

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

1

BORGES EM 1926: HIPERTEXTO, SIMULTANEIDADE HISTÓRICA E *STIMMUNG*

Marcelo Fidelis Kockel

Doutorando em História – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Marcelo.kockel@unesp.br

O universo infinito de Borges

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes... (BORGES, 2011, p. 100).

Os adjetivos infinito e eternidade são dois conceitos constantes na escrita borgeana. Por exemplo, no conto “A Biblioteca de Babel” Borges afirma que o Universo – que outros (e ele mesmo) chamam de Biblioteca – é formado por um número indefinido, talvez infinito, de galerias hexagonais (BORGES, 2007, p. 69). Assim, a Biblioteca-mundo imaginada pelo escritor argentino seria “uma esfera interminável cujo verdadeiro centro pode ser qualquer hexágono e cuja circunferência se mostra inacessível” (BORGES, 2007, p. 70). Ela

[...] é tão enorme que toda redução de origem humana acaba sendo infinitesimal. [...] cada exemplar é único, insubstituível, mas (como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que não diferem entre si a não ser por uma letra ou por uma vírgula (BORGES, 2007, p. 75).

Essa dimensão cósmica descrita no conto borgeano nos remete ao conceito de hipertexto, recorrentemente associado às tecnologias da informação e às teorias das redes, bem como à história do livro e da escrita. O hipertexto, neologismo cunhado pelo filósofo Ted Holm Nelson nos anos 1960, exprime a ideia de um texto potencial e infinito (PARENTE, 1999, p. 73), que vem mudando a noção tradicional de autoria, na medida em que contempla diversos textos em relação (ou até mesmo inseridos) a outros textos, formando uma grande rede de informações interativas.

Essa rede de intertextualidade não passou despercebida pelo universo literário de Borges. Os textos do escritor argentino são recheados de citações, alusões e repetições da própria obra, da obra de outros autores e até mesmo de autores inventados, formando uma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

2

escrita fundamentada pela leitura (PINTO, 1998, p. 177). Nesse sentido, o programa borgeano tira proveito das dicotomias que separam a produção e a recepção de um texto: para ele, “todo texto difere de um outro menos pelo seu conteúdo do que pela forma como é lido, todo texto não é senão a leitura de um texto anterior, por vezes inexistente” (PARENTE, 1999, p. 76).

No conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, por exemplo, Borges faz referência a inúmeros intelectuais argentinos contemporâneos – o escritor Adolfo Bioy Casares, o jornalista Nestor Ibarra e o poeta Ezequiel Martínez Estrada –, a pensadores europeus do século XVII e XVIII – o teólogo alemão Johannes Valentinus Andrea, o filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, o escocês David Hume e o irlandês Georges Berkeley –, e também ao filósofo alemão do século XIX, Arthur Schopenhauer. Essa colcha de retalhos de citações nos faz pensar o conto como um ensaio crítico, entretanto a maioria dessas referências aparecem isoladas dos seus contextos históricos e de maneira dispersa; além disso, algumas personalidades ganham forma e tornam-se personagens do conto (Bioy Casares e Berkeley, por exemplo) e o próprio Borges, autor da narrativa, assume o papel de testemunha do fato narrado. Apresentado em primeira pessoa, o conto estabelece uma identidade entre o escritor, Jorge Luís Borges, e o narrador-personagem da narrativa. Autor e narrador fundem-se num só, de maneira que os limites que os definem desaparecem e a autoridade da autoria é então questionada.

Esses limites da autoria¹ aparecem não só na forma narrativa de *Tlön*, mas também no conteúdo de sua história. Na incessante procura por um país enigmático, *Uqbar*, o narrador-autor descobre *Tlön*, um planeta imaginário, mundo fantasioso onde a ideia de um sujeito único apresenta-se como poderosa em seus hábitos literários. “É raro que os

¹ Roland Barthes, em *A morte do autor*, defende que a escritura cria um espaço neutro, onde não se pronuncia uma voz singular, pessoal, e sim, uma voz sem origem, impessoal, que é própria da linguagem. Para ele, é preciso dar voz à linguagem e fazer calar o escritor, propondo a ideia de um desaparecimento do autor, de sua morte, em favor de uma escrita impessoal, pois, segundo o filósofo francês, “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (BARTHES, 1988, p. 69.) Tal como Barthes, Michel Foucault, em *O que é um autor?*, também pensa o autor como um entrave, como aquele que determina e encerra um discurso, que atribui ao texto um princípio de unidade. Para Foucault, uma obra não comporta essa ideia, pois não pode ser atribuído a ela um discurso individual, já que cada escritor não é somente autor de seus próprios escritos, mas também da possibilidade de formação de outros textos, ou seja, o que escreveu não pode ser atribuído à sua individualidade, visto que sua escrita constitui e é constituída pela escrita de outros autores (FOUCAULT, 2002).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

3

livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio; ficou estabelecido que todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo” (BORGES, 2007, p. 26). Aqui, não são autor e narrador que se confundem, mas, sim, leitor e narrador que se fundem num só, em um “sujeito único”, hipertextual, construtor de uma obra de caráter coletivo.

Borges constantemente faz uso desse artifício em sua obra, colocando em xeque os conceitos de autor, leitor e narrador, que aparecem de maneira plural e ambígua em alguns de seus contos. Em “O outro”, por exemplo, Borges é o autor, narrador, personagem e, também, o outro. O Borges de 1972 narra um diálogo que ocorreu entre o Borges de 1969 e o de 1918. O Borges de 1969 enuncia detalhes da vida futura do *outro*, o Borges de 1918, que é o mesmo e que, tendo passado, poderia saber e comprovar a veracidade de tudo que diz. Todavia o Borges de 1918 imagina estar imerso em um sonho. Mas afinal: quem estaria sonhando com quem? O Borges de 1969 sonha com o de 1918 ou o de 1918 com o de 1969 ou ambos estavam sonhando o mesmo sonho? Seria possível que as duas identidades de Borges sonhassem ao mesmo tempo, mas em espaços e épocas diferentes? Isso sugeriria a existência de vários sujeitos diferentes para o mesmo Borges, mas também um homem que é igual a vários homens em tempos diferentes (vários Borges – 1918, 1969, 1972), que poderia ser qualquer homem ou mesmo todos homens. (BORGES, 2009b).

Essa dissolução do sujeito ou sua indeterminação aparece também em “O imortal”. “Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto”. (BORGES, 2008, p. 24). Ser ninguém, ser alguém, ser Homero, ser Ulisses ou todos, ao mesmo tempo, ou em tempos distintos, provoca-nos a pensar os limites da originalidade da escrita, questão presente também em “Pierre Menard, autor de Quixote”.

No conto, um autor francês, Pierre Menard, pretende escrever o *Dom Quixote* – não uma paródia, um pastiche, uma crítica ou uma outra interpretação de *Quixote* – mas o próprio *Quixote* de Cervantes. Para isso, adotou um método inicial que, segundo o narrador, era relativamente singelo: “Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, *ser* Miguel de Cervantes.” Logo Menard descartou tal procedimento,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

4

pois, para ele, ser no século XX um romancista popular do século XVII, parecia uma diminuição. Ser Cervantes e chegar ao Quixote seria menos árduo, porém menos interessante do que chegar ao Quixote sendo o próprio Menard (BORGES, 2007, p. 39).

A ironia do trecho acima se coaduna com os limites da questão de autoria e da leitura; autor e leitor se tornam contingentes, constituindo o potencial literário para um texto. No caso de *Quixote*, não existiria diferença na materialidade, na forma do texto, mas, sim, na sua interpretação e recepção. “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico (mais ambíguo, dirão seus detratores; mas ambiguidade é uma riqueza)” (BORGES, 2007, p. 42). Em outro momento, afirma o narrador: “Compor o Quixote em princípios do século XVII era uma empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal; em princípios do século XX, quase impossível” (BORGES, 2007, p. 41).

Partindo dessa premissa, não seria equivocado dizermos que a escrita e a leitura de um texto são sempre condicionadas. Se num texto considerado tradicional a leitura segue uma certa linearidade, no hipertexto, entretanto, as instâncias – livro, autor, leitor, narrador, sujeito – inter cruzam-se e se apresentam como multiplicidades não-lineares.

A ideia geral é a de que não tem um sentido que preexistiria à sua leitura. Pela intertextualidade, podemos dizer que a leitura que constrói o texto. Na verdade, a intertextualidade constitui uma forma de pensamento em rede que se contrapõe à ideologia de uma leitura passiva [...] (PARENTE, 1999, p. 87).

Destarte é possível pensar a leitura em seus desvios e derivas, como prática transgressora, irônica e ativa, produtora de metamorfoses e anamorfozes. Assim o leitor pode rearticular os fragmentos de um texto, criando uma pluralidade indefinida e infinita de significações, para além das verdades preestabelecidas.

Esse leitor ideal, hipertextual, salta ao livro ideal, caracterizado em *S/Z* por Barthes (2004) da seguinte maneira:

- 1) no livro ideal abundam muitas redes que atuam sem que nenhuma delas se imponha às demais; o livro se torna uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados;
- 2) não tem princípio, mas diversas vias de acesso, sem que nenhuma delas possa ser qualificada como principal;
- 3) os códigos que mobiliza se estendem até onde a vista alcança, são indetermináveis;

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

5

- 4) os sistemas de significado podem se impor a este texto absolutamente plural, mas o seu número é ilimitado, uma vez que está baseado em uma infinidade de linguagem (PARENTE, 1999, p. 93).

No sentido barthesiano, o livro ideal é então múltiplo, acentrado e infinito, tal como o “Livro de Areia” de Borges. Diante desse “livro sagrado” posto à venda por um vendedor melancólico, o narrador do conto borgeano assevera:

Abri-o ao acaso. Os caracteres eram estranhos para mim. [...] O texto era cerrado e disposto em versículos. No canto superior das páginas havia algarismos arábicos. Chamou minha atenção que a página par trouxesse o número (digamos) 40514 e a ímpar, a seguinte, 999. Virei-a; o dorso era numerado com oito algarismos (BORGES, 2009c, p. 101).

Trata-se, segundo o vendedor, do “livro de areia”, porque nem o livro nem a areia tem um princípio ou um fim. “O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira, nenhuma é a última. Não sei por que são numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número” (BORGES, 2009c, p. 102). Ao adquirir tal livro “monstruoso”, numa permuta com o vendedor, o narrador do conto decide não mostrar a ninguém o seu tesouro – o livro impossível. À felicidade de possuí-lo veio somar-se o temor de que o roubassem, e, também, o receio de que não fosse infinito. Prisioneiro do livro, quase não saía à rua. De noite, nos escassos intervalos da insônia, sonhava com o livro (BORGES, 2009c, p. 104).

O “livro de areia” de Borges e a concepção barthesiana do livro ideal coadunam com o conceito de hipertexto supracitado, caracterizado por uma rede infinita, tal como um rizoma, que, como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas das árvores, pois crescem indefinidamente em diversas formas. Assim, Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, tomam o conceito, forjando-o para definir um pensamento que se apresenta descentralizado, de muitas entradas e saídas, de direções móveis, sem início ou fim, em que qualquer ponto pode ser ligado a outro ponto, podendo ser rompido em qualquer lugar, logo, ser retomado em outro lugar, quebrando qualquer modelo de origem e estrutura profunda (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Em termos da rede hipertextual, diríamos que o hipertexto é fractal, ou seja, cada nó da rede hipertextual é apenas uma atualização possível entre outras,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

6

cada nó é potencialmente uma outra rede, ao infinito. A rede não possui unidade orgânica, ou seja, uma totalidade, nem centro, ela é acentrada. Na rede abundam muitas redes que atuam sem que nenhuma delas se imponha às demais, e além disto não há princípio, mas diversas vias de acesso, sem que nenhuma delas possa ser classificada como principal (PARENTE, 1999, p. 98).

Diríamos, a partir desse conceito e da leitura dos contos de Borges, que não há mais uma divisão entre um campo da realidade, o mundo, referente exterior; um campo da representação, o livro; e um campo de subjetividade, o autor e o leitor; mas, sim, um agenciamento que coloca em conexão essas instâncias em suas multiplicidades em prol de uma leitura rizomática – proposta aferida por Gumbrecht em seu livro *Em 1926: vivendo no limite do tempo* – objeto de análise na segunda parte deste trabalho.

Em 1926: hipertexto, produção de presença e Stimmung

Engenhosamente construído, o livro *Em 1926: vivendo no limite do tempo*, de Hans Ulrich Gumbrecht, apresenta uma série de capítulos curtos não em ordem cronológica, mas alfabética. A primeira parte, *Dispositivos*, é composta de instantâneos do que seriam os grandes temas de 1926: *automóveis, aviões, bares, boxe, cinema, dança, elevadores, ferrovias, gramofones, greves, jazz, Liga das Nações, linhas de montagem, montanhismo, múmias, relógios, revistas, telefones*. A segunda parte, *Códigos*, trata das polaridades através das quais os eventos desse ano comum parecem ter sido organizados: *Ação versus impotência, autenticidade versus artificialidade, centro versus periferia, imanência versus transcendência, incerteza versus realidade, individualidade versus coletividade, macho versus fêmea, presente versus passado, silêncio versus barulho, sobriedade versus exuberância*. Por fim, a última seção, *Códigos em Colapso*, considera as formas pelas quais essas mesmas polaridades foram postas em tensão e colapsaram.

Seguindo essa estrutura, Hans Ulrich Gumbrecht convida o leitor a iniciar sua leitura em qualquer ponto do livro e seguir as várias referências cruzadas ao final de cada verbete. A ideia é que o livro seja lido como um rizoma, em que um ponto se liga a outro ponto, avançando e recuando de verbete em verbete.

Não tente “começar do começo”, pois este livro não tem começo, no sentido em que têm as narrativas ou discussões. Comece por qualquer um dos 51 verbetes. De cada verbete, uma rede de referências cruzadas o levará a outros verbetes relacionados. Leia no ritmo que o seu interesse determinar (e na

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

7

medida em que sua agenda permitir). Você estabelecerá então sua própria trilha de leitura. Da mesma forma que não existe um começo obrigatório, tampouco existe um final obrigatório ou definitivo para o processo de leitura (GUMBRECHT, 1999, p. 9).

Como num lance de dados, à medida que o leitor entra no jogo, ele se lança ao acaso diante das múltiplas possibilidades. E, na presença desse leque de alternativas, ele monta a sua própria leitura a partir das bifurcações e desdobramentos que o texto pode oferecer. Nas palavras do autor:

Eu optei pela estrutura enciclopédica de múltiplas entradas, usando a palavra “verbetes” para me referir aos textos individuais que constituem uma enciclopédia ou um dicionário, mas também como uma forma de enfatizar que os mundos cotidianos não possuem nem simetria nem centro e, portanto, podem ser abordados por muitos caminhos diferentes. Cada entrada leva a um encontro com um elemento de realidade histórica concreta, e cada um destes elementos está conectado a outros elementos através de trilhas labirínticas de contiguidade, associação e implicação. A arbitrariedade da ordem alfabética na qual as entradas são apresentadas e o recurso enciclopédico de referências cruzadas mimetiza a natureza não-sistemática da nossa experiência cotidiana e sugere que os leitores constituam o mundo de 1926 como uma rede assimétrica, como um rizoma mais do que como uma totalidade (GUMBRECHT, 1999, p. 484-485).

Independente de onde você entrar ou sair, qualquer sequência de leitura com uma certa extensão deve produzir o efeito ao qual alude o título deste livro: você deve se sentir “em 1926”. Quanto mais imediata e sensual esta ilusão se tornar, mais a sua leitura atenderá à principal meta do livro (GUMBRECHT, 1999, p. 9).

Em outras palavras, Gumbrecht, ao forjar esse jogo de referências cruzadas, procura simular uma sincronicidade, na tentativa de criar a sensação de “estar” em 1926. Dessa forma, o autor, ao questionar uma temporalidade diacrônica, linear e totalizante de desenvolvimento, questiona as formas dominantes de imaginar e representar o passado. Em suas palavras: “Se imaginarmos e representarmos sincronicamente, como faz este livro, percebemos que os elementos desta sincronia não convergem num quadro coerente e homogêneo” (GUMBRECHT, 1999, p. 12). Ou seja, ao evocar alguns dos mundos de um ano comum, o escritor alemão aposta que o livro (escrito em primeira pessoa) permitirá aos seus leitores esquecerem, durante o processo de leitura, que eles não estão vivendo em 1926. Nesse sentido, Gumbrecht procura, por meio do texto, tornar o passado novamente presente (GUMBRECHT, 1999, p. 10). Nas palavras do autor:

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

8

Queremos conhecer mundos que existiram antes que tivéssemos nascido, e ter deles a experiência direta. Esta “experiência direta do passado” deveria incluir a possibilidade de tocar, cheirar e provar estes mundos através dos objetos que o constituíram. O conceito enfatiza um longamente subestimado (ou mesmo reprimido) aspecto sensual da experiência histórica [...]. Algumas práticas e meios de nossa cultura histórica contemporânea parecem ter reatado com este desejo de experiência sensual (GUMBRECHT, 1999, p. 467-468).

Desse modo, Gumbrecht, ao evocar a presentificação de mundos passados, coloca em cena uma das mais atuais indagações da historiografia contemporânea: a experiência histórica (entendida aqui como imersão, presença) e a sua relação com a linguagem. Diante desse impasse, o escritor alemão, em sua tarefa (autoimposta), procura estabelecer algo novo em nome de sua geração, em decorrência do dilema entre a produção de sentido da hermenêutica e metafísica e a desconstrução *derrideana*, que, na impossibilidade de estabelecer estruturas estáveis de sentido, abandonou o interesse pela “exterioridade do significante” (GUMBRECHT, 2010, p. 34).

O momento presente parece corresponder ao “fim da metafísica”, tal como Derrida o descreve em *Of Grammatology*: nós estamos além da metafísica, mas nunca realmente deixaremos a metafísica para trás. Também carecemos de alternativas fortes para opções que não parecem mais viáveis. [...]. A desconstrução se tornou azeda e sectária (existe um ar de mórmons em alguns desconstrutores de hoje, com suas roupas pretas), ou foi absorvida pelo clima interpretativo e hermenêutico geral. O charme e a força do Novo Historicismo murchou muito rapidamente. E assim por diante. Para piorar as coisas, o autor sente que uma forte pressão está sendo feita a sua geração para que ela apresente algo novo, algo não exclusivamente cético [...]. Não obstante a possibilidade de fracasso, este livro é, por ora, o melhor que ele pode oferecer como uma resposta a esta expectativa auto-imposta (GUMBRECHT, 1999, p. 12-13).

O empreendimento de Gumbrecht contra a excessiva espiritualização metafísica e contra a crítica à metafísica imposta pela desconstrução, aventura-se em caminhos que permitiriam reestabelecer a “coisidade do mundo”, na busca do que existe no espaço da experiência em detrimento da redução hermenêutica ao significado. A presença refere-se às coisas, tangíveis aos nossos corpos e não apreensíveis, necessariamente, por uma relação de sentido. Clima, sons, música, textos, pinturas, exercem sobre nós algum impacto material, embora invisível. Ou seja, uma composição de Mozart, um quadro de Edward Hopper, o golpe de um boxeador, o passe de um *quarterback* são exemplos de

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

9

alguns fenômenos privilegiados para uma inspeção da presença, daquilo que podemos experimentar fora da linguagem (JASMIN in GUMBRECHT, 2010, p. 09).

Em face dessa alternativa em relação à “cultura de sentido”, através da “cultura de presença”, Gumbrecht tem conferido centralidade ao conceito de *Stimmung*, usado para reinscrever a compostura dessas experiências de intensidade. Em seu livro *Atmosfera, Ambiência, Stimmung*, o escritor alemão, ao lançar uma breve história do conceito, afirma que este possui uma multiplicidade de significados a ele associados. Em alemão, por exemplo, a palavra se reúne a *Stimme*, que significa “voz”, e *stimmen*, que significa “afinar um instrumento musical” e, por extensão, “estar correto”, “estar no tom”. Numa tradução para o inglês, a palavra pode ser associada a *mood* e *climate*, denotando “sensação interior”, “estado de espírito”. Ao longo dos anos, o conceito também foi associado a “estar lançado”, “mediação”, “harmonia”, e, recentemente, a “clima”, “ambiência” e “atmosfera”.

Diante dessa pluralidade de significados, não seria equivocado dizermos que um *Stimmung* desafia os potenciais da linguagem, por instaurar um encontro entre nossos corpos e a materialidade do ambiente que os circundam, implicando sensações associadas à sentimentos “internos” e “íntimos” (GUMBRECHT, 2014b, p. 42). Nesse sentido, a intenção de Gumbrecht é demonstrar que a relação humana com a linguagem não se dá apenas no nível da interpretação, mas, também, de maneira objetiva, na medida que pode nos envolver, envolver nossos corpos enquanto realidade física – catalisando sensações, apreços, afeições e desejos, sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014a, p. 14). Tal abordagem trata-se mais em liberar o potencial que uma narrativa contém do que revelar o sentido que subjaz a ela, ampliando, desse modo, as possibilidades que a linguagem pode produzir enquanto produção de presença (GUMBRECHT, 2014a, p. 99).

Nesse caso, essa produção de presença, num primeiro movimento, busca libertar-se da produção de sentido da hermenêutica, predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos, não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzem no cerne dessas mesmas ciências, sobretudo a historiografia, o que o significado não pode transmitir (JASMIN in GUMBRECHT, 2010, p. 10).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

10

Passado = Presente (Eternidade)

Segundo Gumbrecht, esse desejo pela produção de presença e pela experiência direta e imediata do passado surge com a dilatação do nosso presente, no qual cada passado é substituído por um novo presente, que parece ter se acelerado tão drasticamente que formas de pensamento e estilo de vida já não conseguem mais se adaptar. Esse processo de mudança acelerada leva a situações nas quais o passado, em vez de ser deixado para trás, persegue o nosso presente. (GUMBRECHT, 1999, p. 449.) Esse, então, deixa de ser entendido como um espaço de transição comprimido por um passado categoricamente diferente e um futuro aberto:

Esse desejo de presentificação pode estar associado à estrutura de um presente amplo, no qual já não sentimos que estamos “deixando o passado para trás” e o futuro está bloqueado. Um presente assim amplo acabaria por acumular diferentes mundos passados e os seus artefatos numa esfera de simultaneidade (GUMBRECHT, 2010, p. 152).

Se o tempo histórico como sucessibilidade e como agente de transformação pressupunha um passado como espaço circunscrito de experiência, um futuro como horizonte aberto de expectativas (KOSELLECK, 2006) e um presente como transitório, experimentado como movimento constante que se afastava do passado e avançava rumo ao futuro, a partir da década de 1970, esse tempo transformou-se num espaço de simultaneidade, no qual o presente foi consideravelmente ampliado, não admitindo qualquer relação de causa e efeito, e o futuro tornou-se ameaçador – sobretudo pelas imagens de catástrofes ambientais e pela eclosão de epidemias (GUMBRECHT, 1999, p. 469). Ou seja, se na cultura histórica e nas filosofias da história moderna, o futuro era o lugar onde se buscava a ampliação dos modelos para atuação no presente, nas últimas décadas o futuro se estreitou, esvaziando-se de utopias, agora revertidas em incertezas e inseguranças. A relação com o passado também se tornou diferente, a vaga dimensão nostálgica transformou-se em um desejo de viver no passado, caracterizado por sua materialidade e possibilidades de usos em cenários de produção de presença e simultaneidades históricas.

Nesse sentido, o tempo não mais figura como um agente absoluto e suficiente de mudança e transformação. Vivemos cercados por um estado de latência, caracterizado

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

11

pela sensação de congelamento do tempo, pela impossibilidade de ação e pela incapacidade de movimento num espaço que não oferece entradas nem saídas, tampouco um abrigo seguro. Se as ações parecem estar contidas, os movimentos, quando ocorrem, levam a lugar nenhum: seriam movimentos sem transformação ou progressão.

Para Gumbrecht, essa sensação de estagnação faz colapsar o dualismo entre passado e presente, do qual os dois não podem mais estar separados. Essa perda de estrutura temporal, associada às experiências do amplo presente e da simultaneidade histórica, permite-nos pensar no conceito de *Eternidade*, que, segundo o autor, pode se distinguir em diferentes versões. Na primeira, o conceito decorre de ausência de estruturas temporais imanentes, pois estas só existiriam como projeções da consciência humana. “Não há progresso, nem regresso. Não há começo nem fim. Não existem eras, e não existe História [...] o homem gira em torno da eternidade num trem chamado ‘consciência’”. A segunda, por sua vez, apresenta um aspecto existencial, até mesmo heroico. A eternidade funcionaria como um consolo para o sentimento de insegurança e desenraizamento decorrente da impressão de aceleração das mudanças históricas. Por fim, a terceira versão estaria ligada a uma dimensão mitológica, que atrai alguns intelectuais que vivem em áreas culturalmente periféricas, que expressariam sua resistência à mudança e à modernização, numa postura quase transcendental (GUMBRECHT, 1999, p. 452-453).

É nessa atmosfera que Borges, no início da década 1920, aos 21 anos, retornando a Buenos Aires após sete anos na Europa, mostra-se surpreso com o surto modernizador que abateu a capital argentina:

Para mim foi uma surpresa, depois de ter vivido em tantas cidades europeias, descobrir que o lugar onde nasci havia se transformado numa cidade muito grande e extensa, quase infinita, povoada de prédios baixos com terraços e que se estendia a oeste na direção do que os geógrafos e literatos chamam o pampa. Aquilo foi mais que uma volta ao lar; foi uma redescoberta. Eu podia ver Buenos Aires de perto e com entusiasmo, porque estivera afastado dela por longo tempo. Se nunca tivesse ido ao estrangeiro, duvido que tivesse podido vê-la com essa peculiar mistura de surpresa e afeto daquele momento (BORGES, 2009a, p. 22).

Certamente, os anos na Europa fizeram com que Borges afirmasse, nesse reencontro com o desconhecido, a necessidade de buscar uma identificação dessa nova

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

12

Buenos Aires como um cenário a ser redescoberto. Assim, num ensaio publicado em 1926, *El tamaño de mi esperanza*, Borges convida os “autênticos argentinos” a trabalharem para a reencarnação da cidade. (BORGES, 1974, p. 11-14).

Essa busca pela reencarnação de uma “autêntica Buenos Aires” atravessa a escrita borgeana durante os anos 20. É este Borges que, num poema, também escrito em 1926, evoca cenas do passado e da fundação de Buenos Aires em consonância com o presente da moderna topografia da cidade. Os versos – ao citar bairros, ruas, personalidades contemporâneas à escrita do poema, em sincronia com a fundação da cidade – apresentam uma perda de estrutura temporal, do qual o passado aparece simultaneamente ao presente, produzindo, desse modo, uma presença mítica e eterna.

*E foi por esse rio de modorra e de barro
que as proas vieram fundar minha pátria?
Deviam ir aos trancos os barquinhos pintados
por entre os aguapés de sua corrente zaina.*

*Pensando bem na coisa, vamos supor que o rio
fosse então azulado, como oriundo do céu
com sua estrelinha rubra para marcar o ponto
em que Juan Díaz² jejuou e os índios comeram.*

*O certo é que mil homens e outros mil chegaram
por um mar com a largura de umas cinco luas
e ainda povoado de sereias e endríagos³
e dessas pedras-ímãs que enlouquecem a bússola*

*Fincaram alguns ranchos trêmulos na costa,
dormiram assombrados. Isso — dizem — foi no Riachuelo,
mas é um desses embustes que se forjam na Boca.
Foi numa quadra inteira e em meu bairro: Palermo.*

*Uma quadra inteira, mas do lado do campo
exposto às madrugadas e chuvas e suetadas.
Essa quadra parelha que persiste em meu bairro:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.*

*Um armazém rosado como o verso de um naipe
brilhou e em seus fundos conversaram um truco;
o armazém rosado floresceu num compadre,
dono da esquina agora, já ressentido e duro.
O primeiro realejo surgia no horizonte
com seu porte queixoso, a habanera e o gringo.*

² Primeiro navegador ibérico a chegar no rio da Prata.

³ Lendário monstro marítimo que devorava as virgens.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

13

*Na certa o barracão já falava de Yrigoyen⁴,
um piano mandava tangos de Saborido⁵.
Uma tabacaria incensou como uma rosa
o deserto. A tarde mergulhara em ontens,
os homens partilharam um passado ilusório.
Só faltou uma coisa: a calçada defronte.*

*Parece-me história o começo de Buenos Aires:
julgo-a tão eterna como a água e o ar.
(BORGES, 2013, p. 17-18)*

Partindo desse poema, podemos associar a eternidade borgeana com a simultaneidade histórica de Gumbrecht, conforme o próprio escritor argentino argumenta: “Nenhuma das diversas eternidades planejadas pelos homens – a do nominalismo, a de Irineu, a de Platão – é uma adição mecânica de passado, presente e futuro. Trata-se de algo mais simples e mais mágico: a simultaneidade desses tempos”. Assim o passado estaria inserido em seu presente, bem como em seu futuro. Nada transcorre naturalmente neste mundo, no qual certas coisas persistem (BORGES, 2010, p. 13). “Negar a eternidade, supor a vasta aniquilação dos anos impregnados de cidades, rios e de júbilos não seria menos incrível do que imaginar sua completa preservação” (BORGES, 2010, p. 30).

Partindo disso, Borges apresenta a sua teoria pessoal da eternidade: – quando dois momentos possuem as mesmas características, esses constituem o mesmo momento. Essa ideia foi formulada no livro *O idioma dos argentinos*, publicado em 1928, o qual registra uma noite em que o escritor argentino, saindo para uma caminhada pela cidade, acaba chegando às imediações do bairro de sua infância. O fato de o lugar não mostrar diferenças aparentes fez com que Borges acreditasse que era essencialmente o mesmo – que o tempo não havia passado ali.

Não imaginei, não, ter voltado nas presuntivas águas do Tempo; mas, sim, suspeitei ser possuidor do sentido reticente ou ausente da inconcebível palavra *eternidade*. Só depois consegui definir aquela imaginação.

Essa pura representação de fatos homogêneos não é meramente idêntica à que houve nessa esquina há tantos anos; é, sem semelhanças nem repetições, a mesma. O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma desilusão: a

⁴ Hipólito Yrigoyen, ex presidente da Argentina entre 1916 e 1922 e 1928 e 1930.

⁵ Enrique Saborido foi um pianista de tango, violinista, compositor e professor de dança uruguaio.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

14

indissolubilidade de um momento de seu aparente ontem e de outro de seu aparente hoje, basta para desordena-lo (BORGES, 1994, p. 125).

Assim, ao admitir a simultaneidade e a indiscernibilidade entre dois momentos supostamente distintos, Borges desintegra a concepção de um tempo cronológico, ora também denegado em *A Nova Refutação do Tempo*:

[...] nego, com argumentos do idealismo, a vasta série temporal que o idealismo admite. Hume negou a existência de um espaço absoluto, em que cada coisa tem seu lugar; eu, a de um único tempo, em que todos os fatos se encadeiam. Negar a coexistência não é menos árduo que negar a sucessão (BORGES, 2001, p. 155).

Partindo disso, Borges, em sua *História da Eternidade*, escrita em 1936, pergunta a si mesmo retoricamente: “Como pude não perceber que a eternidade, a que tantos poetas aspiram com amor, é um artifício esplêndido que nos liberta, nem que seja fugazmente, da intolerável opressão do sucessivo?” (BORGES, 2010, p. 9). Assim o tempo linear para Borges se apresenta um problema, “trepidante e exigente, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança” (BORGES, 2010, p. 11).

Desse modo, Borges busca colocar em xeque o caráter sucessivo da passagem do tempo – passado, presente e futuro – em nome da eternidade que, para ele, é todo o passado, que não se sabe quando começou, e também todo o presente, que abarca todas as cidades, todos os mundos e o espaço entre os planetas. E também o futuro, que ainda não foi criado, mas que também existe (BORGES, 2011, p. 69). Assim a eternidade vem a ser um instante no qual se reúnem esses diversos tempos. Não é um ponto alheio à linha sequencial do tempo: ela é o instante. Está inserida no tempo, mas como uma dimensão paralela que permite a observação de todos esses momentos do tempo como se estivesse fora dele. No tempo, as coisas são vistas de maneira sequencial: primeiro isto, depois aquilo. Na eternidade, entretanto, tudo é visto ao mesmo tempo; é como a contemplação do tempo em estado puro, um presente pleno, sem a sucessividade das mudanças espaciais. (MENDES, 2018, p. 41).

Esse instante puro e tênue, fugaz e eterno ao mesmo tempo, pode ser observado no conto “O Aleph”. Na narrativa, o personagem Borges encontra o “mundo no porão”, “um ponto no espaço que contém todos os outros pontos”, “o lugar onde estão, sem se

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

15

confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos” (BORGES, 2008, p. 145). Nas palavras do narrador-personagem:

Fechei os olhos, tornei a abri-los. Então vi o Aleph [...]. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi o simultâneo (BORGES, 2008, p. 148)

Não há, neste conto, uma imagem que não esteja inserida no instante da observação, isto é: Borges não vê, no Aleph, imagens do passado ou do futuro. Todas as percepções estão no presente, e o assombro vem do fato de que se dão simultaneamente. (MENDES, 2018, p. 40). Desse modo não há tempo, o tempo não transcorre, tudo o que existe são apenas momentos de percepções, as coisas existem na medida em que são percebidas no momento presente. Nada existe fora da percepção; isso implica que nada existe fora do presente. Só existe o instante, que é eterno, relativamente ao qual passado e futuro são simultâneos.

O instante é, portanto, eterno, mas não abarca tudo; há infinitos instantes eternos que compõem realidades distintas umas das outras, de modo que a eternidade não seria um terrível depósito de peças imóveis, mas estaria inserida em cada coisa, ainda que seja inacessível. Assim, para Borges, a eternidade revela-se uma possibilidade – múltipla e fluida – em seu âmbito, da qual todas as coisas existem e são uma; todas as coisas são distintas, mas, também, a mesma (MENDES, 2018, p. 16-18).

Partindo dessas premissas, não seria equivocado dizermos que, no nosso amplo presente em constante expansão, a eternidade seria uma alternativa ao modo cartesiano e linear de definir o tempo, uma nova dimensão pós-historicista das experiências temporais – alheio à sucessão – que poderá ser explicitada através da simultaneidade histórica, a partir de uma história porvir, que não segue uma linearidade temporal, pois comporta diferentes temporalidades, numa rede de múltiplas possibilidades, tal como a leitura de *Em 1926*.

Referências bibliográficas

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

16

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

BORGES, Jorge Luis. **Borges oral e sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **El Idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Ensaio autobiográfico (1899-1970)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **História da Eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Nova antologia pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. v. 1. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Vol. 2. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. v. 3. Buenos Aires: Emecé, 2009b.

BORGES, Jorge Luís. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

BORGES, Jorge Luís. **O aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Veja/ Passagens, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, *stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: latência como origem do presente. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

17

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006

MENDES, Paula Marchesini de Souza. **A eternidade na obra de Jorge Luis Borges**. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2018.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.