building and dwelling which has been the most splendid ever, which was called Troy. We call the land there Turkey. This place was built much larger than others and with greater skill in many respects, using the wealth and resources available there. Twelve kingdoms were there and one high king, and many countries were subject to each kingdom. In the city there were twelve chief languages. The twelve rulers of the kingdoms were superior to other people who have lived in the world in all human qualities



Fonte: National Geographic (online 2021)

Assim, há uma citação no prólogo da “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) que se refere ao fato de que tanto *Odin* quanto sua esposa *Frigg* possuíam o dom da profecia. Tendo descoberto que seria famoso em todo mundo e honrado por todos os reis decide sair da Turquia, para migrar até o norte, chegando ao país que se chama Alemanha. No mapa acima vê-se uma migração de agricultores do Neolítico Superior que saíram da Anatólia, um dos principais centros de imigração do Neolítico.

Boncuglu, uma aldeia pré-histórica, na antiga cidade de *Konya*, capital do Império *Seljúcida*, é atualmente um sítio arqueológico, sendo que foi desse local que surgiu um dos mais fortes argumentos contrários a ideia de uma raça superior, que era parte da propaganda nazista, a saber

Na verdade, o DNA antigo que fornece informação directa sobre a biologia de seres humanos ancestrais, tornou-se um argumento forte contra a teoria de Gustaf Kossinna. Em primeiro lugar porque, ao documentar a disseminação dos yamnaya e dos seus descendentes e a sua entrada profunda na Europa naquele momento exacto, as provas do DNA defendem a teoria favorecida pelos linguistas: os proto-indo-europeus migraram para a Europa vindos da estepe russa e não o contrário. Em segundo lugar, porque permite rejeitar a afirmação de Kossinna, segundo a qual existe um tipo de raça pura na Europa, capaz de ser identificada a partir dos seus artefactos culturais (CURRY, 2021).

Nesse sentido, é importante advertir que muitos dos estudos relacionados à tradição literária e aos mitos provindos dos povos nórdicos sofreram considerável desconfiança por parte

de alguns setores da sociedade, por terem se fundamentado em uma teoria que foi amplamente divulgada por Gustaf Kossinna, a de superioridade racial, no entanto os estudos atuais tanto refutam, quanto apresentam nas fontes literárias alegorias e metáforas que contradizem essa noção de raça pura.

Defende-se que a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) se refere a uma memória coletiva dos acontecimentos que são identificados pelos cientistas como a Revolução do Neolítico, pois compreende-se que a palavra “imaginação” comporta uma ambiguidade, que segundo Frye (2000), se apresenta mais como uma caracterização do sistema de imagens. O teórico afirma que

[...] na leitura de ficção há dois tipos de reconhecimento. Um é o contínuo reconhecimento da credibilidade, fidelidade à experiência e daquilo que não é tanto semelhante à vida quanto vivo como a vida. O outro é o reconhecimento da identidade do desenho global, no qual somos iniciados pelo reconhecimento técnico no enredo (FRYE, 2000, p. 37)

É desse reconhecimento da identidade e da técnica do enredo que tratar-se-á, tendo como especial ponto de enfoque a maneira como as *Eddas* (STURLUSON, 2007; EDDA, 2007), em prosa e verso, são apresentadas, analisando algumas passagens que são indicativas da presença das *Valquírias* como metáforas ou *kennigar*.

Para tal, iniciar-se-á a apresentação da mitologia do imaginário “As Valquírias”, pela etimologia da palavra, que em nórdico antigo seria *valkyrja*, tendo como plural *valkyrjur* (LANGER, 2015). Seria, portanto, uma derivação de duas palavras compostas, sendo elas o substantivo *valr*, referindo-se aos mortos em batalha, e o verbo *kjósa*, ou seja, escolher. Dessa junção sairia a expressão “escolher os mortos”.

Nesse diapasão, analisar-se-á como o narrador alusivo borgiano apresenta as *Valquírias*, sendo que a mitologia do imaginário é narrada da seguinte maneira:

Valquíria significa, nas primitivas línguas germânicas, a que escolhe os mortos. Um exorcismo anglo-saxão contra as dores nevrálgicas as descreve, sem nomeá-las diretamente, desta maneira: Retumbantes eram, sim, retumbantes, quando cavalgavam nas alturas. Eram resolutas quando cavalgavam sobre a terra. Poderosas mulheres (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 183).

Ao destacar o significado da palavra, o narrador remete ao fato de que na mitologia nórdica essas mulheres são deidades femininas menores, *dísir*, que servem a *Odin* e estão sob

as ordens de *Freya*. Em análise comparativa ressalta-se que, ao escrever acerca das Valquírias na “Edda em Prosa”, Sturluson diz que elas têm o ofício de servir os guerreiros no *Valhala*, levando até eles bebidas e comida, sendo que o propósito dessas mulheres é a escolha dos guerreiros e sua condução ao grande salão dos mortos.

Essa escolha dos guerreiros não foi disposta no corpo do texto de maneira casual, pois a metade deles servia a *Freya* na vida após a morte, no campo denominado *Fólkvangr*. Portanto a outra metade serviria a *Odin*, lutando ao lado do Pai de Todos na batalha do fim do mundo, denominada de *Ragnarök*.

O narrador alusivo faz menção ao fato de que: “Não sabemos como as imaginava o povo da Alemanha ou da Áustria; na mitologia escandinava são virgens armadas e formosas. Seu número habitual era três” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 183). Esse número de três mulheres é tratado tanto na “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) quanto no “Grímnismál” (EDDA, 2007), como sendo *Gudr* e *Róta*, e a mais jovem *Norna*, *Skuld*. Abaixo a pintura As Valquírias, por Carl Emil Doepler, 1905.

Figura 22 – As Valquírias



Fonte: Sturluson e Snorri. Barbudânia. (2007, p. 245)

Analise-se o fato de que as donzelas servas de *Odin* estão montadas em seus cavalos, acompanhadas pelos corvos, os pássaros que representavam a sabedoria do Pai de Todos, e podem ser incorporadas em cisnes ou cavalos. As *valquírias* eram também representadas como

amantes de heróis lendários, ou de mortais, além de serem provenientes da realeza asgardiana. O narrador alusivo irá indicar que

Escolhiam os mortos em combate e levavam suas almas ao épico paraíso de Odin, cujo teto era de ouro e que era iluminado por espadas, não lâmpadas. Desde a aurora, os guerreiros, nesse paraíso, combatiam até morrer; a seguir ressuscitavam e participavam do banquete divino, onde lhes ofereciam a carne de um javali imortal e inesgotáveis cornos de hidromel (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 183).

Nesse diapasão, observa-se que há por parte do narrador borgiano uma utilização do caráter funcional da *kenningar*. Se para Borges (2013) elas possuíam uma definição dos objetos por sua exterioridade na equação sintática da *kenning*, decifre-se a expressão “épico paraíso de Odin”, podendo indicar que esse termo diz respeito ao *Valhalla*. Quando analisada de maneira conceitual, há uma indicação dessas metáforas enquanto resultado de processos cognitivos/mentais, que encontram na narrativa em prosa e verso semelhanças por vezes acidentais.

Na “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007), em sua segunda parte, “Skaldskaparmál”, algumas das analogias relacionadas pelo narrador alusivo borgiano se apresentam quando a figura das *valquírias* é citada por sua *kenning* (metáfora), pois

Uma mulher será referida por todos os adornos femininos, ouro e joias, cerveja ou vinho ou outra bebida que ela sirva ou dê, também por vasilhas de cerveja e por todas as coisas que é apropriado para ela fazer ou fornecer. É bom se referir a ela chamando-a de negociante (*selia*) ou consumidor (*lóg*) do que distribui, mas *selia* [salgueiro] e *tora* são árvores. Consequentemente, a mulher é chamada em kennings por todos os nomes femininos de árvores. E o motivo pelo qual uma mulher é chamada de pedras preciosas ou contas é que existia na antiguidade um adorno feminino que era chamado de “corrente de pedra”, que elas usavam ao redor do pescoço. Agora é transformado em um *kenning*, de forma que a mulher é agora referida em termos de pedra e todas as *Asyniur* ou *Valquírias* ou *Norns* ou *disir* [senhoras (divinas)]. Também é normal referir-se a uma mulher por qualquer uma de suas atividades ou por sua possessão ou descendência⁴⁹ (*tradução nossa*, EDDA, 2007, p. 94).

Ao destacar logo nas primeiras linhas como as mulheres eram compreendidas enquanto servas dos homens, há um aspecto da subserviência das *valquírias* que destoava de seu *status*, ao

⁴⁹ no original - A woman shall be referred to by all female adornment, gold and jewels, ale or wine or other drink that she serves or gives, also by ale-vessels and by all those things that it is proper for her to do or provide. It is proper to refer to her by calling her dealer (*selia*) or consumer (*lóg*) of what she hands out, but *selia* [willow] and *log* are trees. Hence woman is called in kennings by all feminine tree-names. And the reason a woman is referred to by gemstones or beads is that there was in antiquity a female adornment that was called ‘stone-chain’ that they wore round their necks. Now it is made into a *kenning*, so that woman is now referred to in terms of stone and all *Asyniur* or *Valkyries* or *norns* or *disir* [(divine) ladies]. It is also normal to refer to a woman by any of her activities or by her possession or descent

citar que: “Uma mulher será referida por todos os adornos femininos, ouro e joias, cerveja ou vinho ou outra bebida que ela sirva ou dê, também por vasilhas de cerveja e por todas as coisas que é apropriado para ela fazer ou fornecer.” (EDDA, 2007, p.94) a referência ao papel dessa mulher sobrenatural, capaz de modificar os rumos de uma batalha aparenta certa contradição, pois enquanto servas de *Odin* eram obrigadas a obedecê-lo em quaisquer situações, no entanto eram membros da realeza asgardiana.

Do ponto de vista da representação dessas deidades é importante observar como a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007)), em sua segunda parte, “Skaldskaparmal”, oferta uma simbologia dessas mulheres, que eram retratadas no século VIII como guerreiras, sendo suas armas, o elmo, o escudo e espada.

Eram elas que decidiam quem era vitorioso e quem seria derrotado, conduzindo os heróis e reis ao salão do *Valhalla*. Algumas das principais características das servas de *Odin*, segundo Langer (2015), eram: a) o combate, as citações à participação das *valquírias* em variadas fontes; b) o papel de esposa espiritual do herói, especificamente na poesia éddica; c) eram associadas a donzelas que se metamorfoseavam em cisnes; e d) a alegoria de profetisas.

Nesse sentido, são retratadas enquanto deidades femininas que tinham interação com o mundo dos mortos na tradição nórdica. Uma alegoria se encontra no seguinte trecho: “Agora é transformado em um kenning, de forma que a mulher é agora referida em termos de pedra e todas as Asyniur ou Valquírias ou Norns ou disir [senhoras (divinas)].” (EDDA, 2007, p.94) referência à metáfora relacionada aos nomes dessas deidades. Abaixo a pintura, *Cavalgada das Valquírias*, por John Charles Dollman, 1909.

Destarte, os aspectos essenciais que representam essas deidades enquanto mulheres sobrenaturais seriam o fato de serem servas no *Valhalla*, subordinadas a *Odin*, amantes/esposas, lutadoras, pois escolhiam e protegiam reis e heróis lendários, e o aspecto de profetisas, pois contavam com conexão com o destino. Sua representação é também a da mulher que transpõe o papel que lhe cabia na sociedade nórdica.

Figura 23 – Cavalgada das *Valquírias*



Fonte: Sturluson e Snorri (2014, p. 249)

Na “Edda Poética” (EDDA, 2007) a representação dessas mulheres pode ser apontada no poema “Völundarkviða”, Balada de Völund. Os versos narram como três irmãos, filhos do rei da Lapônia, entre eles *Völund*, avistam três mulheres. Isso ocorre quando saíram para caçar e as encontram em um lago. Como nos informa Langer (2015) as *valquírias* também fiavam o destino dos reis e heróis. Nessa passagem, os filhos do rei encontram as donzelas com roupas de cisne, pois eram *valquírias*.

Quando questionadas, para saber seus nomes, elas respondem que são: *Ötrun* “senhora da cerveja”, *Hládgud Svánhvít* “branca como cisne” e *Hérvor Álvit*, “sábua”. Importante notar que os três nomes são *kenningar*, ou seja, a função sintática e aliteração estão presentes nos versos que compõem a *Edda*. Borges esclarece que

Nas *kenningar* predomina o caráter funcional. Elas definem os objetos por seu aspecto, menos que por seu emprego. Costumam animar o que tocam, sem deixar de inverter o procedimento quando seu tema é vivo. [...] Foram e estão suficientemente perdidas, fato que me induziu a recordar essas hoje esquecidas flores verbais (BORGES, 2013, p. 271).

Assim, ao indicar sua utilização nos procedimentos de análise relacionados às *kenningar*, Borges (2013) indica que apesar de seu caráter funcional, elas se tornam um tema vivo. Tanto que durante a narrativa em verso há o episódio de que elas são tomadas como esposas dos três irmãos por um período de sete anos, contudo no oitavo ano voltaram a suas atividades e no nono ano se separaram.

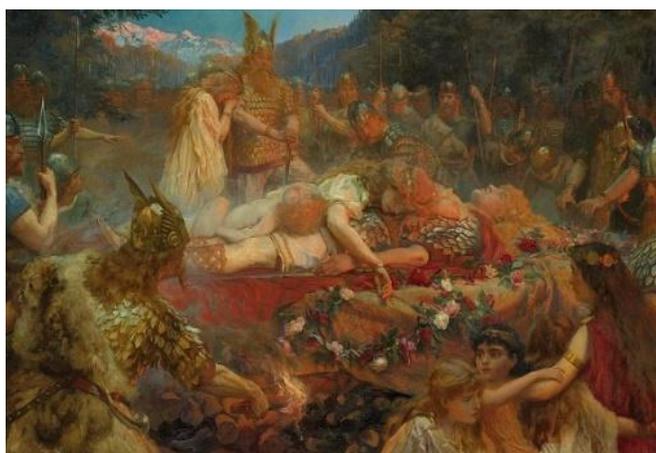
Igualmente, encontram-se os relatos da *valquíria* enquanto transgressora. Uma personagem representativa dessa questão é *Brynhild*, a mais famosa das *valquírias*, diretamente conectada à tradição dos *Volsungos* (VOLSUNGA, 1965). Sua história é narrada tanto na *Edda*

Poética (EDDA, 2007) quanto na saga dos *Volsungos* (VOLSUNGA, 1965). Sua principal característica era a transgressão. Donzela de beleza ímpar, contudo, de crueldade inigualável, em ambas as narrativas versificadas ela é responsável por tirar a vida de inúmeros homens. Sua punição foi dormir um sono profundo, presa em uma armadura.

É o herói *Sigurth* quem corta sua armadura e a acorda. Ela, em troca, lhe ensina a tradição das runas e dos feitiços. Nesse sentido percebe-se a analogia de ser *Brunhild* uma vidente/profetisa. Após matar o dragão *Fafnir*, o herói segue em direção à *valquíria*, sem saber que era uma mulher.

Ao chegar se depara com um homem que dormia com todas as armas de guerra. Os versos informam que primeiro ele tira o elmo, então nota que é uma mulher. *Brynhild* então lhe conta que foi punida por *Odin*, e que teria feito voto de não se casar com um homem que trouxesse medo a suas lutas (EDDA, 2007). *Sigurth e Brynhild*, por Charles Butler (1909).

Figura 24— *Sigurth e Brynhild*



Fonte: Sturluson e Snorri (2007, p. 222)

Eles se casaram e viveram felizes por muito tempo, contudo, em uma de suas viagens *Sigurth* é enganado pela esposa do anfitrião que lhe oferece uma bebida e faz com que esqueça de *Brynhild*. Ele se casa com *Guthrun*, a filha do anfitrião, e ajuda o cunhado a conseguir a mão de *Brynhild*, trocando de forma com ele.

Os eventos narrados na “Edda Poética” são trágicos e representam o fato de que apesar de contar com poderes divinos, a *valquíria* não consegue se esquivar dos acontecimentos. Tanto que a cavalgada das *Valquírias* na *Völuspá* assim é apresentada,

Ela avistou as *valquírias*/ vindo de longe,/ prontas para cavalgar/ ao reino dos deuses;/
Skuld segurava um escudo,/ a outra era *Skogul*,/ *Gunnr*, *Hildir*, *Göndul*/ e *Geirskögun*./

Agora foram contadas/ as damas do Líder,/ prontas para cavalgar/ ao chão, as *valquírias*. (MIRANDA, 2018, p. 195)⁵⁰

Ao traduzir os versos da “Völuspá” diretamente do nórdico antigo, Miranda (2018), apresenta como eram constitutivas da tradição oral dessa cultura as *kenningar*, pois o centro da reflexão é a gestão da morte e do caráter elementar que inspira a figura das *Valquírias* no imaginário daquele período. Sua presença é, portanto, uma iconografia “daquela que escolhe os mortos”, que tem na Idade Média uma atitude, por parte da sociedade e igreja, de denotar o feminino enquanto ser monstruoso.

O narrador alusivo borgiano nos informa que “Sob a crescente influência do cristianismo, o nome Valquíria degenerou; um juiz na Inglaterra medieval mandou queimar uma pobre mulher acusada de ser uma Valquíria, ou seja, uma bruxa.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 183), aludindo ao fato de que essas mulheres com o tempo foram sendo desconsideradas.

Destarte, entende-se que as valquírias eram em sua condição de guerreiras, servas de *Odin*, o que não deixa de indicar como a posição da mulher na sociedade nórdica era de subordinação ao homem, e quando transgredia as regras a que estava condicionada, era punida (EDDA, 2007). Questão que o narrador alusivo irá indicar, no entanto, se referindo ao fato de que na Inglaterra essas mulheres eram incluídas no escopo do ser monstruoso.

Por conseguinte, ao analisar as três narrativas, pondera-se acerca da representação dessa personagem nos textos da tradição literária nórdica, tomando como exemplares o relato acerca das valquírias na “Edda em Prosa” (EDDA, 2007), em comparação com a mitologia do imaginário As *Valquírias*, considerando os pontos de confluência entre a “Edda Poética” (EDDA, 2007), a “Balada de Völund” (LANGER, 2017) e o episódio do encontro de *Brynhild* e *Sigurth* na “Saga dos Volsungos” (VOLSUNGA, 1965).

Destarte, compreendem-se as discussões acerca do papel da memória de um povo em sua tradição literária como exponenciais de sua identidade, pois no escopo de suas mitologias do imaginário Borges opera uma representação dessas tradições. A proposta ora apresentada é que o narrador alusivo borgiano é um procedimento utilizado para indicar sua episteme da leitura.

⁵⁰ no original - Sá hon valkyrjur/ vítt um komnar,/ gǫrvar at ríða/ til goðþjóðar;/ Skuld helt skildi,/ en Skoḡul qnnur,/ Gunnr, Hildir, Gǫndul/ ok Geirskoḡul./ Nú eru talðar/ noḡnur Herjans,/ gǫrvar at ríða/ grund, valkyrjur.

No tópico a seguir analisar-se-á a mitologia do imaginário “As Nornas”. Com o intuito de indicar sua representação em textos da tradição literária, serão utilizados “A Voluspa”, que está contida na “Edda Poética” (EDDA, 2007), e o episódio em que “Macbeth” ([1606] 2017), de William Shakespeare, encontra as *nornas*.

Serão aventadas questões relacionadas à linguagem e representação da memória coletiva nos textos apontados, tendo como aporte a representação da mulher no período, como são retratadas essas profetisas em comparação com as referências empreendidas pelo narrador alusivo borgiano, indicando como se encontram dispostas nos textos, traçando um mapeamento de sua presença na tradição literária preconizada.

5.4 Nornas: As Fiandeiras do Destino

Anteriormente, empreendeu-se uma análise comparada entre os textos “As Valquírias” disposto em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), narrativa acerca das Valquírias disposto na “Edda em Prosa”, a presença das valquírias na “Balada de Völund” e o episódio do encontro de *Brynhild* e *Sigurth* na “Saga dos Volsungos” (VOLSUNGA, 1965), disposto na “Edda Poética” (EDDA, 2007). Aponta-se de que maneira a narrativa de uma memória coletiva permeia a concepção borgiana de uma episteme da leitura que tem por procedimento a utilização de um narrador alusivo que comporta espelhamentos que perpassam as três representações da mulher na sociedade nórdica.

No tópico atual tratar-se-á da representação das *nornas*, fiandeiras do destino, que serão analisadas a partir da comparação entre a mitologia do imaginário “As Nornas”, disposta em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981). “As Nornas”, texto disposto no poema “Völuspá” (EDDA, 2007), e a aparição das *nornas* a *Macbeth* e *Baquo*, Ato I da cena III da peça “Macbeth” ([1606] 2017) de William Shakespeare.

Importante recordar que a utilização do termo “Mitologias do Imaginário” (MANGUEIRA, TINOCO, 2017) se aproxima de uma compreensão das narrativas dispostas por Borges no livro em estudo, enquanto uma alusão ao conjunto de ficcionalizações dos seres, lugares e suas origens, de acordo com as culturas que apontam.

Destaca-se que a mitologia pode ser compreendida como um conjunto de mitos, estudo sobre suas origens, sua participação no campo de sistematização de uma memória coletiva que mais adiante será transmitida por meio da tradição escrita de um povo. Discorrer-se-á no presente tópico acerca da relação estabelecida com a cultura a que pertence. O imaginário seria,

portanto, a ficcionalização dessas características que sofrem apropriações e aprimoramentos pelos escritores.

Utilizar-se-á para análise comparada a “Völuspá” (A profecia da vidente) (EDDA, 2007), que se constitui como o primeiro e mais conhecido poema disposto na “Edda Poética” (EDDA, 2007; TINOCO; MANGUEIRA, 2017), pois defende-se que há uma apropriação do conjunto de narrativas míticas divididas em Edda Poética e Edda em Prosa, por Borges (1981), o que se apresenta também como uma maneira de metaforizar uma memória coletiva.

Em suas primeiras partes tratará da criação, tendo como culminância a destruição do mundo nórdico até então conhecido. Apresenta-se reflexão para o fato de que tanto os escandinavistas quanto os estudiosos dos temas nórdicos consideram essa narrativa a melhor fonte de estudos para a mitologia nórdica e sua compreensão, bem como para a produção literária que foi aprimorada a partir destes textos. Sua preservação se deu em grande medida graças aos manuscritos do *Codex Regius* e do *Hauksbók*, sendo que em algumas partes do texto aparecem variações pequenas na Edda em Prosa. Tanto no *Hauksbók* quanto no *Codex Regius*, a ordem das estrofes varia (LANGER, 2017).

Inicialmente apresentar-se-á a estrutura dessa poesia *éddica*. De acordo com os escritos (LANGER, 2015), ela é datada do século XI, ano 1000 ou 1056 d.C, de autoria islandesa desconhecida. Em sua estrutura básica encontra-se o passado, que se inicia na estrofe 3 e vai até a 27, mais adiante das estrofes 30 a 43 é contado o presente mítico nórdico. O *Ragnarök*, o futuro crepuscular, é descrito das estrofes 44 até a 58; o que se chama de futuro *pós-Ragnarök* é descrito da estrofe 59 até a 65. São exatamente 66 estrofes que compõem a *Edda Poética Parte I – Völuspá*. Langer (2007) afirma que

A Edda Poética, coletânea de poemas anônimos reunidos de várias partes da Escandinávia, datados originalmente entre os séculos IX a XII d.C., possui uma estrutura não uniforme, flexível, típica de skálds (escaldos) que adotaram a técnica de rememoração construtiva das narrativas orais, entendidas e aceitas pelas comunidades a que se destinavam – ou seja, tratavam-se de narrativas orais que receberam passagem então recente para a forma escrita latina. Como na Grécia, a introdução do livro na Escandinávia não aboliu as recitações públicas dos skálds – a transmissão oral e auditiva ainda continuou por muito tempo nas fazendas e assembleias reais (Sørensen, 1999: 223). Ao contrário da Edda em Prosa, escrita supostamente pelo islandês Snorri Sturluson em 1221 d.C., já possuindo uma estrutura totalmente coerente e ordenada das narrativas mitológicas. Isso ocorreu não somente por uma influência do referencial cristão e civilizador deste escritor, como pensam alguns autores recentes, mas devido a um maior tempo da penetração da escrita latina na sociedade escandinava, interferindo drasticamente nas formas de transmissão do conhecimento sobre os antigos mitos nórdicos (LANGER, 2007, p. 26).

Portanto, há diferenças pontuais em relação às *eddas*, tanto em sua estrutura quanto na questão de autoria. Ao situar a “memoração construtiva”, Langer (2007) nos indica que uma memória coletiva se constituiu a partir das narrativas orais. Nesse sentido, os povos do norte, ao narrar em sua poesia a compreensão da criação tanto quanto da destruição, como resistência à inteligência meramente exterior, nos legaram reflexões acerca de essas narrativas terem sofrido apropriações e aprimoramentos por escritores de diferentes culturas e nacionalidades, utilizando para tal a experiência de uma memória coletiva para compor seus textos literários. Em reflexão que se relaciona com o mito, Frye (2000) cita que,

[...] o mito é uma forma de arte verbal e pertence ao mundo da arte. Como a arte, e diferentemente da ciência, ele lida não com o mundo que o homem contempla, mas com o mundo que o homem cria. A forma total de arte, por assim dizer, é um mundo cujo conteúdo é a natureza, mas cuja forma é humana; por isso, quando ela “imita” a natureza, a natureza assimila as formas humanas. (FRYE, 2000, p.39)

Ao situar em seu texto “Fábulas de Identidade” (FRYE, 2000), que o princípio genético da poesia se constituiu graças ao mito, o crítico canadense se aproxima da ideia de a mitologia ter sido incorporada pela literatura, gerando textos que aproximam a natureza humana e sua experiência com a arte.

O narrador alusivo borgiano apresenta, nesse sentido, um labirinto e como tal tem suas ramificações, uma experiência com a inteligência interior, ligada à afetiva e que se relaciona com a cognição. Encontra-se na “Edda Poética” (EDDA, 2007) o relato da criação do universo, com a alegoria do gigante do gelo *Ymir*, uma alusão ao nascimento do primeiro homem. Segundo o mito, o universo todo é sustentado por uma árvore que floresceu do corpo de *Ymir*. Essa árvore chama-se *Ygdrasil*, possui três raízes que passam por *Asgard* (morada dos deuses), *Jotunheim* (morada dos gigantes do gelo) e a terceira por *Niffleheim* (morada dos mortos, região das trevas e do frio eternos).

Essas raízes teriam a seu lado uma fonte. Como a primeira raiz penetrava *Asgard*, ela era cuidadosamente tratada pelas três *Nornas*, *Urdur* (passado), *Verdande* (presente) e *Skuld* (futuro). A essas três deusas pertence o destino. Essas divindades seriam “[...] fadas ou parcas entre os celtas. Concediam as idades aos homens, [...]” (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 652).

Segundo Langer (2015) existem três conceitos amplamente difundidos para conceber as *nornas*: 1º) divindades femininas que são responsáveis pelo destino de deuses e homens; 2º) criaturas representativas do destino; e 3º) espíritos femininos que aludem a uma coletividade, pois a “[...] poesia *édica* relaciona as *nornas* com uma ideia de julgamento (*dómr*) ou veredito

(*kviðr*), em situações de nascimento ou de morte, conectadas ao verbo *sköp* (destino).” (LANGER, 2015, p. 336). Abaixo uma representação das *nornas*, pintura realizada por Arthur Rackham, em 1911.

Figura 25 – Uma Representação das nornas



Fonte: Sturluson e Snorri - Edda em Prosa (autor, 2007, p.46)

Ao observar essa representação visual das fiandeiras do destino, analise-se a maneira como o narrador alusivo borgiano apresenta “As Nornas”:

Na mitologia medieval dos escandinavos, as nornas são as parcas. Snorri Sturluson, que, no começo do século XIII, organizou essa dispersa mitologia, nos diz que as principais são três e que seus nomes são Passado, Presente e Futuro. É plausível suspeitar que a última circunstância seja um refinamento, ou acréscimo, de natureza teológica; os antigos germanos não eram propensos a tais abstrações. Snorri nos mostra três donzelas junto a uma fonte, ao pé da árvore Iggdrasill, que é o mundo. Inexoráveis, urdem nossa sorte (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 187).

O narrador indica que: “Na mitologia medieval dos escandinavos, as nornas são as parcas.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 187) essa relação entre a tradição grego-romana, em que as fiandeiras do destino são nominadas como parcas, e a tradição germano-escandinava que as nomeia por nornas foi introduzida no Medievo, pelos padres que estavam cristianizando as terras nórdicas.

Ao situar o organizador da “Edda em Prosa”, *Snorri Sturluson*, o narrador alusivo nos informa que: “[...] são três e que seus nomes são Passado, Presente e Futuro.” (BORGES;

GUERRERO, 1981, p. 187), inferindo a questão temporal. No entanto o narrador referenda que essa compreensão do tempo é uma abstração de “natureza teológica”, pois *Sturluson* era um poeta, historiador e político islandês que viveu durante o reinado de *Hákon Hákonarson*, período da história islandesa em que os reis estavam se convertendo ao cristianismo.

Destarte, o narrador alusivo também citará que: “*Snorri* nos mostra três donzelas junto a uma fonte, ao pé da árvore *Iggdrasill*, que é o mundo. Inexoráveis, urdem nossa sorte.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 187), o que será também indicado nos versos da “Edda Poética”, onde na *Völuspá*, uma vidente ou profetisa é questionada por *Odin*, o pai de todos os deuses, acerca do futuro. Fato que acontece durante um dos inúmeros banquetes ofertados por ele no *Valhala*, salão para onde eram levados os guerreiros após sua morte honrosa, em batalha, como mostram os versos abaixo:

20. Dali provêm as damas / de conhecimento profundo/ três do lago/ que está abaixo da árvore;/ *Urðr* uma se chama,/ *Verðandi* a segunda,/ - Escreviam em uma tábua –/ *Skuld* a terceira;/ elas as leis ditaram,/ elas escolheram as vidas/ dos filhos da humanidade,/ os destinos dos homens. (MIRANDA, 2018, p. 192)⁵¹

Durante a análise da “*Völuspá*” (EDDA, 2007) pode-se perceber que há uma amálgama de imagens visuais flamejantes e majestosas, pois por parte das três *normas* há a escolha de quem viverá e quem irá morrer em batalha, indicando inclusive o fato de que as deidades asgardianas seguem as leis ditadas pelas filhas do destino. O ritmo dos versos vai se acelerando de acordo com o surgimento de cada visão da profetisa; quando se aproxima do fim as descrições são catastróficas.

Contudo, se faz necessário situar que a “Edda em Prosa” (STURLUSON, 2007) tem como organizador *Sturluson*, e a “Edda Poética” (EDDA, 2007) é de autoria desconhecida. Como poeta, *Snorri* empreendeu essa organização para que servisse de modelo aos poetas jovens. Borges situa que,

[...] para quebrar as regras, é preciso primeiro conhecer as regras. Ora, tudo isso é muito óbvio, mas apesar de sua obviedade, parece não ter sido compreendido pela maioria dos jovens, para não falar dos adultos, como é o meu caso. [...] Tudo isso se resume a uma afirmação simples: a poesia é dada ao poeta. O escritor vive, a tarefa de

⁵¹ no original - 20. Þaðan koma meyjar/ margs vitandi/ þrjár ór þeim sæ/ er und þolli stendr;/ *Urð* hétu eina,/ aðra *Verðandi*/ - skáru á skíði -/ *Skuld* ina þriðju./ Þær lög lögðu,/ þær líf kuru/ alda þorum,/ ørlög sergia

ser poeta não se cumpre com um determinado cronograma. Quem é poeta sempre é e é continuamente agredido pela poesia⁵² (*tradução nossa*, BORGES, 2014, p. 76 – 77).

Destarte, ao referendar o conhecimento das regras para que se possa subvertê-las, Borges indica ser a questão aparentemente evidente, contudo, sua vindicação de que o poeta recebe a poesia, pois ela é parte de sua constituição, se aproxima do fato de que poesias como a *édica* comportam uma fragmentação em eixos temáticos, que se revestem de núcleos específicos e destes surge uma ordem textual construída a partir de uma narrativa de caos. O que foi possível, apesar de ser de autoria anônima, ao poeta que se viu tomado pela constituição de uma memória coletiva.

Nesse diapasão pode-se indicar que a “*Völuspá*” (EDDA, 2007) comporta a seguinte ordem textual: a) a profetisa narra a criação do mundo; a batalha dos deuses *Ases* e *Vanes*; b) são narrados os eventos do futuro, a morte de um dos filhos de *Odin*, *Balder*; c) logo depois é narrado o crepúsculo, a batalha entre os deuses e a regeneração final do universo. Interessante perceber que essas narrativas foram profetizadas pelas *nornas* que *Odin* buscou indagar, e elas o informaram de todos os fatos narrados durante o poema.

Indica-se, portanto, que a concepção desses textos poderia ser analisada como um reflexo de uma política de surgimento de um governante poderoso para devolver ao mundo sua ordem, isso na Islândia e Noruega. Segundo Borges (2006), não existia uma unidade política entre esses povos, pois eles reconheciam uma outra forma de unidade, a nacional, por esse motivo os reis germânicos se autoproclamavam descendentes diretos de deuses. Ribeiro (2012) salienta que

[...] Os primórdios da literatura são percebidos a partir do narrar das comunidades primitivas, de modo que a estrutura da narrativa literária está vinculada, antes de tudo, à forma simples do contar, à fabulação, já que ela sucedeu o mito. (RIBEIRO, 2012, p. 65)

Desse modo, ao situar as narrativas que cada cultura estrutura de maneira a incorporá-la à tradição literária a autora indica que essa fabulação é presente no mito, em suas representações na poesia épica, sendo mais tarde aprimoradas e seus temas e contextos

⁵² no original - [...] para romper las reglas, uno debe conocer las reglas antes. Ahora, todo esto es muy evidente, pero a pesar de su obviada, no parece haber sido comprendido por la mayoría de los jóvenes, para no mencionar a los adultos, como es mi caso. [...] Todo esto se reduce a un simple enunciado: la poesía le es dada al poeta. El escritor vive, la tarea de ser poeta no se cumple en determinado horario. Quien es poeta lo es siempre, y se ve asaltado por la poesía continuamente

incorporados à tradição literária. Neste diapasão, no século XVII o dramaturgo inglês William Shakespeare, ao criar sua peça “Macbeth” ([1606] 2017), se utiliza da narrativa dessas “comunidades primitivas” para metaforizar a aparição do destino (*normas*), *Banquo* e *Macbeth*. No drama elizabetano (SHAKESPEARE, 2017) lemos:

ATO I

Cena III – Uma charneca

[...]

(Entram *Macbeth* e *Banquo*)

MACBETH

Dia tão lindo e feio eu nunca vi.

BANQUO

Falta muito pra Forres? – Quem são essas,

Tão secas e tão loucas no vestir,

Que não parecem habitar a terra

Mas 'stão aqui. 'Stão vivas? São capazes

De responder? Parecem compreender.

Pelo gesto que fazem com os dedinhos

Nos lábios secos. Parecem mulheres,

Mas as barbas proíbem que eu afirme

Que o são.

MACBETH

Se falam, digam-nos quem são.

1ª BRUXA

Salve, Macbeth; oh, salve, *Thane* de Glamis!

2ª BRUXA

Salve, Macbeth; oh, salve, *Thane* de Cawdor!

3ª BRUXA

Salve, Macbeth; que um dia há de ser rei

(SHAKESPEARE, 2017, p. 514-515)

No primeiro ato da penúltima das quatro grandes tragédias shakespearianas, temos a aparição das bruxas, como situa a tradução de Barbara Heliodora, sendo que estas são as *Weird Sisters*. Durante a cena não há indicação de que elas orientem Macbeth a cometer um crime, na verdade elas são uma espécie de apoio para que ele opte pelo assassinato, pois ao ser chamado, pelas irmãs, de “*Thane de Cawdor*”, ele toma um susto, pois teria sido o rei quem deu-lhe concedeu o título. Abaixo uma representação das três bruxas que aparecem em *Macbeth*.

Figura 26 – As Três Bruxas (*The Weird Sisters*)



Fonte: Tudor Brasil (online 2020)

Banquo ao avistar as irmãs pergunta: “– Quem são essas,” (SHAKESPEARE, 2017, p. 514-515) a aparição das *nornas* o leva a questionar seu aspecto, ao dizer: “ Tão secas e tão loucas no vestir,” (SHAKESPEARE, 2017, p. 514-515) aqui observa-se como a imagem da mulher esfarrapada se tornaria uma metáfora para ser considerada inferior, pois era vista como um ser maligno, tanto que ao indagar: “Que não parecem habitar a terra” (SHAKESPEARE, 2017, p. 514-515) há uma indicação de herança da Idade Média em que a mulher era responsável pelas desgraças que acometiam os homens. O narrador alusivo borgiano situa que

[...] O tempo (de que são feitas) as foi esquecendo, mas por volta de 1606 William Shakespeare escreveu a tragédia de *Macbeth*, em cuja primeira cena aparecem. São as três bruxas que predizem aos guerreiros o destino que os aguarda. Shakespeare as chama as *weird sisters*, as irmãs fatais, as *parcas*. *Wyrd*, entre os anglo-saxões, era a divindade silenciosa que governa os mortais e os imortais. (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 187)

Ao apresentar as irmãs como feitas pelo tempo, e que ele as tinha esquecido, o narrador alusivo indica sua aparição na peça de *Shakespeare* situando de que maneira elas interferem no destino dos guerreiros ao narrar: “São as três bruxas que predizem aos guerreiros o destino que os aguarda.” (SHAKESPEARE, 2017, p. 514-515) ao indicar essa denominação de “bruxas” para o feminino que aparece aos guerreiros, há por parte do narrador uma alusão à imagem negativa que se construiu da mulher. Abaixo pintura de *John Boydell*, em 1805.

Figura 27 – *Macbeth*, as três bruxas e *Hecate*



Fonte: Meisterdruck (2021)

Essa visão da mulher enquanto ameaça, ou uma armadilha demoníaca, perpassou toda a concepção de feminino do período, chegando ao século XVII por meio de estruturas sociais construídas no Medievo. O narrador alusivo/referencial ainda pronuncia que: “*Shakespeare* as chama as *weird sisters*, as irmãs fatais, as parcas.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 187) ao que podemos inferir que essas experiências com aparições e bruxas eram constitutivas do universo social que integrava aquele período da Inglaterra.

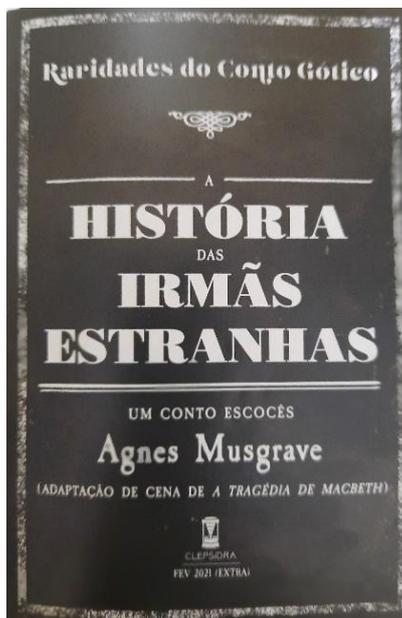
Em uma mesma linha de criação, o texto “A História das Irmãs Estranhas”, conto escocês de Agnes Musgrave, uma adaptação da cena de “A Tragédia de *Macbeth*”, foi introduzida ao público brasileiro em tradução inédita em fevereiro de 2021, pela Editora Sebo Clepsidra⁵³. Temos que “*Wyrd*” é um cognato de *urd*, que provém do *Old English*, “*urðr*” e significa em tradução literal, “aquilo que foi”, em inglês antigo é a forma passada para o verbo “*verða*” que significa ser, podendo ser traduzido como “destino”. Ao apresentar as alusões à palavra utilizada o narrador apresenta uma denominação para deidades anglo-saxônicas, sem deixar de lado a circularidade da literatura borgiana, pois seus textos espelham outros vários em um labirinto de citações e indicações.

Assim sendo, o conto escocês que será analisado é exemplar de um tipo específico de produção do final do século XVIII e início do XIX, contos góticos em formato de *chapbooks* e

⁵³ No Brasil essa editora é responsável por um projeto editorial que traduz e publica os *chapbooks* e *bluebooks* para o público leitor, teve início em novembro de 2020, e já conta com dez livretos finalizados e enviados ao Raridades do Conto Gótico, clube de assinantes da iniciativa.

*bluebooks*⁵⁴. Abaixo a imagem de capa do chapbook “A História das Irmãs Estranhas” (MUSGRAVE, 2021):

Figura 28 – Capa do *chapbook* “A História das Irmãs Estranhas”



Fonte: Sebo Clepsidra (2021)

O que há nesse conto gótico, que teria sido publicado originalmente em 1799, mais tarde sendo reeditado três vezes, tendo sua última vez em 1804 é, entre as várias narrativas, uma releitura de duas cenas de “Macbeth” ([1606] 2017), de William Shakespeare. Como informa Vale (2021),

Ao atribuir-lhe um novo título, a antologia *Gothic Stories* lista o fragmento em seu frontispício como “The Adventure James III of Scotland Had With the Weird Sisters, in The Dreadful Wood of Birnan” e, depois no miolo, como “Story of the Weird Sisters. A Scottish Tale, From Edmund of the Forest”. Essas duas possibilidades de título já adiantam que estamos lidando com uma revisita ao tema das três bruxas que profetizam (e, com isso, ajudam a concretizar) a ascensão de Macbeth ao trono escocês (VALE *In* MUSGRAVE, 2021, p. 5).

As alterações empreendidas por *Musgrave* em seu conto são significativas. Do ponto de vista do tempo não há menção clara ao tempo cronológico na narrativa. Pelas descrições das

⁵⁴ Série de contos curtos, que contavam com 36 a 72 páginas, o que os distinguiu eram as capas de cor azul. São originalmente contos de horror e terror, e começaram a ser editados no final do século XVIII como narrativas góticas.

características da personagem histórica de *James III*, rei da Escócia durante o século XV, infere-se que o conto se passa durante seu reinado, provavelmente entre 1460 e 1488, ano de sua morte. Em relação ao espaço físico, são as florestas da Caledônia, atual Escócia. A narrativa apresenta um número curto de personagens, entre eles: *James III*, o rei da Escócia, *Edmund*, que teria sido ordenado cavaleiro por *James*, sendo seu favorito e as três *Weird Sisters*, que são representações das “*nornas*” da mitologia nórdica e das bruxas de *Macbeth*.

A focalização, ou foco narrativo é em 3ª pessoa, com um narrador-onisciente que conta a totalidade dos fatos e sentimentos das personagens, acompanhando o desenvolvimento da narrativa. A linguagem do conto é simples, mas dotada de uma fina agudeza, pois são apresentados os questionamentos íntimos que permeiam as personagens de *James* e *Edmund*, além da referência ao sobrenatural, ao horror, pois a releitura empreendida pela autora torna intertextual o diálogo com o drama elisabetano.

A temática do conto é a bruxaria, que tem um tratamento particular, pois passa uma visão de mundo relacionada à maneira como uma mulher, escrevendo em um período como o final do século XVIII e início do XIX, estabelece relações distintas em uma narrativa aparentemente empreendida a partir de *Shakespeare*. *James III* está na floresta com *Edmund* caçando javalis. Após observar que tinha se distanciado dos servos, o rei propôs a *Edmund* que voltassem.

Quando se encontravam próximos a um bosque, *James* pediu a *Edmund* que não adentrassem naquele espaço, pois muitos eram os relatos horrendos que dali vinham, e descreveu que

[...] muito depois que a luz do cristianismo se espalhou pela Escócia, os dinamarqueses, que possuíam as Órcades, praticavam os horríveis ritos do paganismo, e ergueram aqui também os seus ídolos, perante os quais rituais bárbaros e sangrentos eram praticados. Se a tradição que transmite a história até nossos dias diz a verdade, este bosque foi consagrado a essas divindades; e, em seu recesso mais sombrio, acredita-se, estão os restos de um palácio desses reis pagãos, onde ainda dizem morar mulheres que zombam de nossa sagrada religião e secretamente prestam homenagem a um ídolo maldito, que é escondido por elas durante o dia (MUSGRAVE, 2021, p. 13-14).

Assim sendo, o conto permite que se reflita acerca das representações relacionadas aos ritos de outras tradições religiosas que foram sendo extintas nas Ilhas Britânicas a partir de sua cristianização, chegando a negar as raízes de formação dos povos que ali se constituíram enquanto nação. O que chama atenção é a carga de descrédito que é imputada à religião tida como pagã. A narrativa se constitui de uma única parte, sendo que centra toda a ação no

ambiente da floresta. Em seu desenvolvimento, existe uma luz que surge envolvida por uma névoa. *James III* e *Edmund* cavalgam na direção da luz, ao que ela se apaga, contudo, mais à frente avistam uma luz mais brilhante e começam a segui-la, com *Edmund* sempre à frente. Então da mesma maneira que apareceu, a luz desapareceu em uma bruma.

Não havia som algum, mas para o susto do rei e de seu cavaleiro, eis que uma voz interrompe o silêncio e diz: “Para onde vão vocês, irmãs, assim na escuridão? Com o rei da Escócia, para saber sua condenação.” (MUSGRAVE, 2021, p. 15) a voz que gritou foi alta e estava próxima aos homens que agora se encontravam confusos, então outra voz gritou: “E o rei da Escócia e herdeiro da Inglaterra, Deve igualmente ter nossa atenção sincera.” (MUSGRAVE, 2021, p. 15), nesse momento *Edmund* ficou aterrorizado e questionou as mulheres sobre quem seriam, e obteve como resposta uma gargalhada tão amedrontadora que chegou a assustar o cavalo do rei, que fugiu a galope.

Figura 29 – Irmãs estranhas dançando ao redor do fogo⁵⁵



Fonte: Sebo Clepsidra (2021)

Tanto o rei *James III* quanto *Edmund* foram conduzidos a um “corredor sombrio”. Lá se encontrava uma raiz de árvore e ao seu redor três blocos de pedra. No aposento havia pedras negras, mais acima uma mesa, e da mesa pendia uma armadura gigante que tinha um corvo

⁵⁵ Ilustração que compõe o conto A História das Irmãs Estranhas, traduzido para o português pela primeira vez em 2021.

pousado. Após um tempo três portas se abriram e as bruxas entraram, ante essa visão o rei e *Edmund* observaram quando elas se aproximaram do fogo se ajoelhando e começaram a rodeá-lo de mãos dadas como quem dança em cadência. Da mesma maneira como em *Macbeth*, as três bruxas irão predizer que *Edmund* se tornará rei da Escócia.

No presente capítulo analisou-se a presença do narrador alusivo nas mitologias do imaginário que versaram acerca da Representação do Feminino e da Morte, sendo elas: *Banshee*, *Valquírias* e *Nornas*. No último capítulo intitulado “A Representação do Espiritual e da Criação”, apresenta-se uma análise em perspectiva comparativista dos seguintes tópicos: a) Intertextualidade e Presença do Oriente na Literatura Borgiana; b) O Elefante que Predisso o Nascimento de Buda; c) *A Bao A Qu* e a Escalada para o Nirvana; e d) *Bahamut*: uma explicação para a terra plana?

CAPÍTULO 6 A REPRESENTAÇÃO DO ESPIRITUAL E DA CRIAÇÃO

No capítulo anterior relacionaram-se os conceitos de narrador alusivo e episteme da leitura borgiana por meio de três mitologias do imaginário representativas das culturas celta e nórdica, analisando as apropriações estabelecidas por Borges e Guerrero (1981). No presente capítulo apresenta-se uma análise de três narrativas: o elefante que predisse o nascimento de Buda; *A Bao A Qu*; e *Bahamut*, a partir da representação dos elementos do orientalismo, preceitos do budismo e imaginário mítico, relacionando-os com os textos que compõem a tradição literária hebraica e hindu. As questões relacionadas à episteme de leitura borgiana e o emprego do narrador alusivo, serão imprescindíveis para compreender de que maneira essa tradição tem lugar singular no corpo da obra do autor.

Tendo por base o escopo de estudo e análise foram escolhidos, com a finalidade de sopesar as apropriações e intertextualidades estabelecidas por Borges e Guerrero (1981), os seguintes textos: [O] Nascimento do Buda, presente no Livro I, capítulo I (CEBB, 2003) e O Grande Nirvana, contido no livro VIII, capítulo IV, ambos presentes no “Budadharma” (CEBB, 2003); a descrição do *Bahamut* presente no “Arabian Society: in the Middle Ages” (LANE; LANE-POOLE, 1883)⁵⁶, o capítulo 40 do “Livro de Jó”, contido na Bíblia (2021); A primeira viagem de “Simbad, o Marujo” (LISBOA, [1834] 2018). As três mitologias do imaginário analisadas neste capítulo são representativas das culturas hindu e hebraica, e estabelecem uma distinção de tessituras filosóficas e literárias, que são aprimoradas por Borges, estabelecendo entradas em seus labirintos ficcionais.

As mitologias do imaginário situadas para análise seguiram uma escolha empreendida a partir da sistematização dos caminhos percorridos por Borges durante a elaboração de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, [1967] 1981), além de contemplar o recorrente jogo com o duplo, espelhamentos e espirais nas narrativas. Segundo Silva; Giacon (2013) suas produções intelectuais eram refutações à tradição, pois para as autoras, “Borges [...] erigia seu próprio cânone literário baseado em suas preferências pessoais, de forma sincrônica e com muita propriedade e conhecimento das obras literárias” (2013, p. 679). Importante destacar que sua trajetória de leitor da tradição corrobora o que as autoras pontuam.

As tradições com as quais esse capítulo se ocupa são singulares no corpo da obra borgiana, contudo ocupam uma significação bem diferenciada. Pois, ao entrar em contato com a tradição oriental, pode-se perceber que Borges buscou escrutinar as questões de hierarquia,

⁵⁶ Sociedade Árabe na Idade Média (tradução nossa),

inclusão e exclusão de temas e obras, dando tratamento particular aos temas a que aventava, tanto que em seu ensaio crítico, “O Livro” (BORGES; GUERREIRO, 1981), ele irá mencionar o fato de Buda, Jesus Cristo e Sócrates não terem deixado registro escrito, mas os relatos orais acabaram por fazer nos três casos, mestres que influenciaram a vida das pessoas.

Destaca-se que esses temas não eram abordados pelo escritor por uma vertente de religiosidade, e sim por sua compreensão dos motes filosóficos, de memória coletiva e oralidade a que aventavam,

A questão da oralidade foi destacada pelo escritor, pois na fase final de sua vida, com a perda gradativa da visão, proferiu mais palestras que produziu textos escritos, apoiando-se em sua extraordinária memória. Dessa maneira enfrentou a questão da hierarquia da escritura sobre a oralidade propalada pelo cânone literário (SILVA; GIACON, 2013, p. 679)

Entretanto, se faz necessário recordar o fato de que os textos que se apresentam no livro em estudo são perpassados pela tradição literária, sendo que sua compreensão das obras não perpassou apenas o presente livro, mas toda a obra do autor. Refuta-se, portanto, o argumento de um enfrentamento por meio da oralidade, pois o próprio Borges situa que:

[...] acredito que um livro clássico é um livro que lemos de determinada maneira. Ou seja, não é um livro escrito de determinada maneira, mas lido de determinada maneira; quando lemos um livro como se nada nesse livro fosse aleatório, como se tudo tivesse uma intenção e pudesse se justificar, então esse livro é um clássico (BORGES, 2009, p. 210).

O argumento com o qual se refuta a questão de um enfrentamento do cânone por meio da oralidade, é o fato de que a tradição escrita, o livro enquanto “objeto mágico”, é referendada em toda a obra borgiana, pois o autor se apropria de textos das mais diversas tradições literárias para indicar possibilidades de leitura do patrimônio cultural de uma nação ou povo que se estabelece por meio de sua cultura literária. Nos capítulos anteriores buscou-se situar os textos e as culturas a que pertenciam, indicando algumas das narrativas e suas tradições.

Ao sopesar as mitologias do imaginário que foram analisadas na segunda parte da presente tese, buscou-se elencar os principais temas que constam do projeto literário borgiano, sendo eles: tempo, espaço, destino, realidade, filosofia e cosmogonias. As culturas elencadas no presente capítulo têm uma composição distinta, sendo que tanto a hebraica quanto a hindu possuem diferenças e realidades culturais demarcadas no Oriente.

No tópico a seguir será efetivada uma análise das representações cosmogônicas, estabelecidas por Borges, entre o espiritual e a criação, analisando para tal, as narrativas de tradições culturais que inicialmente teriam se estabelecido em textos sagrados das culturas em questão. Apresentar-se-á uma análise das narrativas cosmogônicas e como são possibilidades de leitura e escritura de textos, partindo dos conceitos de narrador alusivo ou referencial e episteme da leitura borgiana, tendo por finalidade mapear sua representação na tradição literária do ocidente.

6.1 Intertextualidade e Presença do Oriente na Literatura Borgiana

Na introdução do presente capítulo procurou-se indicar como o projeto literário borgiano apresenta a experiência com o onírico, com o fantástico, possibilitando pensar os sistemas metafóricos de culturas orientais por meio de uma nova percepção da realidade, além de empreender reflexões estéticas acerca da presença dessas culturas do Oriente enquanto construção de saberes que vivenciaram a dominação e o controle.

O que é interessante no presente tópico é discutir como o alargamento de uma consciência de mundo e humana não materiais são ofertadas pela episteme borgiana. De que maneira as negações do tempo, do eu e da autoria individual perpassam a experiência do real imediato em Borges? Crê-se que as estruturas de pensamento relacionadas a discutir os textos literários orientais perpassaram a criação borgiana constituindo-se em interpretação e questionamento dos significados variados a que aventam, além de alargar a experiência de produção de sentidos.

As três mitologias do imaginário, que compõem o capítulo que ora se apresenta, representam as culturas hindu e hebraica, especificamente localizadas na Índia e Mesopotâmia, atual Iraque, com a finalidade de explanar acerca dessa via dupla ficcional-teórica enquanto exercício de imaginação em Borges e Guerrero (1981). Escolheram-se algumas questões que perpassam a narrativa borgiana, como: simultaneidade e multiplicidade de planos narrativos, reconfiguração do espaço narrativo-ficcional, tempo linear e verdades racionalizantes.

Ao afirmar a presença dessas culturas, Borges (2011) indica como os textos literários da tradição ocidental estão permeados por características, preceitos e laivos culturais do Oriente

a partir do processo criador de autores ocidentais. Em sua disposição por indicar tal questão, em “El budismo”⁵⁷ o autor situa que,

[...] Os elementos do Budismo foram preservados desde o século 5 a.C: isto é, desde a época de Heráclito, Pitágoras, Zeno, até nossa época, quando o Dr. Suzuki o expôs no Japão. Os elementos são os mesmos. A religião agora está embutida na mitologia, astronomia, crenças estranhas, magia, mas como o assunto é complexo, vou me limitar ao que as várias seitas têm em comum. Eles podem corresponder ao Hinayana e ao pequeno veículo. Vamos primeiro considerar a longevidade do budismo⁵⁸ (*tradução nossa*, BORGES, 2011, p. 384)

Analisando a citação acima percebe-se a tendência do autor em apresentar elementos do budismo como dissoluções do eu, além de indicar a ilusão de uma individualidade na criação, se apresentando como uma experiência de leitura que elucida as maneiras como se configuram a rede de complexidades, de símbolos da linguagem e o que revelam em relação à multiplicidade de planos narrativos estabelecidos por Borges. Tendo por mote metáforas literárias, utilizar-se-ão os conceitos de narrador alusivo, mitologias do imaginário e episteme da leitura borgiana.

Em consonância com as reflexões do autor relacionadas à presença de culturas como a hindu e a hebraica, enquanto expoentes de um Oriente, temos o desenvolvimento da ideia-conceito de Orientalismo, descrita na obra “Orientalismo” (2007), de Edward Said, em que o autor busca em linhas gerais refletir e questionar como são interpretadas as relações culturais e o *locus* das relações de poder.

A publicação do livro de Said é de 1978, no contexto da Guerra Fria. Note-se que a conferência de Borges acerca do Budismo é de 1977 e o livro de Said foi lançado em 1978, logo se percebe como são perpassadas, de maneira aproximada e diferenciada, as compreensões dos autores em relação aos efeitos políticos, sociais, artísticos, literários, econômicos e culturais deixados pelo colonialismo no âmbito da cultura. Isso se estabelece em relações entre as antigas metrópoles e as colônias.

⁵⁷ Conferência pronunciada no Teatro Coliseo, no dia 6 de julho de 1977 e publicada no jornal *La Opinión*, ano 7, nº 1866, de 3 de agosto de 1977. Informação disposta na edição crítica da obra de Jorge Luís Borges, publicada em Buenos Aires, pela editora Emecé, no ano de 2011, constante da página 450.

⁵⁸no original - [...] Los elementos del budismo se han conservado desde el siglo V antes de Cristo: es decir, desde la época de Héraelito, de Pitágoras, de Zenón, hasta nuestro tempo, cuando el doctor Suzuki la expone en el Japón. Los elementos son los mismos. La religión ahora está incrustada de mitología, de astronomía, de extrañas creencias, de magia, pero ya que el tema es complejo, me limitaré a lo que tienen en común las diversas sectas. Éstas pueden corresponder al Hinayana e el pequeño vehículo. Consideremos ante todo la longevidad del budismo.

Mesmo que de maneira diferenciada, ambos avocarão para uma reflexão mais aprofundada acerca dos desdobramentos da dominação após a descolonização, sendo que suas marcas são agora simbólicas, o que aproxima a produção tanto de Said, no campo teórico, quanto de Borges no campo de criação literária. Logo, os questionamentos atinentes a representações culturais como: arte, cinema, mídia, jornais, áreas de conhecimento, formas de transmissão de textos literários, conhecimentos artísticos, históricos e relacionados a telenovelas ou séries televisivas são construtos de dominação.

Especificamente em Said temos tanto em “Orientalismo” (2007) quanto em “Cultura e Imperialismo” (2011), a demonstração de como a luta imperialista por territórios geográficos determinados não se circunscreve apenas à luta armada, ou então à dominação pela guerra, mas também como uma dominação simbólica, em que são criadas representações do dominado. O autor esclarece que,

[...] Em ambos os livros dou ênfase ao que chamo, de modo bastante geral, “cultura”. Quando emprego o termo, ele significa duas coisas em particular. Primeiro, “cultura” designa todas aquelas práticas, como as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos. [...] Em segundo lugar, e quase imperceptivelmente, a cultura é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento, como disse Matthew Arnold em 1860. [...] Com o tempo, a cultura vem a ser associada, muitas vezes de forma agressiva, à nação ou ao Estado; isso “nos” diferencia “deles”, quase sempre com um grau de xenofobia (SAID, 2011, p. 10-12).

Destarte, ao diferenciar o termo cultura em duas formas de compreensão, Said (2011) direciona o leitor a reflexões como: em que medida uma sociedade adota determinadas práticas de exclusão na leitura de textos de outras culturas? Essa é a mesma sociedade que cria narrativas culturais para justificar os atos de dominação? E na própria citação ele responde aos questionamentos ao aventar a inclusão de elementos de elevação e refinamento em algumas culturas.

Essa agressividade que é pontuada por Said (2011), e utilizada por algumas nações e Estados, também seria combatida por Borges, quando em seus textos indica a necessidade de exame dessa visão do universo, pois para o autor

[...] No Budismo não há Deus; ou pode haver um Deus, mas não é o essencial. O essencial é que acreditemos que nosso destino foi predeterminado por nosso karma ou karman. Se nasci em Buenos Aires em 1899, se fui cego, se tenho feito esta conferência esta noite diante de vocês, tudo isso é obra de minha vida anterior. Não

há um único fato em minha vida que não tenha sido consertado em minha vida anterior. Isso é o que se chama karma. O karma, já disse, torna-se uma estrutura mental, uma estrutura mental muito sutil.⁵⁹ (*tradução nossa*, BORGES, 2011, p. 390).

Portanto, ao aludir a uma característica da doutrina budista como a questão do *karma*⁶⁰, Borges experiencia e reflete acerca dos traços não apenas filosóficos, religiosos ou históricos referendados nas práticas culturais, mas assume para si o pensar as ideias estético-filosóficas dos textos orientais de maneira a compreender sua importância para a refutação de uma tradição de exclusão de narrativas. Borges acessa o pensamento da estrutura mental do budismo enquanto doutrina, para que possa ser analisada sua constituição, importância histórica e apagamento em relação às narrativas ocidentais.

Buscou-se no presente tópico refletir exatamente sobre a compreensão borgiana das culturas orientais como uma construção diferenciada, pois nos capítulos anteriores tratou-se de textos que estão circunscritos ao chamado “Ocidente Civilizado”, pois se compreende que a discussão das identidades culturais de um povo e o respeito por ela devam ser preceitos humanistas.

Ao elencar a criação de uma identidade oriental, especificamente no mundo árabe, a partir de documentos relacionados ao imperialismo em seu auge no século XIX e seus desdobramentos nos séculos XX e XXI, Said (2011) se interessa em questionar e refletir acerca de um dito referencial cultural criado para um determinado referencial geográfico. Isto posto, não haverá distância de nosso escopo de análise, apenas serão empreendidas reflexões acerca da maneira como narrativas de áreas geográficas que incluem culturas distintas acabam sendo homogeneizadas em discursos reducionistas e extremamente imperialistas, minimizando a cultura do outro de tal maneira que não há um conhecimento aprofundado de textos que poderiam inclusive apresentar outras perspectivas literárias.

Borges e Said comungam de ideias aproximadas, pois acreditam que o Ocidente criou uma visão distorcida em relação ao Oriente, que seria “o outro”, no entanto, até por seu objetivo

⁵⁹ no original - En el budismo no hay un Dios; o puede haber un Dios pero no es lo esencial. Lo esencial es que creamos que nuestro destino ha sido prefijado por nuestro karma o karman. Si me ha tocado nacer em Buenos Aires em 1899, si me ha tocado ser ciego, si me ha tocado estar pronunciando esta noche esta conferencia ante ustedes, todo esto es obra de mi vida anterior. No hay um solo hecho de mi vida que no hay sido prefijado por mi vida anterior. Eso es lo que se llama karma. El karma, ya lo he dicho, viene a ser uma estructura mental, una finísima estructura mental

⁶⁰ Palavra advinda do sânscrito, tem como significação ação. O termo foi difundido pelas doutrinas budismo, hinduísmo e jainismo, logo depois, especificamente no século XIX sendo apropriada pelo espiritismo. Significa de maneira filosófica como lei de causa e efeito atuantes, pois a todo momento estamos produzindo karma, seja ele positivo ou negativo.

ao escrever a obra “Orientalismo”, Said (2007) demonstra como as compreensões do Oriente são demarcadas pelo imperialismo, enquanto Borges (2011) o faz em suas conferências e textos literários de maneira a evidenciar a riqueza cultural que está sendo perdida.

As fórmulas prontas, os saberes do Oriente são refutados, pois o que Said (2011) apresenta enquanto teórico, é a análise das representações do Oriente em discursos imperialistas como sendo algo do sensual, exótico, tirânico, preguiçoso e feminino, em contraposição com a ideia de um Ocidente representado como racional, masculino, evoluído, civilizado e possuidor da ideia de progresso. Igualmente, essas questões são abordadas por Borges ao escrever os textos teórico-críticos e literários que abordam as questões de identidade e gênero como interseccionadas nesses discursos de dominação.

A conferência “O Budismo” (BORGES, 2009) e os livros “Orientalismo” (SAID, 2007) e “Cultura e Imperialismo” (SAID, 2011), refletem de que maneira a morfologia do mundo antigo se delineia de forma imperialista, como uma construção do dominador sobre os dominados, pois esse lastro é quase imperceptível, mas ocorre. A importância de autores que estejam preocupados com o questionamento desse *status quo* é exatamente ampliar reflexões relacionadas ao *tropus* da modernidade, constituída por práticas e representações que criam uma dicotomia entre o Ocidente e “o resto”.

Nesse sentido, ao questionar as práticas de homogeneização da cultura argentina, no período em que é elaborado o livro em estudo, Borges busca questionar como essa dicotomia entre o dito Ocidente e “tudo que resta” (SAID, 2011) pode ser evidenciada a partir da América Latina enquanto território geográfico. Suas conferências, aulas e textos literários irão referendar a questão da fronteira, identidade, relações de poder, por meio de personagens que os representam. Em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), ao conceber narrativas das mais diversas culturas e povos ele situa o fato de haver uma semente sobre os elementos relacionados ao Oriente.

Nesse diapasão, Said (2007) mostrará como as representações dos habitantes dos territórios do Oriente serão auferidas como selvagens, bárbaros, femininos, menos humanos. Para embasar seu argumento utilizará autores como Homero, Heródoto, Ésquilo, textos medievais sobre as Cruzadas e citará Shakespeare. Se faz necessário explicar que os estudos sobre orientalismo remontam ao século XIX, tendo como principal fato “a expedição de

Napoleão Bonaparte ao Egito”⁶¹, em 1798, pois não foi apenas uma expedição militar, se tratou de uma questão de conhecimento, enquanto agente de poder.

De tal modo, Said (2007) nos informa que o Orientalismo é um saber que surge efetivamente no século XIX, marcado por esse contexto de dominação. Logo percebe-se que sua marca é a produção de um discurso que faz parte das engrenagens de poder, causando efeitos materiais como o apagamento, ou o silenciamento no Ocidente da cultura do Oriente, tratando-o como um território que não existe em si, mas como fruto de uma produção de representações continuamente reiteradas pelo imperialismo cultural.

Os modos e as formas como o Orientalismo é disseminado, pulverizado pela cultura ocorrem de maneira quase imperceptível, pois se configura como um saber que tem consequências nas relações de poder. Se é um corpo elaborado de teoria e prática, como o conhecimento dos textos literários antigos e da própria antiguidade vão sendo delineados por esses elementos orientalistas?

Para responder ao questionamento remonte-se às culturas tidas como matrizes da civilização ocidental. Tanto gregos quanto romanos antigos não tinham a moderna concepção de Oriente e Ocidente, pois a ideia de “bárbaro” foi se estabelecendo de acordo com os escritores de cada época, bem como com as ideias que defendiam. Ser bárbaro poderia estar tanto em partes ocidentais, como é o caso das culturas nórdica e céltica, tratadas nos dois capítulos anteriores, como poderiam estar relacionadas ao próprio mundo helênico e romano.

Sendo assim, o discurso que cria o Orientalismo é próprio da modernidade, mas se utiliza de inúmeras informações dos textos gregos e romanos para legitimar sua forma de dominação, construindo uma imagem do Ocidente em relação ao Oriente estereotipada, generalizada e repleta de clichês.

Isto posto, é importante frisar que Inglaterra e França foram pioneiras nos estudos acerca do orientalismo, pois foram nações imperialistas, logo, se mantiveram na vanguarda dos estudos orientais. Said (2007) irá reconhecer a importância da Alemanha e de sua refinada erudição nos variados assuntos orientais, mas apontará que não pode ser comparada com a inglesa ou a francesa, pois,

⁶¹ Nesta expedição, além das tropas de Napoleão Bonaparte, uma Comissão das Ciências e das Artes foi designada, formada por: 4 matemáticos, 4 astrônomos, 4 arquitetos, 4 economistas, 3 antiquários, 9 desenhistas, gravadores, escultores e músicos, 7 médicos, 4 farmacêuticos, 6 botânicos e zoólogos, 4 mineralogistas e engenheiros de minas, 5 químicos, 15 engenheiros geógrafos, 27 engenheiros de pontes e estradas, 6 engenheiros navais, 16 mecânicos, 9 orientalistas e intérpretes, 3 escritores, 27 tipógrafos munidos de caracteres latinos, gregos e árabes.

[...] Não havia nada na Alemanha que correspondesse à presença anglo-francesa na Índia, no Levante, no Norte da África. Além do mais, o Oriente alemão era quase exclusivamente um Oriente erudito ou ao menos clássico: tornou-se tema de poemas líricos, fantasias e até romances, mas nunca foi real, como o Egito e a Síria eram reais para Chateaubriand, Lane, Lamartine, Burton, Disraeli ou Nerval. Há algum significado no fato de que as duas obras alemãs mais famosas sobre o Oriente, *Divã Ocidental-Oriental*, de Goethe, e *Sobre a língua e a sabedoria dos hindus*, de Friedrich Schlegel, fossem baseadas, respectivamente, numa viagem pelo Reno e em horas passadas em bibliotecas de Paris (SAID, 2007, p. 49).

Nesse sentido, pode-se analisar o esforço da *intelligentsia* alemã como sendo uma leitura enviesada do Oriente, aplicando conceitos próprios a técnicas de escrita e narrativa dos inúmeros textos orientais que já teriam sido estudados pelos ingleses e franceses, além de demonstrar que não houve por parte da nação alemã uma preocupação com a expansão de territórios, pois no mesmo período, entre as primeiras décadas do século XIX, eles, os alemães, enfrentavam inúmeras lutas internas e batalhas contra os invasores franceses. Alguns dos nomes citados pelo autor são também referendados por Borges ao longo das 116 narrativas de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981). Entre eles estão: Burton, Lane e Nerval.

Para que se possa configurar uma apreciação pautada em suas leituras de textos orientais e aplicação de alguns conceitos referendados por Borges, iniciar-se-á por uma análise do poema “Sudden Light”, de Dante Gabriel Rosseti, composto por três estrofes, sendo que em todas as estrofes temos quintilhas com rimas ABABA.

Eu já estive aqui antes,/ Mas quando ou como não posso dizer:/ Eu conheço a grama além da porta,/ O doce cheiro forte,/ O som de suspiro, as luzes ao redor da costa (*tradução nossa*, ROSSETI, 1981,174) ⁶²

Ao situar a obra de *Rosseti* como exemplar de uma característica referendada na doutrina budista e comum aos textos literários, a transmigração, Borges (2011) informa que poemas como *Sudden Light*⁶³ comportam ilações acerca do tempo linear e não linear. Aqui a questão do tempo, tema discutido e questionado pela doutrina budista, é tratada. Observe-se a primeira estrofe, em seu 1º verso: “*I have been here before,*” (ROSSETI, 1981, p.174) a imagem poética criada pelo eu-lírico aparentemente se dirige a uma mulher que possuiu, sendo que reconfigura

⁶²no original - *I have been here before,/ But when or how I cannot tell:/ I know the grass beyond the door, /The sweet keen smell, /The sighing sound, the lights/ around the shore.*

⁶³ Luz repentina (Tradução nossa).

o espaço de realidade, pois ele informa que já esteve naquele tempo-espaço por meio das palavras “here” e “before”, um possível *dejavu*⁶⁴.

Em seguida, no 2º verso: “*But when or how I cannot tell.*” (ROSSETI, 1981, p.174) apresenta um eu-lírico que informa não ter a certeza de quando ou como esteve nesse espaço, mas que lá esteve, o que introduz a ideia de uma doutrina dos ciclos, a espiral, presente nos textos budistas. Importante observar que o verso é interrompido por dois pontos. Em *Sudden Light*, assim como em quase todos os seus poemas, graças ao aspecto singularmente visual, a gradual passagem do tempo é percebida em palavras como: “*grass*”, “*sweet*”, “*sighing*” e “*lights*”, que são exemplos dessas metáforas visuais dispostas para diferenciar o caráter místico que circunda a primeira estrofe do poema.

Você já foi meu antes, -/ Há quanto tempo posso não saber:/ Mas apenas quando a andorinha está subindo/ Seu pescoço virou assim,/ Algum véu caiu, - eu sabia disso há muito tempo (*tradução nossa*, ROSSETI, 1981, p.174)⁶⁵

Na segunda estrofe percebe-se uma maior utilização das “rimas visuais”. São exemplos: “before” e “yore”, de escrita aproximada, além de comportar uma significação exponencial, a questão do anterior e do que virá. Essas construções poéticas são recorrentes na poesia de *Rosseti*, ao que Borges (2011) denominou de “rima visual” como sendo a combinação de palavras, duas ou mais, com mesma terminação, contudo com pronúncia diferenciada. Note-se que ao realizar a análise dessas chamadas rimas visuais, há referência ao que Borges informa como “[...] se na Inglaterra eles não tivessem se acostumado inteiramente com a rima, e sentissem sem saber alguma saudade da antiga poesia saxã, contada sem assonantes” (ARIAS; HADIS, 2002, p. 304), uma possibilidade de compreensão do processo criativo de poetas como *Rosseti*.

No 3º verso da segunda estrofe temos: “*But just when at that swallow's soar*” (ROSSETI, 1981, p.174) uma comparação entre o fato de a mulher idealizada pelo eu-lírico já ter sido sua em algum momento do tempo, para além dessa questão há aqui o amor e a lealdade simbolizados pela “*swallow's*”, andorinha. Nas duas últimas estrofes há as palavras “*veil*” e

⁶⁴ Termo oriundo da língua francesa que designa a sensação de já ter vivenciado ou estado em determinado lugar no passado, quando em um determinado momento no presente a pessoa se encontra. Pode ser também o sentimento de estar em um local onde nunca esteve, mas lhe parecer familiar.

⁶⁵no original - You have been mine before, — / How long ago I may not know: / But just when at that swallow's soar / Your neck turned so,/ Some veil did fall, — I knew it all of yore.

“*neck*” que podem conotar a utilização do véu em tradições religiosas, terminologia que se complementa com a utilização da palavra “pescoço” significando a transmigração temporal. O travessão e os dois pontos são recursos metalinguísticos utilizados para referendar a passagem rápida do tempo, característica da poesia inglesa do período.

Isso já foi assim antes?/ E não deve, portanto, o voo turbilhante do tempo/
Ainda com nossas vidas nosso amor restaura/ Apesar da morte,/ E o dia e a noite voltam a se deliciar outra vez? (*tradução nossa*, ROSSETI, 1981, p.174) ⁶⁶

Na terceira e última estrofe há: “*Has this been thus before?*” (ROSSETI, 1981, p.174) note-se o questionamento do eu-lírico acerca de ter sido ou não assim anteriormente, o que se estabelece de maneira mais efetiva quando no 2º verso da terceira estrofe há: “*And shall not thus time's eddying flight*” (ROSSETI, 1981, p.174) aqui, o eu-lírico compara o tempo com um voo veloz, logo depois citando a relação entre restauração da vida por meio do amor. No 3º verso, afirma que: “*Still with our lives our love restore*” (ROSSETI, 1981, p.174), e mais adiante situa o fato de que essa restauração ocorre apesar da ideia de morte, pois o eu-lírico diz que: “*And day and night yield one delight once more?*” (ROSSETI, 1981, p.174) transitando entre a antítese do dia e da noite, questionando se esse deleite ocorrerá mais uma vez.

Aspectos temáticos que evidenciam a presença de elementos relacionados à doutrina dos ciclos e à transmigração são: ligação Amor/Morte, Tempo/Natureza; valorização de elementos místicos, sistemas metafóricos. O tratamento dado por Rosseti ao poema em questão remonta à teoria borgiana de que se pode ter no ato da criação “[...] a sensação de ter vivido um momento semelhante em vidas anteriores” (BORGES, 2011, p. 151). Para tal, ao se referir ao poeta inglês, que também era pintor, Borges informa que era parente distante de John William Polidori, escritor de “*The Vampyre*” (2020) ⁶⁷, e médico pessoal de Lord Byron.

A formação leitora de Rosseti teve exponencial influência sobre sua criação literária, pois seus poemas são singulares, além de apresentar aspectos que se identificam com as indicações filosóficas de Borges acerca da tradição oriental no ocidente. Ao que situamos como o fato de que

⁶⁶no original - *Has this been thus before?/ And shall not thus time's eddying flight/ Still with our lives our love restore/ In death's despite,/ And day and night yield one delight once more?*

⁶⁷ O Vampiro (Tradução nossa).

[...] todo e qualquer sistema de escrita está pautado em exercícios de ficcionalização, o lugar da verdade surge apenas nas possibilidades de construção de sentido, uma vez que toda razão existente é voltada para o exercício da imaginação. Desta maneira, são correntes nos textos literários borgianos passagens que confluem com o pensamento teórico-crítico, quando, por vezes, a narrativa literária desdobra-se em uma espécie de autocrítica literário-filosófica, fazendo do texto uma via dupla: ficcional e teórica (MAGALHÃES; CARVALHO, 2013, p. 323).

De tal modo, ao referendar os exercícios de ficcionalização empreendidos por Borges em seus escritos, especialmente os que aventam à tradição oriental, os autores indicam que sua produção comporta interlocuções entre as questões teóricas e de criação literária. A finalidade da presente tese é exatamente demarcar essas associações, buscando mapear suas incidências em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981).

No presente tópico buscou-se introduzir as reflexões borgianas acerca das culturas orientais relacionando seu pensamento com o de Edward Said na medida em que ambos compreendem o Oriente enquanto um construto intelectual semimístico que se apresenta como fenômeno a todo momento em desconstrução, pois serve como forma de dominação e controle de sociedades e nações perpassadas por um imperialismo cultural.

No próximo tópico ponderar-se-á acerca da mitologia do imaginário em “O Elefante que Predisse o Nascimento de Buda” (in BORGES; GUERRERO, 1981). O intuito é apresentar a constituição da narrativa que representa o surgimento de uma das doutrinas com maior número de seguidores do mundo. Nesse sentido, a experiência com o sagrado e o alcance das leituras e constituição de narrativas hindus serão indicadas a partir do texto: “O Nascimento de Buda”, que está contido no Livro I capítulo I do “Budadharmā” (CEBB, 2003).

Serão aventadas questões relacionadas à intertextualidade e a compreensão de como a memória coletiva perpassa a narrativa cosmogônica hindu, utilizando para tal uma apresentação do texto e relacionando-o com a narrativa do livro em estudo, tendo como aporte a representação do Oriente no Ocidente e suas leituras e desvios interpretativos, relacionando a perspectiva borgiana e as referências desenvolvidas pelo narrador alusivo, indicando a episteme da leitura borgiana e como suas narrativas remetem ao campo simbólico oriental partindo de um sistema estético-filosófico constituído pelas experiências com a memória coletiva que perpassam a consciência individual presente nos textos, delineando um mapeamento de sua presença na tradição literária ocidental e de seus apagamentos.

6.2 O Elefante que Predisse o Nascimento de Buda

No tópico anterior sopesou-se acerca da influência dos estudos orientais, arraigados desde o século XIX e repletos de reducionismos, generalizações e homogeneizações em relação ao Oriente, representados no presente capítulo pelas culturas hebraica e hindu. Buscou-se ponderar acerca dos discursos relacionados ao Orientalismo, e como se estabelece enquanto uma rede de legitimação da dominação cultural, em que ocorrerá a construção pelo Ocidente de uma imagem falseada do Oriente.

Com a finalidade de apresentar reflexões acerca dessas formulações imperialistas que permeiam de maneira imperceptível a noção de cultura, optou-se por analisar mitologias do imaginário apresentadas por Borges e Guerrero (1981) em “O Livro dos Seres Imaginários”, a partir do aprimoramento de temáticas orientais. Em que medida a intertextualidade opera uma apropriação e aprimoramento de narrativas a partir da episteme borgiana? Acredita-se que a literatura oriental comporta um vasto corpo de construções intelectuais que são perpassadas por uma memória coletiva de suas narrativas, refuta-se, portanto, a teoria de que o autoconhecimento é impossível para o Oriente, como muitos discursos imperialistas quiseram fazer crer.

A finalidade, ainda que de maneira reduzida, nunca redutora, do presente capítulo é apresentar uma análise pautada no respeito a uma tradição cultural e literária milenar, sem incorrer em uma perspectiva binarista. Para tal, utilizar-se-á como texto para análise comparada o “Budadharmā”, em sua segunda edição revisada pelo Centro Numata de traduções e pesquisas budistas, publicada em 2003. Em seu prefácio há o indicativo de ser

A mais completa e aceita edição das escrituras budistas é denominada Taisho Shinshu Daizokyo, ou Taisho Daizokyo, estudada amplamente em todo o mundo. Ela foi compilada por vários estudiosos japoneses eminentes, durante o Período Taisho (1912 – 1925), e foi publicada de 1924 a 1934. Essa edição de 100 volumes consiste em 3360 obras, com aproximadamente 12.000 fascículos. Todos os textos estão em chinês, tanto as traduções das obras originais nas línguas da Índia e da Ásia Central quanto os tratados, comentários, catálogos e outras obras de monges e estudiosos chineses ou japoneses. O Taisho Daizokyo é, resumindo, uma edição na língua chinesa do Tripitaka (CEBB, 2003, p.11).

Assim sendo, percebe-se pela citação que os volumes relacionados às narrativas da tradição hindu foram na verdade analisados e compilados por estudiosos japoneses, o que é passível de compreensão já que a doutrina tem três ramificações. Aqui indica-se a monumental

estrutura dos textos budistas, 100 volumes, 12.000 fascículos, mais de 3.360 obras, interessante observar que o argumento imperialista de que os povos orientais eram incapazes de precisão e rigor lógicos, como alguns orientalistas citados por Said (2007) quiseram fazer crer, entre eles Lorde Cromer, que segundo o teórico conheceu o Oriente a partir de uma experiência na Índia, na verdade não se sustenta, e esse tipo de afirmativa pode ser percebida como uma ferramenta de exercício do poder a partir de uma leitura desvirtuada do Oriente.

O que Borges (2009) apresenta é uma leitura de temas fundamentais para o budismo, dos quais são exemplos a dissolução do próprio eu e a ilusão da individualidade criadora original. Uma experiência leitora como essa requer pensar quais seriam as sensações proporcionadas ao leitor quando se deparasse com uma narrativa que diz ter sido um elefante quem predisse o nascimento de uma criança iluminada.

Entende-se que tanto Borges, quanto seus comentadores, pesquisadores e estudiosos buscam dar continuidade a suas leituras do Oriente. Citam-se para conhecimento os casos: As relações estabelecidas entre a Fundação Internacional Jorge Luis Borges⁶⁸, o evento ¿Borges en Estambul? Borges y la literatura de Oriente Medio⁶⁹ e as pesquisas relacionadas à obra do autor em países do Oriente.

Em suas leituras das narrativas orientais Borges apresenta uma perspectiva permeada por histórias fantásticas relacionadas aos deuses e seres imaginários celestiais descritos no “Mahabharata” (MALFERRARI, 2014), nos tempos imemoriais da Índia antiga. Na apresentação do livro I do “Budadharmā” (CEBB, 2003) há uma indicação de como a narrativa será contada, o estabelecimento do primeiro monastério em *Sravasti*⁷⁰ e como os escribas ornaram a história de *Gautama* com eventos sobrenaturais, interligando-os com fatos históricos e fictícios.

Nesse sentido, o primeiro capítulo não tem início pelo nascimento de Buda, mas com um relato de sua vida anterior como *Sumedha*⁷¹. O carma positivo é aqui pontuado, pois é essa vida anterior que faz *Gautama* renascer do reino celestial para o material. Quando se encontra pronto para vir à Terra, ele desce ao ventre da rainha *Maya*.

⁶⁸ Fundação criada por María Kodama em 24 de agosto de 1988, que tem por finalidade divulgar a obra e contribuição ao conhecimento dadas por Jorge Luis Borges. <http://www.fundacionborges.com.ar>

⁶⁹ Simpósio organizado pela Universidade de Barcelona, em parceria com a Universidade de Istambul, Borges Center e UNESCO, tendo ocorrido no dia 15 de abril de 2021. <https://www.eventbrite.es/e/entradas-simposio-borges-en-estambul-borges-y-la-literatura-de-oriente-medio>

⁷⁰ Capital do clã Kosala.

⁷¹ Vida anterior de Gautama, Sumedha foi um asceta que realizou ações humanitárias, quando o Buda Dipankara se manifesta no mundo e expõe o Darma, ele faz o voto de salvar a humanidade de suas ilusões materiais.

A narrativa é ficcionalizada de maneira fantástica para aludir à vida do Buda, contudo é permeada por veracidade histórica, pois as características físicas do personagem são descritas em registros de não-budistas contemporâneos à época dos primeiros escritos da doutrina, o que teria sido descoberto por arqueólogos.

Entre os estudiosos que descreveram as características físicas do Buda estão *Fa-Hsien* no século V d. C e *Hsuan Tseng* no século VII d.C, que foram à Índia coletar e analisar as escrituras budistas. Ambos são citados por Borges em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981).

Gautama é o nome da família do Buda enquanto ser histórico. Sua datação de nascimento físico, como pontua o “Budadharmá” (CEBB, 2003), foi na metade do século VI a.C, mas a exatidão da data é desconhecida. O local de seu nascimento é no bosque *Lumbini*, entre *Kapilavatthu*⁷² e *Devadaha*⁷³, local de nascimento de sua mãe, a rainha *Maya*, que fazia parte do clã *Koliya*. Esse local está próximo à fronteira indiana no Nepal, e foi separada por uma coluna de pedra erigida em 249 a.C, pelo rei do império *Magadha*, *Asoka*, território que abrangia toda a capital da Índia.

No entanto, é importante situar que a tradição do *Sri Lanka* informa que *Asoka* foi coroado rei 218 anos após o nascimento do Buda. A importância dessas datas se dá pelo fato de a cronologia dos regentes e demais figuras exponenciais do período da dinastia *Magadha* serem estimados a partir da coroação do rei. Dois dos mais importantes trabalhos acerca dessa questão são: “A Idade da Unidade Imperial e A História e a Cultura do Povo Indiano”, editados por *Bharatiya Vidya Bhavan*, em 1953.

Logo a maior parte dos eruditos do Oriente fixaram as datas de vida e morte do Buda entre os anos de 563 e 483 a.C, contudo não há provas arqueológicas ou documentais em que se possam embasar essas datas. Os eruditos budistas chineses, por exemplo, fixam a morte do Buda em 486 a.C, sendo assim percebe-se que há diferenciações entre as próprias culturas budistas orientais para a datação de vida e morte do Buda.

O que é interessante situar no presente tópico são as maneiras como a tradição filosófica de uma cultura oriental como a budista pode ser lida e relida com o devido respeito à sua constituição e diferenças, sem que se incorram em reduções, generalizações ou homogeneizações relacionadas a discursos de poder simbólico, tão utilizados pelo imperialismo

⁷² Capital do clã dos Xáquias.

⁷³ Município no distrito de Rupandehi do Nepal, antiga capital do reino *Koliya*.

para minimizar a importância de territórios que comportam multiplicidades culturais desconhecidas pelo Ocidente, como é o caso do Oriente.

Ao destacar o local de iluminação do Buda, em *Bodhgaya*⁷⁴, o “Budadharmā” informa que esse local é

[...] marcado por uma grande árvore Bodhi (figueira sagrada, fícus religiosa) e logo ao lado dela se encontra o Templo Maha Bodhi com sua enorme torre piramidal. Não há evidência direta que permita fixar a data exata ou provável da construção deste templo. Diversas tradições atribuem seu estabelecimento a Asoka, mas o peregrino Fa-hsien visitou Bodhgaya em 409 d.C e não registrou nada sobre esta marcante estrutura ao lado da árvore Bodhi. Outro monge chinês, Hsuan-tsang, visitou o local em 637 d. C e descreveu um templo de 160 pés de altura (53m), tendo ouvido a história de que um brâmane o construiu ao receber o conselho do deus Shiva (CEBB, 2003, p.28).

Ilustra-se a citação acima como uma representação material da narrativa descrita em “O Nascimento de Buda” (CEBB, 2003), constante do Budadharmā, pois indica-se que há intertextualidade entre “O Elefante que Predisse o Nascimento de Buda” (in BORGES; GUERRERO, 1981), mitologia do imaginário, constante do livro em estudo, e o conto em questão. Aqui, se debruçou em analisar as aproximações entre o relato material e a narrativa sacro-filosófica.

Quando *Sumedha*, a encarnação anterior de *Gautama*, se dispõe a praticar o caminho dos budas, ele é conduzido ao estado búdico. Nisso renasce no céu *Tushita* e se torna *Botsativa* ou *Bodhisattva*. Esse termo é utilizado para se referir a um ser que gerou a mente de *Bodhichitta*⁷⁵, ou seja, gerou uma consciência de amor ao próximo e compaixão, que tem como principal desejo libertar as pessoas de suas dores e sofrimentos, guiando-as ao caminho da iluminação, contudo, ele ainda não poderia ser chamado de Buda.

O narrador alusivo borgiano apresentará a narrativa de que antes da era cristã vivia no Nepal uma rainha de nome *Māyā*. Ressalta-se aqui que há diferença linguística na grafia do nome da mãe de *Gautama*: enquanto o Budadharmā grafa como *Maya*, em “O Elefante que Predisse o Nascimento de Buda” (in BORGES; GUERRERO, 1981), há *Māyā*.

Igualmente, em relação à intertextualidade das narrativas, tanto de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) quanto do Budadharmā, pondera-se acerca da disposição do conto, pois a mitologia do imaginário borgiana inicia pelo sonho da rainha.

⁷⁴ Cidade do distrito de Gaya, no estado de Bihar, na Índia

⁷⁵ Palavra provinda do sânscrito, termo que comporta dois léxicos, Bodhi = iluminação e Tchitta = mente. Alguns termos e expressões budistas podem ser encontrados em: <https://centrodedharma.ngalso.org>

Diferentemente, no Budadharma existe a narrativa da vida de *Sumedha*, a encarnação anterior de *Gautama*. O fato de ser a árvore *Bodhi* encontrada ao lado do templo *Maha Bodhi*, remete à narrativa filosófica da encarnação anterior de *Gautama*, pois antes de sua vinda ao plano material ele residia em uma terra repleta de árvores *asoka*, rodeado de flores de lótus e animais que entoavam suas canções.

Figura 30 – Templo de *Maha Bodhi*



Fonte da imagem: Templo Bodhgaya (*online*, 2021)

Quando *Botsativa*, que viria a renascer como *Sidarta Gautama*, sobe ao Trono da Sala do *Darma*⁷⁶, ele expõe seus ensinamentos. Nesse momento percebe que deve vir ao mundo material para realizar sua missão e cumprir seu voto de liberar os seres humanos de suas dores e sofrimentos por meio do caminho da iluminação. No *Budadharma* lê-se:

[...] O bodisatva analisou numerosos mundos humanos, e desejando nascer em um lar pertencente a um clã nobre, ele escolheu a família Gotama, do clã Sakya. O rei do clã Sakya, o rei *Suddhodana*, realizava constantemente ações virtuosas e governava seu povo de forma magnânima. Sua consorte, a rainha *Maya*, possuía uma bela aparência e seu coração era puro. Era hábil em diversas artes e possuía todos os méritos necessários para se tornar a mãe de um buda (CEBB, 2003, p. 32).

Desse modo, percebe-se que o conto é iniciado por um narrador heterodiegético, que informa em qual dos reinos humanos deveria renascer: o *Botsativa* definiu o clã *Sakya*, da família *Gautama* como sua próxima encarnação. Para tal analisou as ações do rei *Suddhodana*,

⁷⁶ Termo que diz respeito à prática de desenvolvimento espiritual, uma forma de medicina, que propicia a cura de todos os sofrimentos materiais e espirituais, um aprendizado de como fazer cessar a dor para que se alcance paz e felicidade constantes.

futuro pai de *Sidarta Gautama*, o Buda, e de sua rainha, *Maya*, informando que ela possuía: “bela aparência e seu coração era puro. Era hábil em diversas artes e possuía todos os méritos necessários para se tornar a mãe de um buda.” (CEBB, 2003, p. 32) aqui se percebe a marcação de pertença a uma casta superior em relação a quem seria a mãe do futuro buda, por meio das expressões “bela aparência” e “coração puro”, em que se pode denotar a questão de organização social e identidade, em cuja demarcação a aparência tem algum relevo.

Portanto, após a escolha de onde nasceria e em que família, o *Botsativa* iniciou a instrução dos seres divinos, por meio das leis e ensinamentos sobre o Buda, o *Darma* e o *Sanga*, indicando a eles que seguissem o caminho de seus mestres. Principiou as preparações para descer do reino celestial, e nesse momento todos os seres divinos o rodearam no céu de *Tushita*, onde fizeram oferendas, e se irradiou dele uma luz. Segundo a tradição budista, essa luz brilhou nos três mil mundos, esvanecendo com a escuridão, como na ilustração abaixo.

Figura 31 – Céu de *Tushita*. Pintura: Tiffani Gyatso, Foto: Ilka Filippini⁷⁷



Fonte: Templo do CEBC Caminho do Meio - Viamão - RS (*online*, 2021)

Em sua descrição da narrativa de nascimento do Buda, Borges; Guerrero (1981) irão nos confirmar a matéria fantástica que permeia o conto, pois segundo o Budadharma (CEBB, 2003), após irradiar luz aos três mil mundos, dissipar a escuridão, céus e terras tremeram e a luz do sol e da lua perderam suas forças. O povo então se enche de alegria e entoam cantos. É

⁷⁷ Ilustração da luz que irradia do botsativa rodeado pelos seres divinos no céu de Tushita, quando está prestes a encarnar como Sidarta Gautama. Pintura que está no Templo do CEBC – Caminho do Meio, em Viamão, Rio Grande do Sul.

nesse momento que o ser celestial assume a forma do elefante branco, que tinha seis presas, e entra no útero da rainha Maya a partir de seu braço direito. Essa questão é indicada de maneira intertextual pelo narrador alusivo borgiano, que informa,

Quinhentos anos antes da era cristã, a rainha Māyā, no Nepal, sonhou que um elefante branco, vindo da Montanha de Ouro, entrava em seu corpo. Este animal onírico tinha seis presas, que correspondem às seis dimensões do espaço hindustânico: acima, abaixo, atrás, à frente, esquerda e direita (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 43).

Ao situar o local de nascimento do Buda histórico, o narrador alusivo indica sua filiação divina ao citar o elefante branco. Na tradição hindu esse ser fantástico tanto pode ser a representação do deus Ganesha⁷⁸ quanto pode se referir ao papel angelical que desempenha como instrumento de ação e benção do céu, como está indicado na ilustração abaixo, onde se vê a concepção onírica de *Sidarta Gautama*.

Figura 32 – Elefante branco descendo do céu de Tushita para anunciar o nascimento de Buda⁷⁹



Fonte: Templo do CEBB Caminho do Meio - Viamão - RS (*online*, 2021)

Entende-se que há um aprimoramento da narrativa budista por meio da intertextualidade, quando se lê o trecho: “Este animal onírico tinha seis presas, que

⁷⁸ Deus hindu das Ciências e das Letras, que tem cabeça de elefante e corpo de homem.

⁷⁹ Ilustração do elefante branco descendo do céu de Tushita para revelar à rainha Maya que de seu ventre nasceria O Iluminado. Pintura que está no Templo do CEBB – Caminho do Meio, em Viamão, Rio Grande do Sul.

correspondem às seis dimensões do espaço hindustânico: acima, abaixo, atrás, à frente, esquerda e direita.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 43) o narrador alusivo está indicando que o elefante, enquanto ser fantástico, é visto pelos hindus como símbolo de conhecimento, pois “[...] o elefante é, efetivamente, o começo e o fim, aquilo que se depreende a um só tempo do desenvolvimento do mundo manifestado a partir da sílaba om (e, portanto, do não-manifestado) e da realização interior do iogue. Ga-ja, o elefante, é o alfa* e o ômega*.” (CHEVALIER, 2007, p. 360)

A percepção de que o elefante é um ser do imaginário hindu que representa tanto o despertar quanto o conhecimento simbolizado pela divindade *Ganesha* é indicativa da tradição filosófica hindu. Esse poder do conhecimento também se evidencia quando o narrador alusivo informa a quantidade de presas do elefante, e relaciona-as com o entendimento de que na Índia o universo é dividido em seis dimensões, questão que não é abordada na narrativa do capítulo I do Budadharmā (CEBB, 2003), mas que permeia a concepção cosmogônica budista.

As aproximações entre o capítulo I do Budadharmā (CEBB, 2003) e a mitologia do imaginário analisada se referem especificamente ao episódio da concepção onírica de Buda, pois em Borges a questão do sonho é sempre uma alusão à sua episteme de leitura, já que o ser humano em seu espaço íntimo necessita da literatura para se conectar aos mundos fantásticos, insólitos. O adensamento da sensibilidade pelo reconhecimento de outras culturas e leituras é uma possibilidade de liberdade, pois a leitura comporta essa força que arrebatava, e a expressão da linguagem enquanto afeto instaura uma ética do respeito às diferenças.

Compreende-se que sua postulação do espaço onírico é também uma consciência do processo ativo que é a abstração. Ao se apropriar e aprimorar narrativas de tradições díspares entre si, mas que comportam uma característica que as aproxima, a memória coletiva, o narrador alusivo borgiano mostra como as alegorias de cada narrativa agregam força simbólica à compreensão que existe do núcleo da escrita, agregando conhecimentos e perspectivas diferenciadas.

O narrador alusivo informa que: “[...] os astrólogos do rei predisseram que *Māyā* daria à luz a um menino, que seria imperador da terra ou redentor da espécie humana. Aconteceu, como se sabe, o último.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 43). Considera-se que ocorre a intertextualidade com o Budadharmā quando se lê que:

[...] Tendo recebido a permissão do rei e acompanhada por um séquito de damas de companhia, ela foi levada até o bosque de Lumbini. As árvores estavam cobertas por belas flores que emanavam fragrâncias agradáveis; o gramado de um verde profundo era como as penas da cauda de um pavão, e dançava como fina e macia seda tocada

pelo vento. A rainha se pôs a passear prazerosamente; ela se apoiou em um galho de uma árvore asoka que se inclinava devido ao peso das flores. Naquele instante o bodisatva nasceu, repentinamente, porém tranquilamente. Imediatamente após o nascimento, ele deu sete passos em cada uma das quatro direções[...] (CEBB, 2003, p. 34)

Ao informar como se dá o nascimento de *Sidarta Gautama*, o *bodisatva*, tanto na mitologia do imaginário quanto no capítulo do livro doutrinal revela como alguns livros e leituras, mesmo após terem sido criados em tempos imemoriais, permanecem na memória coletiva em uma espécie de prolongamento que se soma a outras variadas matizes, formulações diferenciadas e impressões que recriam espaços e tempos.

Ao situar o nascimento de Buda, o livro sagrado apresenta sua aparição, enquanto a mitologia do imaginário informa que ele nasceria da rainha *Māyā*, e seria o último Buda. As imagens alegóricas colaboram para que possamos nos aproximar dessa representação. Existe a ilustração do nascimento de *Sidarta*, em que se pode perceber como as histórias são lastreadas por invenções de autores que refletem compreensões de mundo.

Figura 33 – O nascimento de Buda. Pintura: Tiffani Gyatso, Foto: Ilka Filippini⁸⁰



Fonte: Templo do CEBB Caminho do Meio - Viamão - RS (online, 2021)

De tal modo, o narrador alusivo orienta a compreensão de que: “Na Índia, o elefante é um animal doméstico. O branco significa humildade e o número seis é sagrado.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 43). Indica a representação das características do budismo quando o narrador alude à experiência com o sagrado por meio da humildade, pois em sua conferência

⁸⁰ Rainha Maya concebe Sidarta Gautama, ilustração dos passos do bodisatva, logo após nascer. Por onde ele pisava nasciam flores de lótus. Pintura que está no Templo do CEBB – Caminho do Meio, em Viamão, Rio Grande do Sul.

sobre o budismo, Borges irá indicar a tolerância e a essencialidade como pontuais para se compreender a filosofia advinda do Oriente, especificamente da Índia. A reflexão acerca do número seis e sua representação são exponenciais para compreender o sistema metafórico criado pelo narrador alusivo borgiano. Segundo Cherem (1999),

[...] Borges apreciava essa característica da religião que leva o budista a concentrar-se nos preceitos sem ser obrigado a crer na existência do próprio Buda. No entanto, a história do Buda e o mito dela decorrente o fascinam e, a partir deles, Borges permite-se produzir diferentes tipos de escrita:[...] (CHEREM, 1999, p. 197)

Nesse diapasão, observa-se como as narrativas orientais permeiam a produção literária borgiana. Além de abarcar sua episteme de leitura, o jogo com a intertextualidade que empreende, as apropriações e aprimoramentos que realiza, não desvirtuam os textos da tradição oriental. Eles reforçam a necessidade de se pensar a leitura como um patrimônio cultural que perpassa a memória coletiva e forma as identidades nacionais, refletindo-se em seus processos subjetivos.

No próximo tópico sopesar-se-á a mitologia do imaginário *A Bao A Qu*. O intuito é indicar as relações entre o ser fantástico e a escalada para o Nirvana, demonstrando como esse pensamento está relacionado com as questões filosóficas e culturais. Sendo assim, a experiência com o espiritual e sua composição serão indicadas a partir do texto: “O Grande *Nirvana*”, contido no livro VIII, capítulo IV do Budadharma, de CEBB (2003).

Tratar-se-á no próximo tópico da conceituação do termo *nirvana*, as relações intertextuais entre os textos indicados, a apreensão por parte da mitologia do imaginário da cosmogonia hindu, sopesar-se-ão as relações narrativas e como a construção da linguagem literária se constitui por meio do narrador alusivo em uma episteme de leitura que evidencia as analogias possíveis entre textos de diferentes culturas.

6.3 A *Bao A Qu* e a Escalada para o *Nirvana*

Anteriormente, analisou-se como a narrativa do nascimento de Buda se apresenta no “Budadharma” (CEBB, 2003). Empreendeu-se uma apresentação do livro sagrado do budismo, suas principais características textuais, além de atentar à estrutura e constituição da narrativa do Buda enquanto ser histórico. Ponderou-se acerca da representação da mitologia do

imaginário apresentada por Borges e Guerrero (1981) em “O Livro dos Seres Imaginários”, a partir do aprimoramento e intertextualidade.

Sendo assim, apresentou-se como a episteme borgiana de leitura possibilita uma compreensão das possibilidades de interpretação de textos de construtos literários e de patrimônios culturais distintos, além de indicar como podem se estabelecer em uma imbricação de construções intelectuais perpassadas pela memória e identidade de nações diferenciadas, mas que comportam sistemas narrativos que se complementam.

Aventa-se ao fato de o processo de criação de Borges estar intrinsecamente ligado ao seu engenho. Por ser o *A Bao A Qu* (in BORGES; GUERRERO, 1981) um dos seres fantásticos que compõem o livro em estudo, foram analisadas algumas de suas citações, pois é sabido que a escritura borgiana é permeada por labirintos ficcionais, além de citações trocadas, outras inventadas, a robustez da mitologia do imaginário descrita como a história do espírito das escadas, onde habita uma criatura onírica, repleta de referências marotas, bem ao estilo de Borges, leitor travesso.

Possivelmente, o termo *A Bao A Qu* (in BORGES; GUERRERO, 1981) foi grafado pela primeira vez por Borges. Na edição argentina e na tradução brasileira, há uma nota que referenda o livro de “As Mil e Uma Noites” (AS MIL, 2010), traduzido para o inglês por Richard Burton como “The Arabian Nights” (THE ARABIAN, 2008).

No entanto, em pesquisa empreendida na edição indicada pelo autor não se encontra a nota de *Burton* sobre o ser imaginário citado. Ao pesquisar na tradução para o inglês de “The Book of Imaginary Beings” (BORGES; GUERRERO, 1974)⁸¹, adverte-se para a possibilidade de Borges ter substituído a citação por outra, talvez pelo fato já reconhecido de que o autor argentino escrevia e reescrevia seus textos.

Indica-se que na tradução em português se lê: “O Cap. *Burton* registra a lenda do *A Bao A Qu* numa das notas de sua versão de “As Mil e Uma Noites”. (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 4), enquanto se lê na tradução em inglês feita pelo autor, a seguinte nota: “*This legend is recorded by C. C. Iturvuru in an appendix to his now classic treatise On Malay Witchcraft (1937).*”⁸² (BORGES; GUERRERO, 1974, p. 16). A segunda citação disposta indica um autor inexistente. Acredita-se que sua reconhecida ironia e travessura durante o processo criativo, tenham sido responsáveis por tais menções alusivas.

⁸¹ O Livro dos Seres Imaginários (Tradução Nossa).

⁸² Esta lenda foi registrada por C. C. Iturvuru em um apêndice de seu tratado, agora clássico, sobre A Bruxaria Malaia (1937) (Tradução nossa).

A variação do autor do último texto, *C.C. Iturvuru* (in BORGES; GUERRERO, 1981) pode ser uma referência brincalhona de Borges a seu amigo *Cayetano Córdova Iturburu*⁸³. Indica-se aqui que a mitologia do imaginário pode ser apócrifa, contudo, a criatura tem uma derivação inspirada pelo mito do povo malaio *Orang Asli* (MINORITY RIGHTS, 2021)⁸⁴.

Nesse sentido, denota-se a derivação do nome de *A Bao A Qu* (in BORGES; GUERRERO, 1981) que seria provindo de *Abang Aku* (MINORITY RIGHTS, 2021)⁸⁵. Especifica-se também que só foi possível mapear a possível referência ao mito a partir de um *site* que divulga questões relacionadas a minorias étnicas, e sua constituição.

A inclinação borgiana a ficcionalizar os mitos e narrativas orais de diferenciadas culturas também se constitui em uma construção de sua episteme, pois a partir das narrativas lidas e relidas pelo autor, sua experiência de escritor se alarga, e as memórias coletivas vão sendo evidenciadas. O maior indicativo desse alargamento é a maturidade do narrador alusivo borgiano, que se solidifica a partir da metade da década de 1940, como foi inferido no primeiro capítulo da tese. Na mitologia do imaginário *A Bao A Qu* (in BORGES; GUERRERO, 1981), se lê

Para contemplar a paisagem mais extraordinária do mundo, é preciso atingir o último andar da Torre da Vitória, em Chitor. Existe ali um terraço circular que permite dominar todo o horizonte. Uma escada em caracol leva ao terraço, mas só se atrevem a subir os que não creem na fábula, [...] (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 3)

Apontam-se as apropriações de lugares e mitos por parte do autor para constituir sua episteme, o que irá se evidenciar quando o narrador alusivo apresenta o que chama de “a paisagem mais extraordinária do mundo” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 3), fazendo menção à Torre da Vitória, que teria sido construída no século XV por Rana Kumbha⁸⁶.

A torre possui nove andares, e como informa o narrador alusivo, sua escada é circular, uma metáfora à espiral, imagem visual permeia as mitologias do imaginário pertencentes ao livro em estudo, além de contos, ensaios críticos, conferências e demais textos do autor.

⁸³ Periodista e poeta argentino, idealizador da Associação Argentina de Críticos de Arte, promoveu as vanguardas artísticas, foi presidente da Sociedade Argentina de Escritores de 1965-1969, filiado ao Partido Comunista Argentino, de onde foi expulso após discordar de algumas ideias relacionadas à tradição estética.

⁸⁴ Termo coletivo para povos originais ou primeiros malaios, são compostos por aproximadamente 18 grupos étnicos. As religiões desses grupos são: animismo, islamismo e cristianismo, sendo 70% deles animistas tradicionais, 10% cristãos, e entre 15 e 20% muçulmanos. Fonte da informação: <https://minorityrights.org/minorities/orang-asli>

⁸⁵ Irmão mais velho.

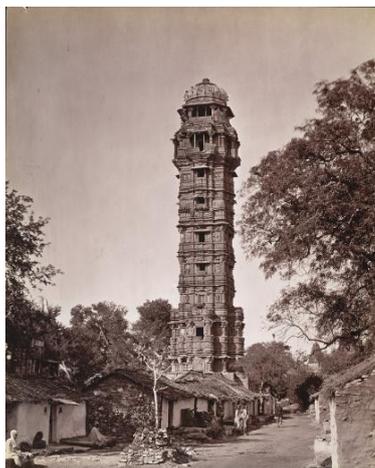
⁸⁶ Governante de Mewar, estado ao norte da Índia, entre 1433 e 1468 d. C., pertencia ao clã Rajput.

Segundo Chevalier (2007), a espiral simboliza a viagem da alma, a morte e os caminhos desconhecidos, a condução por caminhos ordenados à morada do eterno, a evocação de uma força que se relaciona com o progresso.

Todas as culturas comportam significações para essa figura. Observa-se que o “terraço circular” citado pelo narrador alusivo está no cume da torre. Como na imagem abaixo, o leitor é direcionado pelo narrador a observar o fato de que aqueles que conseguem chegar até o alto da torre dominam todo o horizonte.

No entanto, há uma clara advertência, no fato de que “[...] só se atrevem a subir os que não creem na fábula[...].” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 3), percebendo-se que há uma convocatória a pensar na mitologia do imaginário.

Figura 34 – Torre da Vitória ou Jaya Stambh, Chitor⁸⁷



Fonte: Coleção Bellew da British Library (*online* 1870)

Assim, aceita-se a convocatória do narrador, e se reflete acerca da mitologia do imaginário, que alude a galgar um caminho em espiral que aqui se interpreta como a escalada para o *Nirvana*. Pense-se inicialmente o termo, provindo do sânscrito, sendo *nir* = privação e o radical *var* = soprar. Segundo Chevalier (2007), seria o apaziguamento total, a extinção, pois ela não “[...] é o retorno ao nada, mas antes a extinção do eu no Ser, quer este último se chame *Brama*, como no hinduísmo, ou Buda. A palavra tem, portanto, um sentido positivo; não é de modo algum negativo, exceto em relação ao fluxo incessante das existências.” (CHEVALIER, 2007, p. 636).

⁸⁷ Imagem fotográfica pertencente à Coleção Bellew, tirada por um fotógrafo anônimo na década de 1870. Na British Library, em sua galeria online, podemos observar que há menção ao ano de 1875. Fonte: <https://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/t/019pho0000050s2u00139000.html>

Igualmente, pode-se interpretar esse fluxo como a circularidade temporal que é indicada pela espiral, representada na mitologia do imaginário pela escada que leva ao alto da Torre da Vitória. O tratamento do tempo e da imortalidade da alma é empregado pelo narrador alusivo. Quando se analisa o capítulo IV do Livro VIII do *Budadharmā* (CEBB, 2003) se lê, “[...] o Buda manifesta sua entrada no *nirvana* e, assim, não tem uma forma determinada. Apesar disto, visto que ele existe eternamente, é eternamente feliz, eternamente independente e eternamente puro, não se pode dizer que ele não possui uma forma determinada.” (CEBB, 2003, p.1.345).

A indicação de manifestação do Buda enquanto ser que revela a porta para o *Nirvana* pode ser interpretada como uma intertextualidade que se relaciona a partir do narrador em alusão ao fato de o ser fantástico, nominado de *A Bao A Qu* (in BORGES; GUERREIRO, 1981), morar desde os primórdios na Torre da Vitória. Pois, da mesma maneira que o ser fantástico não tem uma forma determinada, a manifestação de entrada do Buda no *Nirvana* também não é apurada, sendo que a sensibilidade de ambos os seres está ligada aos valores humanos, além de somente ter consciência de sua existência quando alguma alma principia a escalada pela espiral. Nesse momento,

[...] A vibração da pessoa que se aproxima lhe infunde vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo, seu corpo e sua pele quase translúcida começam a se mover. Quando alguém sobe a escada, o *A Bao A Qu* põe-se quase nos calcanhares do visitante e sobe agarrando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o *A Bao A Qu* fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante. (BORGES; GUERRERO, 1981, p.3)

Sendo assim, indica-se que essa bifurcação do eu, tanto no século XX, quando Borges cria suas narrativas, quanto no século XXI, serão representadas pelo que a psicanálise chama de inconsciente. Essa duplicidade do ser e a maneira como a mitologia do imaginário é apresentada pelo narrador alusivo revelam o abandono de questões dogmáticas, ensinando, a partir do budismo que o mundo material, com suas vaidades, busca pelo poder e demais vícios, é ilusório. O fato de a escada ter “degraus curvos e gastos” (BORGES; GUERRERO, 1981, p.3), pode esclarecer o enigma, o que se pode antever como uma solução borgiana. Em sua episteme de leitura Borges apresenta como a ficção vai invadindo e substituindo a história em muitas culturas orais.

Apesar de sua clareza, o próprio narrador desconfia de sua explicação, aceitando com palavras obscuras a constituição do ser fantástico quando: “Em cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p.3), logo adiante o narrador alusivo informa que a sensibilidade do *A Bao A Qu* faz com que note quando quem chega ao último degrau é um ser evoluído. Contudo, a hesitação demonstra que seu corpo fica “incompleto, cor indefinida e luz vacilante” (BORGES; GUERRERO, 1981, p.3), pois não se constitui totalmente.

A demonstração do espaço de incertezas, daquilo que é impossível de ser explicado, é uma preparação para os textos e sua interpretação. Nesse sentido é importante pontuar que na episteme da leitura borgiana se há textos, eles foram recriados, aprimorados, evidenciando o conhecimento da memória coletiva e do respeito à tradição literária na obra de Jorge Luis Borges, o que não impede que o autor justaponha citações, invente nomes, descrições e narrativas: “Na base da religião budista está o mito, a lenda cuja beleza não pode deixar de ser mencionada. Para Borges, esse é um dos aspectos atraentes dessa religião: ele apreciava o lado estético do budismo” (CHEREM, 1999, p. 200).

Assim, ao explanar acerca da doutrina budista, criando narrativas que comportam certo grau de aproximação com os preceitos filosóficos, a episteme borgiana de leitura, na verdade, estabelece intertextualidade com o fato de o mito em sua oralidade constituir um “lado estético”, que pode ser utilizado para situar a composição de sistemas narrativos que representam a memória coletiva de um povo. Lê-se em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERRERO, 1981), na narrativa sobre o *A Bao A Qu*,

O *A Bao A Qu* sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda. Porém quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o *A Bao A Qu* pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul. Seu regresso à vida é muito breve, pois ao descer o peregrino o *A Bao A Qu* cai rolando até o primeiro degrau, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante. Só é possível vê-lo bem quando chega à metade da escada, onde os prolongamentos de seu corpo, que como pequenos braços o ajudam a subir, se definem claramente. Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que ao tato lembra a pele do pêssego. (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 4)

De tal modo, ao analisar o seguinte trecho: “O *A Bao A Qu* sofre quando não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor apenas perceptível, semelhante ao roçar da seda.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 4) percebe-se que o sofrimento a que remete o narrador alusivo estabelece nível de intertextualidade com os ensinamentos que são apresentados a partir

da figura do Buda, quando lemos: “Não podemos dizer que a essência do *nirvana* não existia antes e que agora existe. Quer um buda se manifeste ou não, a essência do *nirvana* é eterna.” (CEBB, 2003, p. 1.343). Ou seja, tanto na mitologia do imaginário quanto no ensinamento do *Bodisatva*, existe a referência ou alusão ao fato de ser eterna a busca, a procura do homem por seu autoconhecimento e por compreender a si.

Igualmente, há: “Porém quando o homem ou a mulher que o revivem estão cheios de pureza, o *A Bao A Qu* pode chegar ao último degrau, já completamente formado e irradiando uma viva luz azul.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 4), a pureza descrita em relação ao ser fantástico, e aqui se percebe que não há por parte da narrativa uma diferenciação entre os gêneros, tanto pode ser um homem quanto uma mulher a atingir o *Nirvana*, indica que se forma totalmente e irradia uma “luz azul” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 4). Na tradição budista a cor azul tem simbologias tais como: castidade, pureza, caridade, sendo também o símbolo da eternidade, além de simbolizar a paz e a vida espiritual.

Mais adiante percebe-se que há uma indicação de que caso o peregrino que busca o *Nirvana* não consiga atingir o topo da escada, o *A Bao A Qu* cai rolando até o primeiro degrau, quando toda sua luz se apaga. O fato é que o narrador alusivo indica que esse ser fantástico só pode ser visualizado parcialmente, quando a pessoa que sobe a escada em espiral está ao menos na metade, um claro simbolismo à busca pela iluminação. No Budadharma lê-se: “O *bodisatva* não vê qualquer forma determinada em coisa alguma, nem há qualquer forma determinada no Buda. Apesar de não haver uma forma física no Buda, também não há uma ausência de forma física nele.” (CEBB, 2003, p. 1345), bem como o ser fantástico, aquele que é iluminado, Buda, também não tem uma forma física fixa, pois sua constituição se dá a partir da pureza de suas intenções.

As intertextualidades entre as leituras empreendidas por Borges a partir do budismo e como estabelece conexões com as narrativas que cria se interconectam nesse sistema de alusões, pois ao indicar que: “Há quem diga que ele vê com todo o corpo e que o tato lembra a pele do pêssego.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 4) o narrador alusivo adverte a que culturas faz referência, porquanto, a tradição hindu não alude ao pêssego, no entanto as tradições tanto chinesa quanto japonesa especificamente a chinesa, responsável por transcrever os ensinamentos do budismo, acenam ao fato de ser o “pêssego” uma simbologia da renovação e da fecundidade, inclusive com lendas de sociedades secretas chinesas que comportam a alegoria de uma “Promessa do Jardim dos Pessegueiros”, (CHEVALIER, 2007, p. 715).

Interpreta-se aqui essa alusão do narrador a um jardim da imortalidade da alma, a partir da visão totalmente formada do *A Bao A Qu*, sendo que se lê: “ No curso dos séculos, o *A Bao A Qu* chegou apenas uma vez à perfeição.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 4), entende-se dessa maneira que apenas um ser atingiu o *Nirvana* e viu o ser fantástico em seu aspecto “físico”, o que pode ser uma menção ao Buda. Nesse sentido, o sistema narrativo borgiano se constitui de referências, indicações, diálogos entre culturas, aproximações, seus aprimoramentos de narrativas relacionadas aos mitos orais, que mais tarde foram transcritos, são exponenciais de um labirinto criativo que muitas vezes pode iludir, já que é reconhecido pela crítica o caráter ilusório e intrigante com os quais criava seus contos e demais textos.

Apresentou-se no presente tópico as imbricações que o narrador alusivo borgiano estabelece ao indicar a mitologia do imaginário *A Bao A Qu* (BORGES; GUERRERO, 1981) e sua possível relação com a escalada para o *Nirvana*. Buscou-se evidenciar algumas de suas possíveis intertextualidades a partir da experiência com uma narrativa de raiz hindu, mas que teria sido transcrita e estudada por chineses e japoneses. Analisou-se de maneira comparada a narrativa em relação com o texto “O Grande Nirvana”, contido no livro VIII, capítulo IV do Budadharma (CEBB, 2003).

Abordar-se-á no próximo tópico a conceituação do ser fantástico *Bahamut*, sua presença em textos da tradição ocidental, como o livro de “As Mil e Uma Noites” (AS MIL, 2010), especificamente na narrativa sobre “Simbad, o marujo” (LISBOA, [1834] 2018), abordando sua presença no Livro de Jó, a partir da Bíblia, do rei *James* (2021), as relações de aprimoramento que estabelece e como de maneira sutil indica a presença de uma construção de linguagem literária que permeia muitas concepções narrativas relacionadas à ideia de uma “terra plana” que remonta à Idade Média, para tal analisar-se-á como o narrador alusivo e a episteme de leitura borgiana se apresentam enquanto relações possíveis de aventar a intertextualidade.

6.4 *Bahamut*: Uma Explicação Para a Terra Plana

No tópico anterior aventaram-se as relações intertextuais estabelecidas pelo narrador alusivo borgiano ao situar a narrativa do nascimento de Buda, contida no Budadharma (CEBB, 2003), apresentou-se o livro, suas características textuais e o Buda enquanto ser histórico, para estabelecer como estão representados o aprimoramento e intertextualidade. No tópico que se segue, haverá uma análise comparada entre as representações do *Bahamut* (in BORGES;

GUERRERO, 1981) em textos de tradições distintas, seguindo as alusões do narrador borgiano, para desvelar suas estratégias de leitura e aprimoramento de variados textos e culturas.

A mitologia do imaginário ficcionalizada por Borges; Guerrero (1981), estabelece uma teia com outros textos da tradição ocidental. Lê-se: “A fama do *Bahamut* chegou aos desertos da Arábia onde os homens alteraram e engrandeceram sua imagem.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 36). A citação inicial é uma alusão ao ser fantástico que em textos como o livro de “As Mil e Uma Noites” (AS MIL, 2010), se apresentará como uma ilha.

Ao aludir aos desertos da Arábia o narrador leva a questionar alguns equívocos que o Ocidente tem em relação ao Oriente, e um deles é a sua constituição, pois em alguns casos há uma alegação de que não houve civilização árabe anterior ao Islã, o que é uma falácia.

Outro ponto importante para destacar é que não somente de tribos nômades guerreiras e primitivas se formou a Península Arábica, até porque os estudos árabes corroboram que na chamada área do Crescente Fértil, civilizações altamente avançadas, com desenvolvimento social e político, além de cultura elaborada, se estabeleceram.

Ao se referir a essas culturas distintas, em que “os homens alteraram e engrandeceram sua imagem”, o narrador situa de que maneira ocorreu a composição do *Bahamut* como é conhecido atualmente. Percebe-se então a tradição de uma narrativa oriental que aponta para atos de imersão na tradição cultural. Quando se observa a relação entre objetos e seres na narrativa existe como exemplo o seguinte: peixe – touro – rubi – anjo – terra, ao que se lê sua indicação em:

De hipopótamo ou elefante fizeram-no peixe que se mantêm sobre uma água sem fundo e sobre o peixe imaginaram um touro e sobre o touro uma montanha feita de rubi e sobre a montanha um anjo e sobre o anjo seis infernos e sobre os infernos a Terra e sobre a Terra sete céus (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 36).

Assim sendo, ao elencar esses objetos e seres no texto borgiano o narrador alusivo referencia de forma intertextual o livro de “As Mil e Uma Noites” (O LIVRO, 2010), onde há uma indicação da noite 496, ao narrar que: “[...] Outros declaram que a Terra tem seus alicerces na água; a água, no penhasco; o penhasco, na cerviz do touro; o touro num leito de areia; a areia em *Bahamut*; [...]” (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 36). Adverte-se que as citações e alusões são estratégias de criação elaboradas por Borges durante sua trajetória criativa. Ao mapear a indicação observa-se que nas aventuras de “Simbad, o marujo” (LISBOA, [1834] 2018), há uma descrição do ser fantástico.

Porquanto, lembra-se aqui que a grafia do nome *Bahamut* conta com algumas mudanças em sua escrita. No livro de Jó, em seu capítulo XL, é grafado como *Behemoth* na Bíblia do Rei

James (2021) como *Behemoth*, em algumas traduções, como a do português brasileiro a escrita se dá como *Beemote*. Dito isto, situa-se sua constituição física que é: “[...] demônio gordo e estúpido, malgrado sua alta posição. Sua força está nos rins; seus domínios são a gulodice e os prazeres do ventre. Alguns demonólogos dizem que é o grande despenseiro e copeiro dos infernos” (COLLIN DE PLANCY, 2019, p. 132).

Figura 35 – *Behemoth*



Fonte: Dicionário Infernal (COLLIN DE PLANCY, 2019, p.132)

De tal modo, a ilustração representativa do Bahamut acima ajuda a situar o ser fantástico. A episteme borgiana da leitura nos conduz ao reconhecimento/conhecimento de que o *Bahamut* é considerado por algumas tradições como a representação do faraó do Egito que perseguiu os hebreus (COLLIN DE PLANCY, 2019). Também é descrito em textos da tradição literária ocidental como uma criatura monstruosa.

Ao mapear a incidência do Bahamut em possíveis fontes utilizadas por Borges, propusemos alguns exemplos. Um, a “Bíblia do Rei James” (BÍBLIA, 2021) em sua versão original e a narrativa de *Simbad*, o Marujo (LISBOA, [1834] 2018), em o livro de “As Mil e Uma Noites” (AS MIL, 2010). Aventou-se o fato de que é interessante a presença do ser fantástico nos textos, e como sua relação intertextual se apresenta, pois

Acrescenta-se que sob o desmesurado peixe há um mar, e sob o mar um abismo de ar, e sob o ar, fogo, e sob o fogo uma serpente que se chama Fallak, em cuja boca estão os infernos. A ficção do penhasco sobre o touro e do touro sobre Bahamut e de Bahamut sobre qualquer outra coisa parece ilustrar aquela prova cosmológica de que existe Deus, na qual se argumenta que toda causa requer uma causa anterior e se proclama a necessidade de afirmar uma causa primeira, para não prosseguir infinitamente. (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 37)

Assim, a proposição à primeira fonte se dá pelo fato de que Borges era por parte de pai oriundo de uma família de constituição inglesa, sendo que sua avó *Fanny Haslam* era filha e neta de pastores metodistas, sendo a Bíblia do Rei *James* uma leitura realizada pelas mais diversas vertentes do cristianismo, dos anglicanos aos católicos na Inglaterra. A segunda fonte é oriunda do livro de “As Mil e Uma Noites” (AS MIL, 2010), leitura que foi profusamente citada pelo autor.

Observa-se que o autor busca indicar que a origem das narrativas está ligada à tradição oral árabe, contudo essa questão é controversa. Existem fontes que sugerem o nascimento do livro no atual Irã, antiga Pérsia, outras que dizem ter sido elaborado em Bagdá no século IX. Pontua-se aqui que as narrativas mencionam inúmeros países, tais como: Iraque, representado por sua capital Bagdá, Índia, o norte da África e até mesmo a China.

Na mitologia do imaginário *Bahamut* lê-se: “Outros declaram que a Terra tem seu alicerce na água; a água, no penhasco; o penhasco, na cerviz do touro; o touro num leito de areia; a areia em *Bahamut*; [...]” (BÍBLIA, 2021). Analisa-se a água como fonte de vida e o touro enquanto um símbolo da força da criação, ao que o narrador alusivo menciona a existência cosmológica de Deus, conduzindo a uma interpretação do capítulo XL, em seu versículo 15, do Livro de Jó, em que se lê: “*Behold now behemoth, which I made with thee; he eateth grass as an ox.*”⁸⁸ (BÍBLIA, 2021), ao situar o ser fantástico no livro poético de Jó, há uma indicação ao fato de o touro ou boi comer grama.

Mais adiante ocorre uma alusão à força presente no ventre e nos “lombos”, como disposto por Collin de Plancy (2019), ao que em uma terceira possibilidade de fonte utilizada para a criação da mitologia do imaginário se lê:

[...] portanto, Deus, cujo nome seja exaltado, criou um peixe enorme, que ninguém poderia olhar por causa de seu vasto tamanho, e do brilho de seus olhos, e sua grandeza; pois é dito que se todos os mares fossem colocados em uma de suas narinas, eles apareceriam como um grão de mostarda no meio de um deserto: e Deus, cujo nome é exaltado, ordenou que os peixes fossem um suporte para os pés do touro. O nome desse peixe é Bahamoot [Behemoth]. Ele colocou, como suporte, água; e sob a água, trevas: e o conhecimento da humanidade falta quanto ao que está sob as trevas. “Outra opinião é que a [sétima] terra está sobre a água; a água, sobre a rocha; a rocha, sobre as costas de o touro; o touro, em um leito de areia; a areia, sobre o peixe; o peixe, sobre um vento parado e sufocante; o vento, em um véu de escuridão; a

⁸⁸ King James Version. Disponível em <https://bibliaestudos.com/kjv>

escuridão, em uma névoa; e Avhat está abaixo do névoa é desconhecida.(*tradução nossa*, LANE, 1883, p. 107)⁸⁹

Como nas outras duas possibilidades indicadas, a terceira indica o *Bahamut* a partir dos estudos de Edward Lane, que no século XIX analisou a sociedade árabe por meio de sua cultura e formação. Ao destacar o fato de “Deus” ter criado um peixe, há aqui uma clara alusão à narrativa, pois as citações e indicações do narrador alusivo são retomadas em trechos como: “*and God, whose name be exalted, commanded the fish to be a support to the feet of the bull. The name of this fish is Bahamoot [Behemoth][...]*” (LANE, 1883, p. 107) o que também é sugerido na mitologia do imaginário quando o narrador alusivo cita que: “A ficção do penhasco sobre o touro e do touro sobre *Bahamut* e de *Bahamut* sobre qualquer outra coisa parece ilustrar aquela prova cosmológica de que existe Deus [...]” (in BORGES; GUERRERO, 1981, p. 37), o que se interpreta como a sugestão de que há algo que o conhecimento humano reflete como uma junção espírito – ciência, sendo mais adiante citada a serpente *Fallak*.

Nessa ficcionalização atentou-se para a intenção de robustecer a existência de Deus a partir da cosmologia, com argumentos científicos, tanto que a narrativa prossegue com descrição de seres que são a base para que a Terra se sustente.

A progressão narrativa é ritmada e remete a uma possível intenção do narrador de situar o *Bahamut* como uma ficcionalização de algumas teorias relacionadas ao chamado terraplanismo, teoria da Terra plana, que se sustenta sob a alegação de que a Terra não é um globo. O marco das ideias relacionadas a essa pseudoteoria é o ano de 1881, quando Samuel Rowbotham publicou um texto chamado “Astronomia Zetéica: a terra não é um globo” (ROWBOTHAM, [1849] 2016), em que sustentava o argumento de ter uma “missão, a de revelar as mentiras cultivadas pela ciência” (ROWBOTHAM, [1849] 2016, p. 231), - sua argumentação no entanto tem vícios que se desenvolvem de maneira pouco científica - tentou refutar *Erastótenes*, o grego que entre o século III e IV a.C. teria comprovado a esfericidade da terra.

⁸⁹Livro citado pelo autor, ao fazer menção ao escritor, tradutor, lexicógrafo e orientalista britânico Edward William Lane - **no original** - therefore God, whose name be exalted, created an enormous fish, that no one could look upon on account of its vast size, and the flashing of its eyes, and their greatness ; for it is said that if all the seas were placed in one of its nostrils, they would appear like a grain of mustardseed in the midst of a desert: and God, whose name be exalted, commanded the fish to be a support to the feet of the bull. The name of this fish is Bahamoot [Behemoth]. He placed, as its support, water; and under the water, darkness: and the knowledge of mankind fails as to what is under the darkness." Another opinion is, that the [seventh] earth is upon water; the water, upon the rock; the rock, on the back of the bull; the bull, on a bed of sand; the sand, on the fish; the fish, upon a still, suffocating wind; the wind, on a veil of darkness; the darkness, on a mist; and Avhat is beneath the mist is unknown.

Alegações relacionadas à teoria citada indicam o *Bahamut* como o ser que representa o fato de ser a Terra plana. Contudo, segundo o professor Marandola Jr. (2019), há um debate que toma por base o entendimento corrente na Idade Média europeia de que essa teoria era consolidada. Para argumentar sobre essa questão ele indica o livro de Umberto Eco, *História das Terras e Lugares Lendários* (2013), em que o teórico desvela os argumentos indicando inclusive que a necessidade de acreditar em argumentos relacionados a crenças parecem ser mais recorrentes nos modernos e contemporâneos que naqueles que viveram o Medievo.

Igualmente percebe-se que o narrador alusivo não pretende discutir a questão do terraplanismo. Ele, na verdade, busca estabelecer um processo de intertextualidade entre a *Fallak* e o *Bahamut* (BORGES; GUERRERO, 1981), como dois seres da mitologia árabe. *Fallak* é a gigantesca serpente cósmica que habita um abismo de fogo abaixo do *Bahamut* igualmente gigantesco que suporta toda a criação de Alá. A *Fallak* vive nesse lugar infernal se contorcendo entre as chamas e esperando o fim do mundo. Nos mitos orais árabes, durante o apocalipse *Fallak* irá devorar toda a criação.

Adverte-se que a grafia do nome *Bahamut* pode conter uma possibilidade de alusão que o narrador oferta ao leitor, pois na tradição literária há alguns exemplos de textos que citam o ser fantástico com a grafia *Behemoth* (HOBBS, [1682], 1993). Como exemplo, *Behemoth or the Long Parliament*, de *Thomas Hobbes*, publicado originalmente em 1682, postumamente. Há que se referendar o fato de que se em *Leviatã* há o simbolismo de um Estado que garante a paz, no texto que versa sobre o *Behemoth*, o escritor inglês irá desenvolver a metáfora de um ser fantástico como aquele, que simboliza a rebelião e a guerra.

Além de Hobbes, existe o livro “O Mestre e Margarida” (2017), de Mikhail Bulgakov, em que há uma indicação ao *Behemoth* durante o período do stalinismo na Rússia através de uma visita do diabo. Igualmente, John Milton em “*Paradise Lost*” (2015), no livro VII, versos 470 - 472. Em todos esses textos a grafia se encontra diferenciada da que apresenta a mitologia do imaginário. A seguir uma ilustração do *Behemoth*:

Figura 36 – *Behemoth* e *Leviatã*, gravura de *William Blake*



Fonte: Wikicommons (*online*, 2021)

Aponta-se então para uma derivação do mito, pois o narrador alusivo indica a possibilidade de que os árabes tenham encontrado na visão do ser fantástico, *Bahamut*, que sustenta o mundo, uma derivação do mito hebraico do *Behemoth*. Adverte-se que *Final Fantasy*⁹⁰ mostra o *Bahamut* como um dragão. Cita-se esse fato, pois a partir dessa representação do ser fantástico, que anteriormente teria sido concebida no jogo de RPG *Dungeons & Dragons*, houve uma popularização da figura do *Bahamut*. Abaixo uma ilustração do *Bahamut*:

Figura 37 – *Bahamut*⁹¹



Fonte: New Game Plus (*online* 2020)

Lembra-se o caso do *Bahamut* como uma apropriação de jogos virtuais, contudo os seres que são descritos em suas distintas culturas em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) têm sido referendados em diversas mídias, o que avanta a possibilidades

⁹⁰ Série de jogos virtuais de fantasia e ficção científica, criada por Hironobu Sakaguchi, desenvolvido pela Square Enix, são do gênero RPG, sendo lançado pela primeira vez em 1987.

⁹¹ Ilustração do Bahamut. Disponível em: <https://newgameplus.com.br>

de se conhecer o ser fantástico por meios não literários, pois em muitos *sites* pesquisados encontram-se indicações do livro escrito por Borges e Guerrero (1981).

A questão da relação com os jogos virtuais não é uma forma de desvirtuar o caráter alusivo do texto em questão, pois ao indicar uma das narrativas o livro de “As Mil e Uma Noites” (AS MIL, 2010), o narrador alusivo apresenta a questão da personificação dos mitos por meio de aprimoramentos.

Nesse sentido, ao refletir acerca da relação estabelecida pelo narrador alusivo entre fontes tão distintas, indica-se as possibilidades de intertextualidade que foram direcionadas no ato da criação do livro em estudo, pois ao situar tradições culturais diferentes, o narrador alusivo, o que se solidifica ao pontuar o fato de que culturas não estão isoladas, o contato e as memórias coletivas influenciam e constituem suas diferenças e similaridades.

Em “Simbad, o marujo” (LISBOA, [1834] 2018), temos um narrador em 3ª pessoa que narra como vivia em Bagdá um carregador de nome *Hindbad*. Esse rapaz foi realizar uma entrega de objetos, mercadorias, no palácio do famoso marujo *Simbad*, mercador reconhecido em toda a cidade. Chegando ao local ficou maravilhado com o esplendor, riqueza e beleza, questionando como *Simbad* poderia ter tanto e ele *Hindbad* nada (LISBOA, 2018).

Quando estava saindo, foi chamado por um dos servos, adentrou um grande salão. Em seu centro, na cabeceira da mesa, estava *Simbad*, que lhe disse que ouvira o que dissera e iria lhe contar como conseguiu tudo que tinha e por quais sofrimentos e privações passou para construir tamanha riqueza. *Simbad* narrou como desbravou os inúmeros mares, e que tinha passado por muitas viagens, mas a que o deixou mais intrigado foi a da ilha que se movia (LISBOA, 2018).

O narrador (LISBOA, 2018) informa ainda que na ilha que se movia, que se interpreta aqui como uma representação do *Bahamut*, havia muitos pássaros gigantes. Em um ato de astúcia *Simbad* se amarrou a um deles para que pudesse sair da ilha, pois temia por sua vida. O pássaro o levou a um lugar que estava repleto de diamantes, ao que o marujo recolheu vários. Ao longo do tempo a ave teria voado com *Simbad* para muitas ilhas. O marinheiro viveu aventuras e enriqueceu. Após narrar sua história por sete dias, Simbad convidou *Hindbad* para participar de um banquete e durante o evento presenteou o carregador com cem moedas de ouro (LISBOA, 2018).

Destarte, ao lermos o trecho,

Tão imenso e tão resplandecente é Bahamut que os olhos humanos não podem tolerar sua visão. Todos os mares da Terra, postos numa de suas fossas nasais, seriam como

um grão de mostarda em meio ao deserto. Na noite 496 do *Livro das Mil e Uma Noites*, conta-se que a Isa (Jesus) foi concedido ver Bahamut e que, alcançada essa graça caiu ao solo três dias para recobrar a consciência. Acrescenta-se que sob o desmesurado peixe há um mar, e sob o mar um abismo de ar, e sob o ar, fogo, e sob o fogo uma serpente que se chama Fallak, em cuja boca estão os infernos (BORGES; GUERRERO, 1981, p. 37).

percebe-se a vindicação do narrador alusivo à reflexão acerca das relações entre a força da figura do *Behemoth* na cultura hebraica, visto que esse ser fantástico é um dos poucos que é citado no livro sagrado cristão. Observa-se também o fato de o narrador referenciar seu caráter mitológico.

Porquanto se lê: “Na noite 496 do *Livro das Mil e Uma Noites*, conta-se que a Isa (Jesus) foi concedido ver *Bahamut* e que, alcançada essa graça caiu ao solo três dias para recobrar a consciência.” (BORGES; GUERRERO, 1981, p.37) uma possibilidade de interpretação seria a de que o profeta do cristianismo teria sido tocado pela visão do ser místico.

O narrador alusivo ainda adverte para as relações entre o peixe, o mar, o ar e o fogo ao tratar da serpente. Aqui observa-se que a *Fallak* (BORGES;GUERRERO, 1981) é um ser fantástico da tradição oral pré-islâmica. A convocatória à análise da maneira como esses seres fantásticos aludem a possíveis interpretações e paralelos traçados em relação aos povos da Mesopotâmia são exponenciais de um movimento cosmogônico que era muito apreciado por Borges.

Apresentaram-se no presente capítulo reflexões acerca dos aprimoramentos e intertextualidades estabelecidas por Borges; Guerrero (1981). Para tal mapeamento utilizaram-se textos como: “O Nascimento do Buda” (in CEBB, 2003), presente no Livro I, capítulo I e “O Grande *Nirvana*” (in CEBB, 2003), contido no livro VIII, capítulo IV, ambos presentes no *Budadharmā*; a descrição do *Bahamut* presente no *Arabian Society: in the Middle Ages* (LANE; LANE-POOLE, 1883), o capítulo 40 do Livro de Jó, contido na Bíblia do Rei James (2021); A primeira viagem de *Simbad, o Marujo* (LISBOA, [1834] 2018).

Ponderou-se acerca das alusões empreendidas pelo narrador borgiano, e para tal estabeleceram-se relações entre a cosmogonia, tema caro a Borges, e as narrativas referentes ao Budismo enquanto doutrina. Para tal exercício interpretativo lançou-se mão de demonstrar algumas possíveis leituras e intertextualidades realizadas pelo autor.

No contexto de análise da experiência de similaridades e diferenças entre as narrativas hindu e hebraica encontraram-se afinidades e presença de seres fantásticos da tradição árabe pré-islâmica. A fim de abordar sua presença e apresentar características, conceituaram-se os

seres fantásticos de acordo com dicionários especializados, lançando mão de relações intertextuais e concepção textual, fundada em análise e mapeamento dos textos para comprovar a teoria de que há no livro em estudo uma episteme de leitura borgiana que se constitui a partir do narrador alusivo e da construção de relações de intertextualidade, aprimoramento e apropriação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos sombrios, onde imperam pressões silenciosas, por vezes sutis, ou às vezes nem tanto, as principais vítimas de governos autoritários são a cultura, a arte e a ciência. A leitura torna-se então um ato de resistência. Este trabalho buscou refletir acerca de um *modus operandi* típico de governos totalitários: o menosprezo por outras culturas e suas literaturas em favor de uma concepção de tradição literária que desconsidera a produção de centros não hegemônicos. Trata-se, então, de uma interpretação que pode ser compreendida como reducionista, pois estabelece uma linha divisória demarcada por relações de poder dentro das relações culturais. O que se buscou comprovar foi que o livro em estudo tinha como horizonte uma possibilidade de resistência à política cultural de segregação do peronismo.

O que pode o leitor em tempos sombrios? Uma das respostas dada por Borges se encontra em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981): mostra-se ao leitor que existem alternativas, que um outro mundo é possível. Mas a obra não é relevante apenas como testemunho de seu tempo, ela também explicita um novo papel leitor; e por meio desse foco no ato de leitura, Borges também cresceu como escritor.

Desde o início da pesquisa, a questão do papel da leitura e do leitor tornou-se premente. Para melhor discutir essa questão, pela grande quantidade de mitologias do imaginário, centrou-se a discussão do “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) em narrativas pontuais. A partir disso dividiram-se tematicamente as narrativas analisadas: a) representação material da fortuna; b) representação do feminino e da morte; c) representação do espiritual e da criação.

O papel da leitura e do leitor serviu como guia na apreensão do texto: tomou-se como pressuposto, a importância de se conhecer as referências, as citações, a rede intertextual da qual um debate intelectual (no caso literário) faz parte. Por isso, separou-se a escrita da tese em dois polos: o primeiro refere-se à Fortuna Crítica do autor e do objeto de estudo; o segundo refere-se às próprias Mitologias do Imaginário, onde se verificou a rede intertextual formada. Em ambos os polos, o ato de leitura é essencial. É necessário repetir, o papel da leitura e do leitor na escrita das mitologias do imaginário efetivaram a formação técnica do narrador ficcional borgiano. Portanto, foi com base nas leituras, tanto as feitas por Borges, quanto as de seus comentadores, que se fundamentou a formação de três conceitos – episteme da leitura borgiana, mitologias do imaginário e narrador alusivo.

Tais conceitos são importantes, em especial, no segundo polo, referente às Mitologias do Imaginário: representações e leituras. Esse polo teve por finalidade discutir as narrativas e, para além de uma descrição analítica, buscou-se mapear as possíveis leituras empreendidas por Borges e Guerrero (1981). Esse mapeamento é realizado por meio das citações, alusões, traduções e participação de mitos da memória coletiva de culturas distintas em textos da tradição literária universal. É importante reconhecer a existência dessa rede de intertextualidade pois, por meio dela, percebe-se como o texto demonstra ser um ato político.

Há em “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) uma episteme borgiana da leitura em que são estabelecidas relações entre culturas e tradições literárias? Para responder tal pergunta, empregou-se um referencial teórico-metodológico da crítica comparativista baseado em Tânia Franco Carvalhal e René Wellek, em correspondência com estudos acerca da leitura subjetiva e infinito literário em Borges, literatura como bem humanizador (com especial interesse nos estudos de Emir Rodriguez Monegal, Antonio Candido e Annie Rouxel). Empregaram-se, ainda, estudos relacionados à produção borgiana (centradas em questões como o leitor, a leitura, a linguagem borgiana, imbricações, labirintos e espirais). Para tal foram aplicadas leituras de autores como Luciana Namorato, Alberto Manguel, Beatriz Sarlo, Saul Sosnowski, Jorge Schwartz, Júlio Pimentel, Edwin Willianson, Davi Arrigucci Jr., além de analisar os textos teóricos de Borges acerca dos temas trabalhados.

Arrigucci Jr. (1999), ajudou a identificar o período em que o narrador borgiano apresenta sua maturação: no período entre a metade da década de 1940 e 1955. O que se pretendeu demonstrar foi o importante papel de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) nessa maturação. Para tanto, analisaram-se contos do autor buscando aproximações entre o contexto da Argentina peronista e a necessidade da defesa da cultura e arte. Por isso indicou-se como houve aparelhamento da mídia e das instituições argentinas, além de sugerir como o pensamento fascista foi se tornando discurso comum. Isso implicou em um período de censura sofrida pelas instituições em foco. Borges e o grupo da Sociedade Argentina de Escritores, além da revista “Sur”, e de outros intelectuais e artistas, professores e demais difusores de cultura na Argentina foram hostilizados pelos setores peronistas ligados ao governo. Analisou-se o contexto histórico de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981), verificando-se porque um texto literário é um fato estético ligado à sua realidade imediata. Um livro participa das observações e relações humanas que o autor formula, mesmo que em Borges haja uma dinâmica de narrativas visivelmente jocosas, intrincadas e

repletas de imbricações e alusões. O que se buscou comprovar foi que o livro em estudo tinha como horizonte de possibilidade a resistência à política cultural do peronismo.

Buscou-se apresentar tais elementos contextuais conectados à cultura literária de Borges, sendo eles: a tradição oral e sua relação com a memória coletiva em “O morto, a imortalidade e o tempo” (OBRAS COMPLETAS, 2011), além da relação com a linguagem literária em “O imortal” em fevereiro de 1947, aproximações filosóficas e teológicas sobre o tempo em “Os teólogos” em abril de 1947, a metáfora do labirinto, da bestialidade do humano em “A casa de *Astérion*” em maio-junho de 1947, a busca de recomposição filosófica e de traços da linguagem em “A busca de *Averróis*” em junho de 1947 e as questões relacionadas à linguagem, narrativa popular e filosofia em “O Zahir” em julho de 1947. A abordagem desses textos no primeiro capítulo se tornou essencial para que fosse demonstrado como ocorre a maturação do narrador alusivo em Borges. A relação entre sua formação leitora, a episteme de leitura e o processo social de que participou durante esse período da história argentina foram essenciais para sua criação literária.

Com base no contexto histórico, e a comparação com os contos anteriores, pode-se distinguir que o processo de escrita de Borges alterou-se consideravelmente durante a segunda metade da década de 1940, quando a situação da Argentina não lhe era muito favorável. Essa constatação considera tanto seus embates públicos com o governo peronista quanto sua melancolia e isolamento quando da prisão de sua mãe e irmã e, por fim, sua total cegueira física. Essa distinção que se realizou foi importante para identificar como a leitura e a linguagem literária borgiana foram amadurecendo. O que no período era compreendido como isolamento se constitui em uma ruptura, que mais tarde irá simbolizar a maturação de um narrador fragmentado, alusivo, repleto de imbricações, metáforas, citações e aprimoramentos de leituras variadas.

Analisou-se a leitura subjetiva e os leitores e verificou-se que a presente pesquisa aponta conclusões relacionadas à explanação de características dos leitores e das leituras, indicando que sua originalidade, a que se relaciona ao objeto de estudo, (visto que a presente tese se configura como a primeira a tratar do livro em questão na América), advém do fato de ser a experiência leitora responsável pela concepção de leitura e literatura que permeiam as escolhas dos jovens em relação ao que leem, além de indicar como essa subjetividade participa da formação do leitor. Para comprovar essas questões foram utilizadas pesquisas governamentais e acadêmicas, com o intuito de comprovar o que se aventou como simulacro de criatividade e de como se apresenta na episteme borgiana de leitura.

Foi feita também a contraposição de alguns dos textos mais conhecidos de Borges ao livro que foi utilizado como recorte, texto que para muitos especialistas da obra borgiana é um “texto menor”. Entretanto, é nessa obra e não nas outras que Borges aprimora muitas de suas técnicas posteriores. Aqui, o leitor é colocado em posição de centralidade (logo em seu prólogo) e, portanto, há uma instância narrativa alusiva na obra borgiana que se efetiva ao principiar no primeiro tópico, em que se tratou da primazia leitora em Borges. São contrastados quatro de seus contos com duas narrativas que se encontram no “Livro dos Seres Imaginários”, onde se buscou comprovar a presença da episteme borgiana da leitura por meio do narrador alusivo.

Em seguida são analisadas as relações entre a condição literária e a leitura em Borges, partindo da concepção de uma leitura de estudiosos de sua obra como: Emir Rodriguez Monegal (1980), Alberto Manguel (2018), Luciana Namorato (2011), Beatriz Sarlo (2005), entre outros, e de suas próprias produções críticas relacionadas ao livro, à leitura e ao leitor, evidenciando as similaridades de sua construção memorialística. Apresentou-se no tópico seguinte uma análise contrastiva dos prólogos das duas edições, a primeira do “Manual de Zoologia Fantástica” (BORGES; GUERREIRO, 1957), e o segundo prólogo de “O Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1967). A intenção foi comprovar a maturação do texto borgiano e suas modificações, além de explicar acerca das incorporações operadas. Ao tratar do infinito literário em Borges buscou-se estabelecer as relações de intertextualidade associando os textos à episteme borgiana de leitura.

Tomou-se por base o conjunto dos capítulos analisados para elaborar a segunda parte do estudo, entendendo que as questões relacionadas à episteme da leitura borgiana necessitariam de uma análise comparativa, pois anteriormente foi introduzida a fortuna crítica acerca da materialidade da linguagem literária borgiana no objeto de estudo. Para que o estudo pudesse conter um exame acurado, os capítulos foram divididos em três, e nominados como: A Representação Material da Fortuna; A Representação do Feminino e da Morte; A Representação do Espiritual e da Criação. Após este ponto, cada parte foi subdividida em quatro tópicos. Conclui-se então que seria utilizado o método do comparativismo literário, (como descrito anteriormente), e que para aprofundar as análises seria disposta a técnica *Close Reading* (leitura cerrada), que foram escolhidas em consonância com as indicações e citações do narrador alusivo, os contos e narrativas em que se apresentaram os seres fantásticos descritos. Então, interpretaram-se as possibilidades de leitura à luz da presença das Mitologias do Imaginário, utilizando a episteme de leitura borgiana como estratégia para mapear os textos que eram citados durante as narrativas. Foram utilizados os conceitos de intertextualidade,

aprimoramento e apropriação no processo de leitura e escrita, pois as relações estabelecidas se conectavam às narrativas de memória coletiva de povos distintos. O mais indicativo desse processo foi a utilização de textos de períodos históricos e sociais díspares, além de menções a narrativas que provavelmente não existiram.

Em todo o percurso de pesquisa algumas das narrativas escolhidas foram se constituindo em teias de citações e menções. Analisaram-se comparativamente as mitologias do imaginário e os textos da tradição literária ocidental e oriental. Alguns desses textos estavam indicados nas mitologias do imaginário, outros foram pesquisados como possíveis leituras empreendidas pelo autor. Chegou-se a essa possibilidade pelas similaridades que comportam, entre os textos estão: *Saga Völsunga* (VOLSUNGA, 1965), *Edda em Prosa* (STURLUSON, 2007), *Edda Poética* (EDDA, 2007), *O Hobbit* (TOLKIEN, 2020), *Beowulf* (TESSITURA, 2011), “Contos infantis e domésticos” (GRIMM, 2018), *Mahabharata* (CULTRIX, 2014), “A tosa da lã encantada” (WISH, 2020), *Pwyll*, senhor de *Dyved* (VARANDAS, 2012), o primeiro conto do *Mabinogion*; *Hávamál*; *Gylfaginning* e *Skáldskaparmál* (FAULKES, 2007), “A História das Irmãs Estranhas” (MUSGRAVE, 2021), “O Nascimento do Buda”, presente no Livro I, capítulo I e O Grande *Nirvana*, contido no livro VIII, capítulo IV, ambos presentes no *Budadharma* (CEBB, 2003), a descrição do *Bahamut* presente no *Arabian Society: in the Arabian Society in the Middle Ages* (LANE; LANE-POOLE, 1883), o capítulo 40 do “Livro de Jó”, contido na Bíblia do Rei *James* (BÍBLIA, 2021), A primeira viagem de *Simbad*, o *Marujo* (LISBOA, [1834] 2018).

Por fim, conclui-se que a constituição do que se chama episteme de leitura borgiana se efetiva a partir da “formação de vozes compostas” (BORGES, 2013, p. 266). Essas vozes são articuladas em seu período de maturação durante a metade do século XX. O argumento a partir de suas experiências leitoras se concretiza quando se analisa a escrita e formação de um narrador alusivo, pois o que o autor intenta e consegue, é utilizar narrativas de culturas distintas se apropriando de procedimentos metafóricos como a *kenningar*. Essa constatação foi possível ao mapear as indicações e citações de Borges com as possíveis fontes. O que se adverte aqui é que sua construção metafórica perpassa as noções de narrativas periféricas, pois as indicações do narrador alusivo, vez ou outra, fazem menção a estudos orientais. À guisa de comprovação desse amadurecimento, indica-se como as narrativas analisadas contam com certa estratégia de fragmentar, espelhar, aludir a conhecimentos variados, em uma espiral de textos que se complementam formando um tecido de memória coletiva.

Portanto, Borges parece demonstrar em seu “Livro dos Seres Imaginários” (BORGES; GUERREIRO, 1981) o quanto o ato de leitura é importante para a construção de uma identidade própria e, ao mesmo tempo, o quanto o ato de leitura pode contribuir para imaginar novos futuros. Tais futuros, entretanto, encontram-se, simultaneamente, em lugares que “não existem” (MANGUEIRA; TINOCO, 2017, p. 2936) (imaginários), ficcionais, mas que, entretanto, aludem a lugares reais do aqui e agora.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Ángel Rama**. Trad. de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. Ensaios latino-americanos, n. 6. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- AIMEE, Aline. **Canal do You Tube Chave de Leitura**, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC_D6jkHnMy94C6V-VTnGzJg> Acesso em: 12 de Abr, 2018.
- AIMEE, Aline. **Projeto Lendo O Aleph**, [2016], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H6_7pkyHkxg&t=342s> Acesso em: 9 de Abr, 2019.
- AIMEE, Aline. **Projeto Lendo Ficções**, [2017], 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bfx8RmDyYTc&t=786s>> Acesso em: 9 de Abr, 2019.
- AL-JAHIZ (Abū ‘Uthman ‘Amr Ibn Baḥr Al-Baṣrī). **Kitāb al-Ḥayawan (O livro dos animais)**. circa 840.
- ARÍAS, Martin; HADIS, Martin (orgs.). **Curso de literatura inglesa**. tradução Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ARIOSTO, Ludovico. **Orlando furioso**. Volume 1, 2010.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AS Mil e uma Noites**: Contos Árabes /tradução Ferreira Gullar. 5. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2010.
- AVILA, Marina; VLAD, Valquíria. **Do incrível ao bizarro**. São Caetano do Sul, SP: Wish, 2019.
- AVILA, Marina. A tosa da lã encantada. In: **Os melhores contos de fadas celtas**. São Caetano do Sul, SP: Wish, 2020, p. 164 – 169.
- BARRADAS, Carlos Manuel Faria. Dissertação - **Mosaicos da modernidade: a tradição dos bestiários – de Plínio aos bestiários modernos**. – Funchal, 2013.
- BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance**. Volume II. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BEIRED, José Luis Bendicho. A grande Argentina: um sonho nacionalista para a construção de uma potência na América Latina. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, n. 42, p. 303-322, 2001.
- BENSION, A. R. **O Zohar**. Tradução de Rosie Mehoudar e Rita Galvão. São Paulo: Polar Editora, 2019.

BERNARDO, João. **Labirintos do fascismo**: na encruzilhada da ordem e da revolta. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

BÍBLIA. **BÍBLIA SAGRADA**. Ed. King James. 2021. Disponível em: <<https://bibliaestudos.com/kjv>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

BLANC, Cláudio. **Guia da Mitologia Celta**. 2ª ed. São Paulo: Online, 2016.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLAKE, William. **Behemoth**, [1826], 2013. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Behemoth3.jpg>> Acesso em: 28 de Mar, 2021

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORGES, J.L. As Kenningar. In: **Nova Antologia Pessoal**. Tradução de Davi Arrigucci Jr.; Heloisa Jahn; Josely Vianna Baptista. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 264 – 271.

_____. (1899-1986). **Conferência: La Literatura Fantástica**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

_____. Do Culto aos Livros. In: **Outras Inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. Vol. 1. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 131 – 136.

_____. O Budismo In: **Sobre a Filosofia e Outros Diálogos**. Tradução de John Lionel O’Kuinghttons Rodriguez. São Paulo: Hedra, 2009, p. 224-228.

_____. **El aprendizaje del escritor**. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

_____. (1899-1986). **Ensaio autobiográfico: (1899 - 1970)**. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. (1899-1986). **Obras completas de Jorge Luis Borges**. v. 1. São Paulo: Globo, 2000.

_____. **Obras Completas: edición crítica**. Jorge Luis Borges; comentado por Rolando Costa Picazo. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2011a.

_____. **Obras Completas: edición crítica**. Jorge Luis Borges; comentado por Rolando Costa Picazo. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2011b.

_____. **Obras Completas: edición crítica**. Jorge Luis Borges; comentado por Rolando Costa Picazo. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2011c.

_____. **Obras Completas 4**. Tradução de Josely Vianna Baptista, Maria Rosinda Ramos da Silva e Sérgio Molina. Editora Globo, 1975.

_____. (1899-1986). **O outro, o mesmo**. Jorge Luís Borges. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Para las seis cuerdas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967.

_____. (1899-1986). **Prólogos, com um prólogo de prólogos:** (1975). Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, J. L.; GUERRERO, Marguerita. **El Martín Fierro.** Buenos Aires: Planeta Publishing Corporation, 2005.

_____. **The Book of Imaginary Beings.** Tradução: Norman Thomas di Giovanni. Londres: Editora Penguin Books, 1974. Disponível em: < <https://theteacherscrate.files.wordpress.com/2015/09/borges-jorge-luis-book-of-imaginary-beings-penguin-1974.pdf> >. Acesso em: 05 fev. 2020.

_____. **Manual de zoología fantástica.** México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____. **Manual de zoologia fantástica.** México: Fondo de Cultura Económica, [1957] 2005. Disponível em: < <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-123509/manuais-de-zoologia--os-animais-de-jorge-luis-borges-e-wilson-buen> > Acesso em: 16 de jul. 2021.

_____.; GUERRERO, M. **O Livro dos Seres Imaginários.** Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Ilustração de Jussara Gruber. São Paulo: Globo, 1981.

_____.; KODAMA, M. **Atlas.** Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____.; VASQUEZ, M. E. **Literaturas germanicas medievales.** Alianza editorial, 1978.

BODHGAYA Temple. **Templo de Maha Bodhi** [s,d]. Disponível em: <<https://bodhgayatemple.com/history>> Acesso em: 03 de Abr, 2021.

BOSI, Alfredo (1936). **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Os herdeiros, os estudantes e a cultura.** Editora UFSC, 2014.

BRITISH Library in foco. **Torre da Vitória em Chitor,** 1870. Disponível em: <<https://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/t/019pho0000050s2u00139000.html>> Acesso em: 21 de mar, 2021

BULGÁKOV, Mikhail. **O Mestre e a Margarida.** São Paulo: Editora 34, 2017.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato:** antropologia e estética da iminência. Trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios.** 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada.** 4ª ed. ver. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CATEDRA UNESCO. **¿Borges en Estambul? Borges y la literatura de Oriente Medio,** 2021. Disponível em: < <https://www.eventbrite.es/e/entradas-simposio-borges-en-estambul-borges-y-la-literatura-de-orient-medio->

[147085457563?fbclid=IwAR0zpjgSIA8tSmDkjXcqGACGg0AIbBLbSbxjUPz_sA0ZcR7RZM7RK0JX8qo](https://www.facebook.com/IwAR0zpjgSIA8tSmDkjXcqGACGg0AIbBLbSbxjUPz_sA0ZcR7RZM7RK0JX8qo) > Acesso em: 13 de Abr, 2021

CEBB. **Budadharm**a: o caminho para a iluminação. Tradução de Centro de Estudos Budistas Bodisatva. Viamão: Editora Bodisatva, 2003. Disponível em: < <https://bodisatva.com.br> >. Acesso em: 05 de fev. de 2021.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI – XVIII/ Roger Chartier. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 21ª ed. Rio de Janeiro; José Olympio, 2007.

CHEREM, Lúcia Peixoto. Borges, o eterno caçador de vaga-lumes. In: **Revista Letras**, Curitiba. Nº 52, p. 195-211. Jul-Dez. 1999. Editora da UFPR. Disponível em: < <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18951/12270>>. Acesso em: 10 /01/2021.

CHOMSKY, N. **A opressão não é uma lei da natureza**. Disponível -em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/541716-a-opressao-nao-e-uma-lei-da-natureza>> Acesso em: 17 de Mar, 2021.

COLLIN DE PLANCY, Jacques Albin Simon. **Dicionário Infernal**: repertório universal. São Paulo, Edusp, 2019.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

CONTORNO, N° 7/8: 1-2, 1956, 1956 Disponível em : < <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/contorno/> > Acesso em: 19 de Mai, 2019.

_____. **Peronismo... ¿y lo otro?** Contorno, N° 7/8: 1-2, 1956

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (orgs). **Literatura Comparada**: textos fundadores. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia; JOVER-FALEIROS, Rita (Orgs.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

EDDA. **POETIC EDDA (EDDA POÉTICA)**. Translated and edited by: Anthony Faulkes. London: University of Birmingham, 2007.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France. São Paulo: Loyola, 1996.

FUNDACIÓN Internacional Jorge Luis Borges. Museo Borges, [s,d]. Disponível em: <<http://www.fundacionborges.com.ar>> Acesso em: 16 de Mar, 2018.

FUNDACIÓN Internacional Jorge Luis Borges. Publicaciones, [s,d]. Disponível em: <<http://www.fundacionborges.com.ar>> Acesso em: 11 de Out, 2019.

FUNDACIÓN Internacional Jorge Luis Borges. Biografia de Jorge Luis Borges, [s,d]. Disponível em: <<http://www.fundacionborges.com.ar>> Acesso em: 08 de Dez, 2020.

FRYE, N. Mito, ficção e deslocamento. In: **Fábulas de Identidade**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000, p. 28 – 47.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos Maravilhosos infantis e domésticos** – Tomo I [1812] e tomo II [1815]. Tradução de Cristine Röhring. São Paulo: Editora 34, 2018.

GERMANIC MYTHOLOGY (2021). DISPONÍVEL EM <<http://www.germanicmythology.com/original/WorldTree.html>>. Acesso em: 10 de Jan, 2021. Acesso em: 10 de Jan, 2021.

GUIA de mitologia celta. 2ª ed. São Paulo: On line, 2016.

GÜIRALDES, R. 1997. **Don Segundo Sombra**. Edición crítica, Paul Verdeoye, coordinator, 1ª reimpressão. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile, ALLCA XX.

GYATSO, Tiffani. **O sonho da rainha Maya** [s,d]. Disponível em: <<https://bodisatva.com.br>> Acesso em 12 de Fev, 2021.

GYATSO, Tiffani. **O Elefante Branco descendo do Céu Tushita e a Rainha Maya** [s,d]. Disponível em: <<https://bodisatva.com.br>> Acesso em 12 de Fev, 2021.

GYATSO, Tiffani. **No Céu Tushita** [s,d]. Disponível em: <<https://bodisatva.com.br>> Acesso em 12 de Fev, 2021.

HALLDORSSON, Haukur. Yggdrasill, [s,d]. Disponível em: <<http://www.germanicmythology.com/original/WorldTree.html>> Acesso em: 10 de Jan, 2021.

LAJOLO, M. In: INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. **Indicador de Analfabetismo Funcional** – *INAF*: estudo especial sobre alfabetismo e mundo do trabalho. São Paulo: Instituto Paulo Montenegro, 2016. Disponível em: <http://acaoeducativa.org.br/wp-content/uploads/2016/09/INAF_EstudosEspeciais_2016_Letramento_e_Mundo_do_Trabalho.pdf>. Acesso em: 21/03/2021.

INSTITUTO PAULO MONTENEGRO. **Indicador de Analfabetismo Funcional** – *INAF*: estudo especial sobre alfabetismo e mundo do trabalho. São Paulo: Instituto Paulo Montenegro, 2018. <https://ipm.org.br/relatorios>. Acesso em: 21/03/2021.

HERNÁNDEZ, J. **Martin Fierro: El Gaucho Martin Fierro y la Vuelta de Martin Fierro**. Buenos Aires: Catamarca, 2009

HOBBS, Thomas. **De Cive, Filósofos a Respeito do Cidadão**. Tradução de Ingeborg Soler, Petrópoles, Vozes, 1993.

HOLDORF, R. D. **Argentina: branca, hispânica e católica – as relações da elite de políticos, militares e religiosos com os nazistas de Hitler**. Acta Científica – Ciências Humanas, p. 83-91, 2009. Disponível em: <<https://revistas.unasp.edu.br/acch/article/view/30/30>>. Acesso em: 10/04/2021.

HOMERO, c. 750-650 a.C. **Íliada**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Simone Weil. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

HOMERO, c. 750-650 a.C. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Italo Calvino. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

JOUBE, Vincent. **Por que estudar literatura?** Tradução de Vincent Jouve, Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. [tradução de Lúcia Helena França Ferraz]. 3ª ed. - revista e aumentada - São Paulo: Perspectiva, 2012.

KIPLING, R. **KIM**. Oxford: Oxford University Press, 1995. London: Penguin, 1994.

LANE, W.; LANE-POOLE, S. **Arabian Society in the Middle Ages: Studies from Thousand and One nights**. London: Chatto and Windus Picadilly, 1883 Disponível em: <<https://archive.org/details/arabiansocietyin00laneuoft/page/106/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: 17 de mar, 2021.

LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de Mitologia Nórdica: símbolos, mitos e ritos**. São Paulo: Hedra, 2015.

LANGER, Johnni (Org.). **Dicionário de História e Cultura Viking**. São Paulo: Hedra, 2017.

LANGER, Johnni. **O Mito do Dragão na Escandinávia**. Parte dois: as Eddas e o sistema ragnarokiano. BRATHAIR, Maranhão, v. 7, n. 1, p. 59 - 95, 2007.

_____. **O Mito do Dragão na Escandinávia**. Parte três: As Sagas e o Sistema Nibelungiano. BRATHAIR, Maranhão, v. 7, n. 2, p. 106 - 141, 2007.

LANGER, J. **O Mito do Dragão na Escandinávia**. Primeira parte: Período Pré-Viking. BRATHAIR, Maranhão, v. 3, n. 1, p. 42 - 64, 2003.

LEGG, James. **The Record of Buddhist Lands**. Oxford: The Clarendon Press, 1886

LES Temps Modernes. Disponível em: <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-Temps-Modernes/Les-Temps-Modernes614>> Acesso em: 01 de jan. 2021.

LISBOA, A. **Simbad, o marujo**. Traduzido e adaptado por Alaíde Lisboa; ilustrado por Angelo Abu. São Paulo: Peirópolis, 2018.

MACKENZIE, D. A. **Indian Myth and Legend**. Bloomington: Indiana University Library, 1913.

MACIEL, N. **Para falar de Borges**: entrevista concedida por Maria Kodama. In: *Correio Brasiliense*, Caderno Pensar, Brasília, 22/04/2017.

MAFFEI, M. (Org.). Jorge Luis Borges. **Os escritores**: as históricas entrevistas da Paris Review. Entrevista concedida a Ronald Christ. v. 1. Tradução de Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 195-224.

MAGALHÃES, A.C. de M.; CARVALHO, P.L. S. O budismo literário de Jorge Luís Borges. In: **Revista NUMEN**. Juiz de Fora, vol. 16, n. 2, p. 321-332. 2014. Periódicos UFJF. Disponível em: < <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/21904> >. Acesso em: 13 jan. 2021.

MANGUEIRA, G. C. C. Mitologias do Imaginário em Borges: a ficcionalização e o engajamento literário. In: **Congresso Internacional 2018**. Uberlândia. Anais da XVI Abralic, p. 2929-2939, dezembro de 2018. Disponível em: < <https://abralic.org.br/anais/?ano=2018> >. Acesso em: 19 jan. de 2021.

MANGUEL, A. **Com Borges**. Tradução de Priscila Catão. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2018.

MARANDOLA Jr., E. **Sobre antípodas, mapas e Terra plana**. Online: Jornal da Unicamp, 2019. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/artigos/eduardo-marandola-jr/sobre-antipodas-mapas-e-terra-plana>>. Acesso em 17 de mar, 2021.

MARTÍ, J.. **Obras Completas**, volumen 15. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991. Disponível em: < <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114051814/Vol15.pdf> >. Acesso em: 11/03/2021.

MEIRELES, Alexander. **Canal do You Tube Fantasticursos**, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/Fantasticursos/about>> Acesso em: 7 de Jan, 2017.

MEIRELES, Alexander. **O que o Monstro Mostra: introdução**, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8HE6J9u9oHA> > Acesso em: 8 de Mai, 2018.

MEYER, S. **Crepúsculo**. Tradução de Ryta Vinagre. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas; apresentação de Harold Bloom; ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Editora 34, 2015.

MIRANDA, P. G. Voluspá, A Profecia da Vidente: Notas e Tradução. In: **SCANDIA Journal of Medieval Norse Studies**, p. 178 – 206, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/scandia/article/view/41136>. Acesso em: 10/02/2020.

MINORITY Rights Group International. **Orang Asli, Malásia**, 2018. Disponível em: <<https://minorityrights.org/minorities/orang-asli>> Acesso em: 21 de Abr, 2021

NATIONAL Geographic Portugal. **Quem foram os primeiros europeus? 2021** Disponível em: <<https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/2190-quem-foram-os-primeiros-europeus>> Acesso em: 10 de Jan, 2021.

MOLLOY, Sylvia. **Las Letras de Borges**. – Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1979.

MONEGAL, E. R. **Borges: uma poética da leitura**. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MUSGRAVE, A. **A História das Irmãs Estranhas**. Tradução de Carlos Primati. 1ª ed. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2021.

NAMORATO, L. A dinâmica da autoria: redefinindo os conceitos de originalidade e plágio. In: **Diálogos borgeanos: intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011, p. 41 – 75.

NEDER CERQUEIRA, M. Borges, libros y lecturas: investigación y método. In: **Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica**. Rio de Janeiro. Vol 13, Nº 1, janeiro-abril, 2021, p. 3-27. Disponível em: <<http://www.periodicosuff.br>>. Acesso em: 02 de março de 2021.

NEIBURG, F. Ciências Sociais e Mitologias Nacionais. A constituição da sociologia na argentina e a invenção do Peronismo. In: **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 189 - 225.

OLIVEIRA, G. R. de. **As práticas de leitura literária de adolescentes e a escola: tensões e influências**. 2013. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-31012014-121057/pt-br.php>>. Acesso em: 05 de abril de 2021.

OVÍDIO, P. N. **Metamorphoses**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017

OPIE, John. **Boadiceia organizando os Bretões, gravura de História da Inglaterra, David Hume**, 1812. Disponível em: < <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/John-Opie/159255/Boadiceia-organizando-os-bret%C3%B5es,-gravados-por-Sharp,-ilustra%C3%A7%C3%A3o-de-%22The-History-of-England%22,-de-David-Hume,-pub.-por-R.-Bowyer,-Londres,-1812.html>> Acesso em: 10 de Jan, 2021.

PARACELSO, P. A.. **Libro De Las Ninfas, Los Silfos, Los Pigmeos, Las Salamandras**. Madri: Obelisco, 2004.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivantina: ensaios**. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PETIT, M. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. São Paulo: Editora 34, 2009.

PINTO, J. P. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação liberdade, 2004.

POLIDORI, J. W. **O Vampiro**. Tradução de Marina Sena – São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, Aetia Editorial, 2020

RAMOS, Durval. **Bahamut**, 2016. Disponível em: <<https://newgameplus.com.br/bahamut-final-fantasy/>>. Acesso em: 03 de Abr, 2021.

REBELO, A. R. A fénix e o pelicano no mais famoso dos bestiários: o Physiologus. In: **Boletim de Estudos Clássicos**. nº 44, dezembro. Coimbra: 2005.

REIS, C. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

RIBEIRO, D. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília: Editora UnB, 2010.

ROSSETI, D. G. **Collected Poetry and Prose**. Ed. Jerome McGann. Yale: Yale University Press, 2003.

ROUXEL, A.; LANGLADE, G.; REZENDE, N. L. de (Orgs.). **Leitura Subjetiva e ensino de Literatura**. Tradução de Amaury C. Moraes et al. São Paulo: Alameda, 2013.

ROWBOTHAM, Samuel B. **Astronomia Zetética: a Terra não é um globo.**/ Tradução de Everaldo Robson Tolvai. São Paulo: Clube de Autores Editora, 2016.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SAID, E. W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cultura e Imperialismo**. tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

SARLO, B. **A paixão e a exceção**: Borges, Eva Perón, Montoneros. Trad. Sérgio Molina, Heloisa Jahn, Rosa Freire d'Aguiar, José Marcos Mariani de Macedo e Rubia Prates Goldoni. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SCOTT, W. **Letters on demonology and witchcraft**. 2ª edição. London: George Routledge and Sons, 1885. Disponível em: <<https://etext.lib.virginia.edu/toc/modeng/public/ScoDemo.html>>. Acesso em: 22 de Mar de 2020.

SCHWARTZ, J. (org.). **Borges babilônico**: Uma enciclopédia. Tradução dos textos em espanhol: Gênese Andrade. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SERRANI, S. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. In: **ALEA**, v. 10. Nº 2, p. 270-287, jul.dez. 2008.

SHI DE TCHO TSO, Centro de Dharma Ngalso. **Glossário de Termos e Expressões Budistas** [s,d]. Disponível em: <<https://centrodedharma.ngalso.org>> Acesso em: 22 de Mar, 2021

SILVA, A.C. M.; GIACON, E. M. de Oliveira. O enfrentamento do cânone literário por Jorge Luís Borges. In: **Revista Philologus**. Rio de Janeiro. Ano 19, Nº 57. Supl.: Anais da VIII JNLFLP, p. 678-687, set-dez, 2013. CIFEFIL. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/rph/ANO19/57SUP/67.pdf>>. Acesso em: 19/01/2021.

SILVA, P. R. As revistas Sur, Contorno e a nova geração intelectual argentina (1948-1956). In: **Revista Eletrônica da Anphlac**. Nº 4, p. 64-84, 2004.

SOSNOWSKI, S. **Borges e a Cabala**. Tradução Leopoldo Pereira Fulgencio Junior e Roney Cytrynowicz. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

STURLUSON, S. **Edda**. Translated and edited by: Anthony Faulkes. London: University of Birmingham, 2007.

_____. **Barbudânia**. Edição do Kindle, 2014.

_____. **Edda em prosa: textos da mitologia nórdica**. Tradução de LIMA, Marcelo Magalhães. Rio de Janeiro: Numen, 1993.

SWIFT, J.. **Viagens de Gulliver**. Tradução Octavio Mendes Cajado. 20ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

THE ARABIAN NIGHTS. Tradução de LYONS, Malcolm C. London: Penguin Books, 2008. Disponível em: <https://sevies.weebly.com/uploads/2/4/3/1/24317847/arabian_nights_tales_of_1_001_nights_volume_1_the_.pdf> Acesso em: 13 de Fev, 2020.

TOLKIEN, J. R.R. **O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel**. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pissetta. 4ª tiragem. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002

TOLKIEN, J. R.R. **O Senhor dos Anéis: As Duas Torres**. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pissetta. 4ª tiragem. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002

TOLKIEN, J. R.R. **O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei**. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pissetta. 4ª tiragem. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002

TOLKIEN, J. R.R. **O Hobbit: ou lá e de volta outra vez**. Tradução de Reinaldo José Lopes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

TOLKIEN, J. R.R. **Silmarillion**. Tradução de Reinaldo José Lopes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

TOPSELL, E. **The History of four-footed beasts and serpents**. London, 1658. Disponível em: <<https://publicdomainreview.org/collection/topsell-s-history-of-four-footed-beasts-and-serpents-1658>>. Acesso em: 16 de março de 2021.

TORAH Prophets Writings: Massoretic Text according to Jacob ben Chayim and C.D. Ginsburg. Bibles.org.uk: London, 2005.

TUDOR Brasil. **Nornas de Macbeth**, 2016. Disponível em: <<https://tudorbrasil.com.fair-is-foul-and-foul-is-fair-macbeth-e-james-i>>. Acesso em: 03 de Abr, 2021.

TWAIN, M. **As aventuras de Huckleberry Finn**. Porto: Porto Editora, 2019

VALE, Cid. Apresentação In: **A História das Irmãs Estranhas**. Tradução de Carlos Primati. 1ª ed. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2021.

VARANDAS, Angélica. **Mitos e lendas celtas do País de Gales**. Lisboa: Clássica Editora, 2012.

VERÍSSIMO, José. **Cultura, literatura e política na América Latina**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VOLSUNGA SAGA: the saga of the volsungs. Edited and Translated with Introduction, notes and appendices by R.G. Finch. London: The Queen's University, 1965.

WATT, Montgomery W. **The Faith and Practice of Al Ghazali**. London: University of Edinburgh, 1952. Disponível em: <<http://www.ghazali.org/books/gz-wat-del.pdf>> Acesso em: 21 de Mai, 2020.

WESTCOTT, W. W. **Sepher Yetzirah: The Bok of Formation, and the Thirty Two Paths of Wisdom**. 1893 Disponível em: <<https://archive.org/details/sepheryetzirahb00rittgoog>> Acesso: 21 de mai, 2019.

WELLEK. R. A Crise da Literatura Comparada. In: CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. (Orgs.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. 1ª ed. São Paulo: Rocco, 2011.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges**: uma vida. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FILMES

ANIMAIS Fantásticos e Onde Habitam. Direção de David Yates. Los Angeles: Warner Bros, 2016. 2h 20 min.

MULHER Maravilha. Direção de Patty Jenkins. Los Angeles: Warner Bros, 2017. 2h 31 min.

THOR Ragnarok. Direção de Taika Waititi. Los Angeles: Warner Bros, 2017. 2h 11 min.

Anexos

Anexo 1
Adaptação de A História das Irmãs Estranhas, século XIX
Texto Original em Inglês



THE WATER SPECTRE ;

OR,

THE WEIRD SISTERS.

A Scottish Romance.

MUCHARDUS, the usurping Thane of Dungivan, had murdered Roderic the late owner of that title, whom he had treacherously invited to an entertainment in a castle that he possessed on the banks of the Clyde. As soon as the banquet was nearly concluded, Roderic arose, courteously took leave of his entertainer and his guests, and descended the stairs. But he was not allowed to quit Boswell Castle. His faithful followers had been previously dispatched, and buried in one of the vaults beneath the edifice. To one of these, which was formed into a kind of dungeon, the hapless Roderic was forcibly dragged, and fastened to the stone wall by an iron chain.

Three days and nights did the unfortunate Roderic remain in this wretched lodging; his bed the cold ground, with oaten cake and water for food; and this vile treatment he received from one on

whom he had heaped innumerable favours, and honoured with his confidence.

On the fourth night of Roderic's dreadful confinement, Muchardus entered his dungeon; in one hand he carried a written paper, in the other a dagger; the man who had always brought Roderic's food, carried a torch before the recreant lord. Roderic surveyed his foe with silent indignation.

After a pause of a few minutes, Muchardus presented to the Thane the paper which he had brought, and desired him to peruse it with attention. He did so, and found it to be drawn up as a will, by which he bequeathed to his treacherous friend all his vast possessions, and the Thaneship of Dungivan.

"For what vile purpose have you brought me this infamous scroll?" demanded the Thane.

"By signing that paper," replied

Muchardus, "you will preserve your existence. Liberty, 'tis true, I cannot grant you, consistent with my own designs and safety; yet you shall be secreted in the best apartment my castle affords; and every wish you can form, that will not tend to a discovery of your stiff being an inhabitant of this world, shall be attended to with the most scrupulous exactness."

The Thane's eyes darted fire at this disclosure of the premeditated villany of Muchardus, and he tore the paper to atoms.

The enraged Muchardus flew towards his victim, and repeatedly plunged his dagger in his breast, till, with a heavy groan, he fell, and expired at the feet of his murderer.

Muchardus then left the dungeon, and returned to his own apartment, where he employed one of his emissaries, whom he had sworn to secrecy, to draw up another paper of the same purport as that which the Thane had destroyed. Muchardus had several papers in his possession, which had been written by Roderic, and to most of them his signature was affixed. This they copied with great exactness, and then prepared to reap the fruits of their wicked design.

The corpse of the murdered Thane was taken ere the dawn of day, and flung into a briery dell, where it was left, having been previously stript of every article of value.

The absence of the Thane and his attendants from the Castle of Dungivan, had caused a very serious alarm to his vassals and adherents, who had made many successful researches in the mountains, and inquired at every habitation, if they could give any tidings of their lord; but no one had seen the Thane since the day he went to Boswell Castle.

Some days after the murder had been committed, the body of the Thane was found in the dell, by some huntsmen, who were led to the spot by the sagacity of their hounds. The marks of violence on his person, and his being

despoiled of the property about it, which was known to have been of great value on that fatal day, as he had arrayed himself most sumptuously, and put on a variety of ornaments to honour the banquet of Muchardus, led the persons interested in the discovery, to conjecture that his attendants had murdered him, and made off with the booty. And as their bodies could nowhere be found, the report strengthened every day. Nor was Muchardus in the least suspected of the murder.

That chief having proceeded so far with a success equal to his most sanguine wishes, hastened to put the finishing blow to his manoeuvres. He carried the forged will to be placed in a drawer in one of the chambers where he was sure it would not be overlooked. It was accordingly found by persons empowered to search for the papers of the deceased. Muchardus was accordingly declared sole heir of the late Thane of Dungivan: not much to the surprise of any person, as the great intimacy between him and Roderic had been so apparent; yet they greatly regretted the change, as the tyrannical disposition of Muchardus was too well known, and often experienced by those whom fortune had placed under him.

Muchardus (now Thane of Dungivan) had attained the height of his ambition; yet his pillow was strewn with mental thorns. Ah! how unlike the prosperity of the good man! Conscience, from whose reproaches we cannot flee, perpetually reminded of his crimes, and made him shudder with apprehension, lest retributive vengeance should overtake his guilty head.

The late Thane married, in early youth, a most beautiful lady, the heiress of a neighbouring chieftain. With her he fondly hoped for many years of happiness: but his hopes were vain; the peerless Matilda expired in giving birth to her first born, the lovely Donald; the traitor Muchardus being one of the sponsors that answered for his faith at the font.

Two years passed on, and the widowed Thane still indulged his grief, undiminished by the lapse of time. Muchardus artfully endeavoured to learn the sentiments of his friend, as far as regarded his re-engaging in matrimonial ties. To his great, though concealed satisfaction, he heard from Dungivan, that he had solemnly vowed never to take a second bride, but to cherish a tender remembrance of his Matilda, and pray for a reunion with her in those realms of bliss where the pangs of separation should be unknown.

Muchardus had for some time past viewed the possessions of Dungivan with a coveting eye; and he thought it feasible to obtain the Thaneship by the murder of the father and son, as they had no near relatives to make a claim. After much deliberation, he concluded that it would be most prudent to remove the child first from this world; as, in case of the death of the Thane preceding that of Donald, the latter might be placed out of his reach.

Annie, the young woman who nursed the little Lord, was walking on the banks of the Clyde, when she was seized by four men masked and armed, who tore Donald from her arms. Two of them ran off with the child; and the other two bound Annie to a tree, and then followed their companions.

The length of time that his son was absent alarmed the Thane, and he sent some of the domestics to search for Annie and her charge, and require their immediate return.

They soon discovered the nurse, and heard her dismal story. They led her back to the castle in an agony of grief, and acquainted the Thane with the tidings. He tore his hair, and rent his garments; nor would he listen to the consolations that Muchardus seemed so eager to administer.

Various conjectures were formed who could be the perpetrator of such a deed; but no one, upon mature reflection, appeared feasible.

The Thane had not, to his knowledge,

an enemy existing; for his demeanour had been good-will to all; nor did he conceive how any person, as he had no immediate heir, could be benefitted by the death or removal of his son. Alas! he clasped to his bosom as a chosen friend, his deadly foe, the cause of all his sorrow: for it was Muchardus that had employed ruffians to seize young Donald.

Allan, the man who was trusted with the management of this vile plot, was ordered by his employer, to take the child and precipitate him into the Clyde as soon as he had got rid of the men who were joined with him in the enterprise.

Allan took the young Lord to his cottage, where he intended to secret him till the surrounding objects were enveloped in the gloom of night, and then execute the horrid design which he had pledged his faith to commit. When he entered his humble habitation, he found Jannette, his wife, bitterly lamenting over the corpse of her son, their only child. When Allan departed in the morning, he had left the young Ambrose playing before the door of the cottage, with the rose of health glowing on his cheeks. A few hours after, death had seized his victim; and on the father's return, he found himself bereft of his only hope. Nor did he fail to attribute this calamity as the vengeance of an offended God. He felt what it was to lose a child; and he pitied the sufferings that the Thane must endure.—“They are more than my own,” ejaculated the now penitent Allan, “I know the end of mine; but the poor Lord is uncertain what is the fate of his at this moment.”

“But to-morrow,” continued Allan, after a pause, in which he recollected the injunctions of his employer, “to-morrow thy corpse will, perhaps, be discovered floating in the Clyde, and his apprehensions will be confirmed by a horrid reality.”

“You will not, surely, murder this sweet babe,” exclaimed Jannette

agony, and clasped the young Donald to her breast.

"I must," said Allan; "I have sworn. Behold the price of my villainy;" emptying the contents of a well filled purse on the table; "and I am to have as much more when Lord Muchardus is convinced that the deed is executed."

"I will not part with him," said Jannette, "he shall supply the place of my child. You have been very wicked, Allan; but you are not yet a murderer. The children are nearly of a size; nor are their features much different; only the heir of Dungivan is so beautifully fair, and our Ambrose is nearly olive; yet that will not be perceived when the poor babe has lain in the water."

"What mean you?" said Allan, who instantly comprehended and applauded the plan which she had in part expressed.

Jannette gave the young Donald some food; and exchanging his apparel for some belonging to her own deceased baby, she lulled him asleep; and placing him in the cradle of his predecessor, she began to prepare her design.

She dressed her lifeless infant in the costly robes which had been worn by the heir of Dungivan, placing also the ornaments of that nobleman about the little corse; only reserving a gold chain, with a small miniature of the Thane attached to it, and which hanging loosely round the neck, might well be supposed to have dropt off in the water.

As soon as it was dark, Allan went and flung the child into the river Clyde, accompanying the act with many heartfelt tears and sorrowful lamentations.

Jannette, most fortunately for their plan, had not mentioned to any of the neighbouring cottagers the death of her Ambrose. Under the pretence of the child's being afflicted with a contagious disease, she contrived to keep him in the upper chamber of her cottage, from which she so completely excluded the light, that, if any one en-

tered by chance, it was impossible to discover the deceit that had been practised.

The body of the infant was not discovered till the third day, when it was brought on shore by some young men who had been out in a boat fishing. It was soon recognized by the dress to be the young Lord Donald, (for the features were not now discernible,) and was conveyed to the Castle of Dungivan. The Thane was overwhelmed with despair; he ordered a sumptuous funeral, and then immured himself in a solitary apartment of the north tower.

Allan waited on Muchardus to claim his promised reward, which he gave him, with much praise for his adroitness in performing his commands. Allan then repaired to Jannette, and gathering together what they wished to convey with them, left the cottage at the dead of night, and procured a conveyance to Perth, from whence they meant to travel to some remote part of Scotland, where they might dwell in safety, for they were not without fear of Muchardus, as they supposed that he would devise schemes to annihilate all those who were acquainted with his atrocities. Nor were their conjectures ill-founded; Muchardus rested not till he had removed those whose aid he had purchased with his gold; and he felt great disappointment on discovering that Allan had escaped with safety.

To murder the Thane was the next purpose of Muchardus; but while he was deliberating on the best means to facilitate his design with safety to his own person, Dungivan was suddenly ordered to attend his monarch to England, where he was going to ratify some agreement he had entered into with the monarch of that kingdom; and the schemes of his treacherous friend were at that time defeated.

After passing some time in England, the Thane of Dungivan joined the Crusaders, and repaired to the Holy Land, where he performed wonders with his single arm against the infidels.

He passed sixteen years in foreign countries ere he revisited his native place, which he did with a determination to domesticate there in peace for the remainder of his days.

He was yet in the prime of his age; and his valour had made him an object of esteem and admiration. All the neighbouring nobility gave splendid entertainments in honour of his return.— Among the rest, Muchardus, with whom he had instantly renewed the friendship of their youth, was not slow in preparing the banquet, and planning the death of his unsuspecting guest.

The manner in which Muchardus obtained his ill-acquired grandeur has already been described; but he was not happy. To divert his thoughts from dwelling on the past events of his life, which were not of a nature to bear retrospection, he resolved to marry. There was an heiress of great property, who had been consigned to his guardianship by her deceased father. The beauty of Lady Catharine fascinated his senses, while her accumulating wealth held out a lure to his avarice, and fondness for ostentatious parade. Muchardus was still handsome; few men were more indebted to nature for the gifts she had so lavishly bestowed on him. His countenance was formed to command: but the tyrannical passions and habits he had for many years imbibed, sometimes spread over his features a fierceness almost terrific. Lady Catharine beheld him with a fixed aversion. Two years she had resided at Dungivan, and had witnessed enough of his disposition to make her shrink with terror, and daily deplore the infatuation by which her parent was blinded, when he chose the Thane during her minority.

At this period, Caledonia was much governed by the influence of the Weird Sisters. From the birth of young Donald, they had resolved to protect him, and work his weal, and the woe of his father's murderer.

Allan had long since lost his Jannette. He beheld Donald with the most fervent

affection. The noble and heroic mind of the youth often called forth his wonder and admiration. A native dignity, that adorned his soul, was not subdued by present poverty, or the small expectations he had of acquiring any worldly wealth. Allan could not subdue the regret that constantly arose when Donald met his view; he wished to see him fill the place in society which was his right; but his fears, and the improbability of his tale being believed, made him bury the secret in his bosom.

He had been very successful in the tilling of a small farm, which he had purchased with part of the money which Muchardus had given him as a reward for the supposed murder of the child. All the savings which arose from this source were hoarded for Donald; for he had always retained that appellation from the time of his protectors leaving the precincts of Dungivan. The youth was now in his twentieth year, and the above-mentioned savings Allan was debating with himself how he could best lay out for the benefit of Donald, when he received an intimation from one of the Weird Sisters, that he was to return with his young charge to the banks of the Clyde. Allan disposed of his farm, and obeyed the commands he had received; and he was once more settled in a cottage among the mountains of Dungivan; and heard with horror of the murder of the late Thane, which, from the proofs he had already had of the villany of the present one, he was not slow in attributing to him.

Time had silvered over the head of Allan, and so altered his person, that no one recognised him as Allan, under the name he thought it now expedient with his own safety to assume. According to the instructions he had received from the Weird Sisters, he repaired to all the neighbouring Thaness, and made an avowal of the transaction in which he had been engaged with respect to the heir of Dungivan, and the way he was preserved by Jannette's interposition.

A particular mark, which Allan asserted to be on the back of Donald's neck, was well known to several of the nobles, who had heard it remarked while the heir was yet in his infancy; this, and several other convincing circumstances, placed his identity beyond a doubt: but none of them were willing to make an enemy of the fierce Muchardus, whose power and undaunted exploits had effectually awed the neighbouring chieftains from interfering in his concerns. Nor could all the endeavours of the aged Allan raise the hapless youth one friend to assert his rights, and the poor old man soon expired under the pressure of the regret that he experienced.

Donald was ignorant of these applications, and the purport of them; for Allan had never disclosed to him the nobleness of his birth. He knew his lofty spirit would not suffer him to sink into silent obscurity while an usurper enjoyed his domains. And what could his single arm effect against his deadliest foe, who would inevitably hurl him to destruction?

Though none of the chieftains would engage in the cause of the orphan, yet their converse on the subject was not carried on so secretly, but that it reached the ears of Muchardus, and gave him the most dire apprehensions; though he openly derided the report as a most absurd imposture.

Anxious to know if he should possess his guilty honours unmolested, and win the love of the beautiful Lady Catharine, he resolved to seek the Weird Sisters. For this purpose he left Dungivan Castle, attended by Sandy, the only domestic he took with him, and repaired to a forest near the cave of Fingal, where the mysterious Sisters were said to resort, and perform their midnight orgies.

When he approached the spot, he directed Sandy to wait his return at the foot of a large tree, which he pointed out to his notice. He then proceeded fearfully on. The soul of the Thane

was appalled; the wind rose to a tremendous height; the thunder rolled over his head, and the blue lightning flashed in his face—terror-struck, he resolved to give up his design of visiting the Sisters; but he had lost the path which led back to the castle, and he wandered he knew not whither. Now and then he beheld a faint light, which he hoped proceeded from the cave of some anchorite, where he could obtain shelter.

He soon came to a rock, in the hollow of which was a door partly open, whence issued a pale gleam of light. The door flew back at his touch, and he entered a misty cavern; the light increased to a supernatural brightness, and in a few moments the Weird Sisters appeared, and saluted him with a discordant voice.

“Hail! We know what brought thee here.
Wicked chieftain, shake with fear,
The assassin shuns his downy bed;
Can he shun the restless dead?
No, while in the forest drear,
Roderic, rise, and meet him here!
And the wounds he gave display.
Remorse be his by night and day.”

The mysterious Sisters then severally requested what he sought to know. “Ask!”—“Require!”—“Demand!”—exclaimed the Weird Beings.

Muchardus inquired if he should perish by an avenging sword.

The first Sister replied, “that no human power should harm Muchardus.”

He then demanded who was next to enjoy the domains of Dungivan.

The second Sister answered, “That the lawful heir of the murdered Roderic, and his bride, Lady Catharine, the peerless rose of the Clyde, would succeed him.”

Muchardus's heart appeared to die within him at these words; and it was not till the third Sister again repeated the question, of what he sought to know, that he recovered sufficiently to ask how many years of his existence still remained.

The bearded sister would not give an explicit answer to this important ques-

tion; but remarked to him, that he had once seen the apparition of the murdered Roderic.

Muchardus, while his frame trembled with horror at the recollection of the appalling scene he had witnessed in one of the galleries of the castle, faintly replied in the affirmative.

"Mark me then," said the witch; "you will not survive the third appearance of the dreadful spectre."

The sisters then vanished from his view; and Muchardus, affrighted at the gloom, (for the witches had left him in total darkness,) was going to quit the cave with precipitation, when the murdered Roderic stood before him, and intercepted his progress.

Muchardus gazed on the airy form with the greatest agony, till a chilling sweat bedewed his forehead; his limbs failed him, and he fell senseless on the floor of the cave.

In this situation he was found by Sandy, who alarmed by the Thane's long absence, ventured from his leafy shelter, as soon as the storm had abated, to seek him; in which charitable design he succeeded with some difficulty, and was much terrified with meeting the Weird Sisters in his path, who maliciously diverted themselves with exciting his fears, and then suffered him to proceed.

He found his master just recovering from a death-like swoon. He assisted him to rise; and Muchardus, having glanced his eye around, and, to his great relief, perceiving no spectre, exerted himself to leave the horrid cave; and was led by Sandy to the Castle, where he retired to his splendid couch the most miserable of human beings.

Donald, since the death of Allan, his supposed parent, had remained in his cottage, as he had not yet met with the opportunity he coveted of embracing a military life.

In his solitary walks about the mountains, he frequently met Lady Catherine, and her attendant, Moggy Cameron. A fervent passion for the noble fair one

took possession of his bosom; and he reasoned with himself in vain against its increasing influence; for Love, that leveller of rank, was constantly inspiring him with hope.

Lady Catharine was not insensible to the attentions of Donald; and she often breathed forth a secret prayer that he had been of equal birth with herself.

Near five weeks had elapsed since their first casual meeting, when one morning the Lady Catharine being with some of her attendants on the Clyde, in a small sailing-boat, a sudden gust of wind upset it; and the fair lady was precipitated into the water. Donald, who had been walking on the banks for some time, and surveying the lovely Catharine with delight, as the vessel slowly glided along, immediately saw her danger, and plunged into the stream to snatch her from impending death. He happily succeeded in bearing his lovely burthen safe to the shore, and led her till they arrived at the castle gates, where he abruptly left her, ere she could express her thanks for the service he had rendered her to opportunely.

From this auspicious day, gratitude, united to love, created for Donald a strong interest in her heart: yet prudence bade her avoid him; there was no prospect that the prejudices which her friends would entertain against such a suitor, could be overcome, and she resolved to spare him and herself, if possible from the pangs of a hopeless passion.

Donald no longer met her in his walks; he felt the change in her behaviour most severely, and became a votary of sorrow and despair, courting the influence of these passions in the still hours of the night, wandering among precipices and dreary forests. Chance led him to the cave where Muchardus had obtained an audience with the Weird Sisters, about an hour after that Thane had quitted it. The Sisters again appeared. Instead of cringing to them with the abject servility of Dungivan's usurping lord, he demanded with some

sternness, what they wanted with him. But his asperity was soon transformed into profound respect, when they expressed their solicitude for his weal, and claimed his attention to what they had to impart.

The eldest of the Weird Sisters then gave a concise account of the crimes of the present Thane, and informed Donald that he was at that time plotting his destruction; being in dread of his revenge, and his gaining the affections of Lady Catharine.

The Weird Sisters then joined in admonishing him as to his future conduct; and one of them delivered to Donald a white silk flag, on which were woven some mysterious characters. This, she told him, would once, and once only, be of singular service to him in extreme danger, and that being the case, she exhorted him not to try its efficacy till all other resources had failed, and his own exertions proved abortive.

Donald took a courteous leave of the bounteous Sisters; and repaired to his cottage in a far different frame of mind from what he had ever experienced before. His birth was noble—worthy of Lady Catharine; and he felt that it was possible for time and perseverance to bestow on him a happiness which the preceding day he had regarded as unattainable.

The next day he was informed by a person who had a sincere regard for his safety, that the Thane had discovered him to be the lawful heir of the domain, and had privately suborned persons to assassinate him, not assigning the true reason for that horrid design, but charging him with the attempt to seduce Lady Catharine from her duty, by persuading her to leave the castle of her guardian, and share a beggar's fate.—That lady, the informant added, was now strictly confined within the circle of her own apartments, and forced to listen to the hateful addresses of the Thane.

Donald on receiving this intimation, thought it most prudent to leave his

present habitation, and repair to the court of King Malcolm, and submit the cause to him. In searching the papers of the deceased Allan, he discovered a written attestation of the deceit he had practised to save the infant's life, describing some particular marks of fruit he had on his body, together with the chain he wore round his neck, which was now fastened to the paper.

These proofs were very consoling to Donald, and made him commence his journey with more alacrity; and by the noon of the day on which he set out, he had travelled many miles. The heat of the mid-day sun greatly incommoded him, and he grew faint and weary.

A neat cottage presented itself to view, and he knocked at the door to request admittance, that he might rest till the cool of the evening. This the loquacious hostess denied him; and during his expostulations with her on the subject, she unguardedly betrayed to his knowledge, that her inhospitable refusal was owing to her having sheltered Lady Catharine, who had escaped from the Castle to her humble roof, she having been led hither by her attendant, Mogy Cameron, who was daughter to the cottager.

Donald had betrayed so much emotion during the recital, that the good dame, alarmed at the consequences that might ensue from her communicating so much to a stranger, entered the dwelling, and closed the door.

Donald, hurt at her manner, and disappointed at not obtaining an interview with Lady Catharine, to whom he wished to impart the intelligence he had received from the Weird Sisters, and worn out by fatigue, fainted at the door of the cottage. The noise he made in falling, brought its inmates to his relief; and Lady Catharine instantly recognised her faithful Donald. He soon revived; and the fair one had just listened with pleasing surprise to his narrative, when a party of Muchardus's soldiers, who had been sent in pursuit of the fugitives, arrived, and conveyed the lovers to the

castle, where Donald was confined in a dungeon, and Sandy, having interfered in the behalf of the young lord, was so made a prisoner; and guards were set over them; but, by a successful stratagem of Moggy, who intoxicated their keepers, and procured the keys, they were liberated, and quitted the castle walls.

By the direction of Moggy, they repaired to an isolated building about two miles from Dungivan; and in less than an hour they were joined by Lady Catharine and her attendants they having escaped from the spies which Muchardus had set round them, by means of a subterraneous winding, which led from the stairs of the north tower to a grotto that terminated one of the avenues of the Castle grounds.

They proceeded in their flight for two days unmolested, when, alas! they were again taken in the toils, and the Thane in person headed the pursuers.

As soon as they arrived at the Castle, Muchardus ordered some of his followers to take young Donald to the cave of Fingal, (a long subterraneous passage cut through a rock, and filled with a branch of the river,) in a boat, and destroy him. In vain Catharine knelt, and besought him to avert the sentence; he was inexorable; and the fair one, frantic with despair, rushed out of the Castle ere the Thane had time to intercept her progress. Sandy, who had attentively watched her, followed, and by her directions procured a boat, and repaired with her to the cave of Fingal. They arrived there first; and securing the boat in one of the inlets, Lady Catharine hid herself behind a projection of the rock, to watch the actions of the Thane, who soon arrived in a boat only, attended by the man who handled the oars. Contrary to the expectations of Catharine, Muchardus suspected her being in the cave, and soon discovered

her hiding place, from which he dragged her into his boat, just at the instant that the one in which Donald and his intended assassins were sitting, entered the place pitched on for the scene of his destruction.

Catharine, in her struggles to get from the Thane fell into the water, and would have perished, but for the activity of Sandy, who succeeded in replacing her in the boat which had conveyed her hither, while Donald, who was a confined spectator of the accident, was almost senseless with despair.

The Thane now offered to grant Donald his life, if he would renounce his presumptuous claim and the hand of Lady Catharine; but the youth rejected the proposal with the scorn it merited. A secret impulse made Muchardus wish to save the youth's life, if he could consistent with his own terms; and he vowed to release him, and provide for his future weal, if Lady Catharine would instantly become his bride, and resign all thought of Donald. She gave an heroic refusal; and the enraged Thane ordered the assassins to strangle their victim. Struggles were of no avail; the youth remembered the injunctions of the Weird Sisters, and waved the flag three times in the air. The Spectre of his Sire arose in the midst of the water, and pronounced the doom of his vile murderer, who sank with the boat and perished.

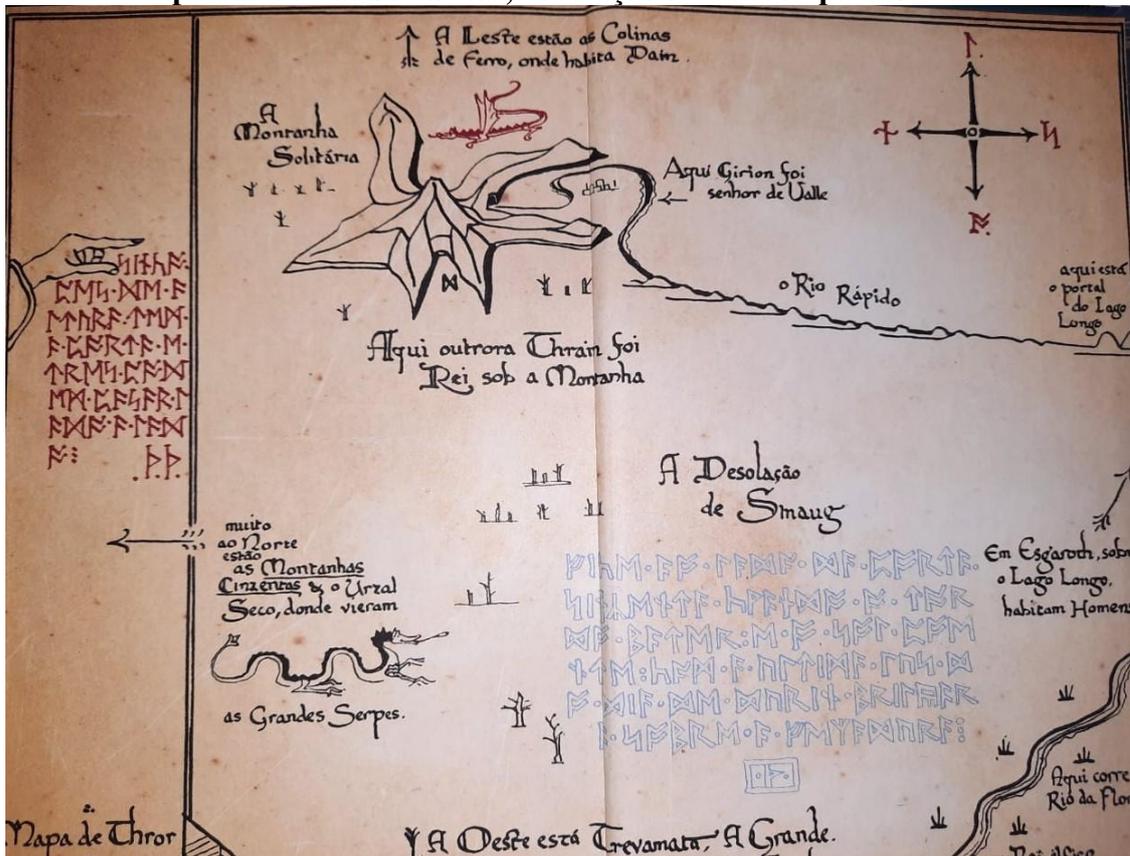
Donald was instantly conveyed with Lady Catharine back to the Castle, where the most lively transports of joy took place among the domestics at receiving the son of Roderic for their lord; for they had groaned under the tyranny of Muchardus.

Donald found no difficulty in getting his title acknowledged by his sovereign; and his union with the fair Catharine was productive of the utmost felicity to themselves and their offspring.

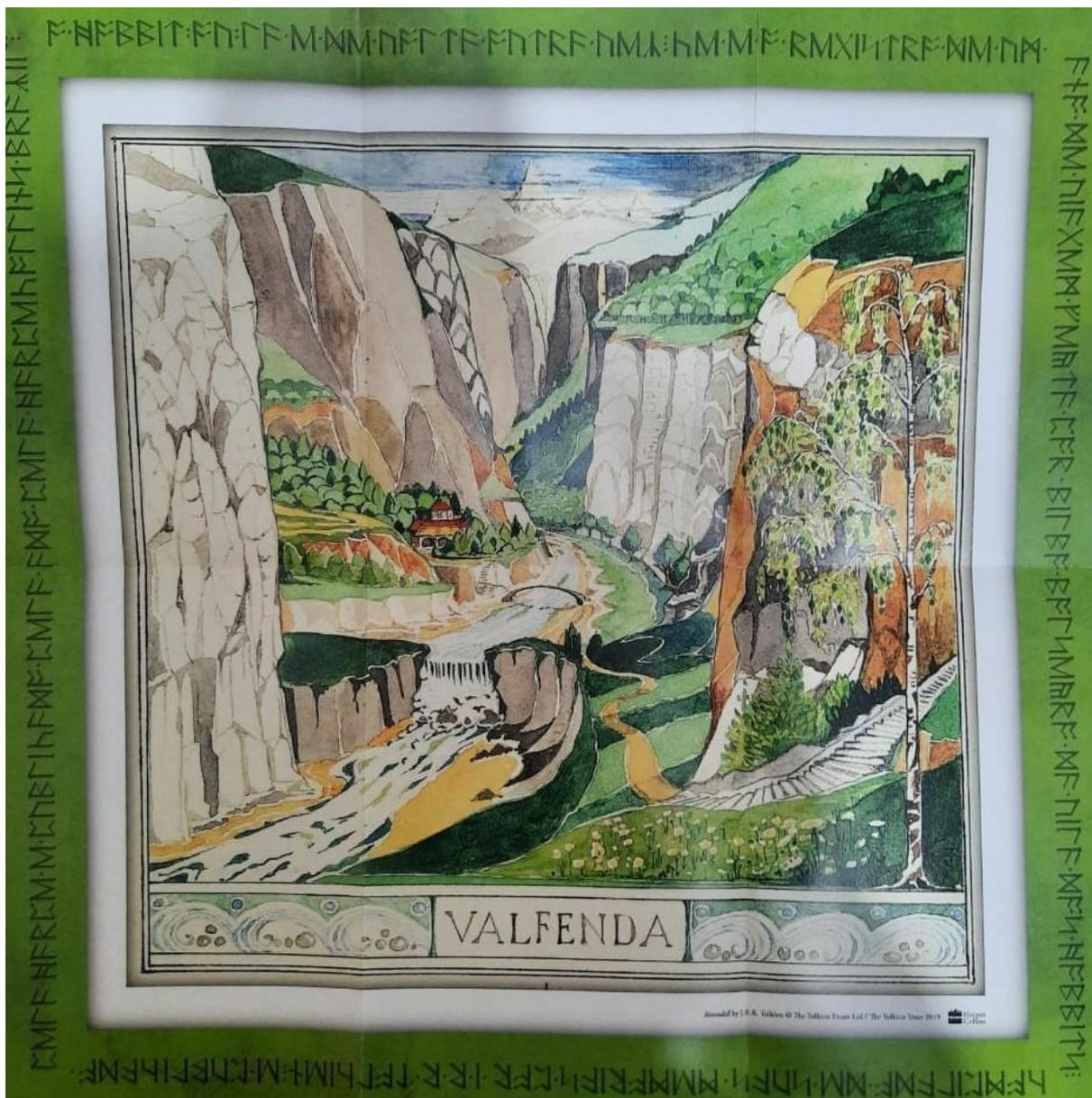
Anexo 2
Ilustrações complementares ao capítulo 4



Mapa das Terras Selváticas, ilustração de Tolkien para O Hobbit



Mapa de Thror, ilustração de Tolkien para O Hobbit



Mapa de Valfenda, ilustração de Tolkien para *O Hobbit*