

U N I V E R S I D A D E D O M I N H O



17.3
2003

REVISTA DO
CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

DIACRÍTICA

(N.º 17/3 – 2003)

Série CIÊNCIAS DA LITERATURA

DIRECÇÃO

MARIA EDUARDA KEATING e ANA GABRIELA MACEDO

COORDENADOR

CARLOS MENDES DE SOUSA

COMISSÃO REDACTORIAL

ANA GABRIELA MACEDO
CARLOS MENDES DE SOUSA
CRISTINA ÁLVARES
EUNICE RIBEIRO
JOSEPH EUGENE MULLIN
MARIA EDUARDA KEATING
ORLANDO GROSSEGESSE

COMISSÃO CIENTÍFICA

ABEL BARROS BAPTISTA (Universidade Nova de Lisboa), BERNARD MCGUIRCK (University of Nottingham), CLARA ROCHA (Universidade Nova de Lisboa), FERNANDO CABO ASEGUILAZA (Universidad de Santiago de Chile), HÉLDER MACEDO (King's College, London), HELENA BUESCU (Universidade de Lisboa), JOÃO DE ALMEIDA FLOR (Universidade de Lisboa), MARIA ALZIRA SEIXO (Universidade de Lisboa), MARIA IRENE RAMALHO (Universidade de Coimbra), MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE (Universidade de Coimbra), NANCY ARMSTRONG (Brown University), SUSAN BASSNETT (University of Warwick), SUSAN STANFORD FRIEDMAN (University of Wisconsin-Madison), TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO (Universidad Autónoma de Madrid), VITA FORTUNATI (Università di Bologna), VÍTOR AGUIAR E SILVA (Universidade do Minho), ZIVA BEN-PORAT (Tel-Aviv University)

PUBLICAÇÃO SUBSIDIADA PELA

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Os artigos propostos para publicação devem ser enviados aos Coordenadores.

Não são devolvidos os originais dos artigos não publicados.

DEPOSITÁRIO:

LIVRARIA MINHO
LARGO DA SENHORA-A-BRANCA, 66
4710-443 BRAGA
TEL. 253271152 • FAX 253267001

CAPA: LUÍS CRISTÓVAM

ISSN 0807-8967

DEPÓSITO LEGAL N.º 18084/87

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO

OFICINAS GRÁFICAS DE BARBOSA & XAVIER, LIMITADA
RUA GABRIEL PEREIRA DE CASTRO, 31 A e C — 4700-385 BRAGA
TELEFONES 253263063/253618916 • FAX 253615350

ÍNDICE

JORGE LUIS BORGES OS JOGOS COM O TEMPO E O INFINITO

APRESENTAÇÃO	
Ana Gabriela Macedo	7
FOREWORD	
Ana Gabriela Macedo	9
ETIMOLOGIAS NA OBRA DE JORGE LUIS BORGES	
Anabela Leal de Barros	11
BORGES: NAS MARGENS DA POLÍTICA	
Pedro Miguel P. S. Martins	53
«O JARDIM DOS CAMINHOS QUE SE BIFURCAM» OU, A NARRATIVA INFINITA DE BORGES, CALVINO E BYATT	
Margarida Esteves Pereira	89
BORGES EM SARAMAGO. <i>O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS</i> — ROMANCE POLICIAL SEM ENREDO	
Orlando A. A. Gorssegese	105
SINOPSES	
HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA: <i>para uma poética da metaficcionali- dade</i> , Maria da Penha Campos Fernandes	135
<i>Borges e outras cartografias: Sobre a HISTÓRIA UNIVERSAL DA INFÂMIA</i> , Maria Filomena Louro.....	137
THINGS THAT MIGHT HAVE BEEN: <i>O juízo de João Cabral sobre Borges</i> , Carlos Mendes de Sousa.....	139
<i>O infinito da linguagem ou «a escrita como adiamento da morte»: Fou- cault lendo Blanchot lendo Borges</i> , Ana Gabriela Macedo.....	143
RESUMOS.....	147

OUTRAS LITERATURAS OUTROS LABIRINTOS

LITERATURA E METAMORFOSE	
Maria da Conceição Carrilho.....	153
ÉCRITURE ET RÉCIT. L'ESPRIT, LA LETTRE ET LA SUBSTANCE DU SENS	
Cristina Álvares.....	163
<i>UT PICTURA POESIS, UT PICTURA RHETORICA DIVINA. ÉTICA E ESTÉTICA NA ARTE BARROCA</i>	
Micaela Ramon.....	177
LE GENRE DES <i>CARTAS DE OLINDA E ALZIRA</i> ATTRIBUÉES À BOCAGE	
Florfence Nys.....	189
GEORGE BÜCHNER – A ESCRITA DE CONTRABANDO	
Orlando Grossegeisse	211
DA FINITUDE DE UM MUNDO: <i>O ALIENISTA</i> DE MACHADO DE ASSIS COMO <i>METACONTO</i>	
Maria da Penha Campos Fernandes	233
TRAMPS AND TINKERS: THE «WISE FOOL» IN SYNGE'S PLAYS	
Lúcia Maria Pinto Loureiro.....	251
A DESMITIFICAÇÃO DE DON JUAN EM RAMÓN DE VALLE-INCLÁN	
Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes.....	269
CONTINGÊNCIAS E CONTRADIÇÕES: A (IM)POSSIBILIDADE DO NEO-REALISMO PORTUGUÊS	
Carlos Machado.....	297
JACK KEROUAC: <i>VISIONS OF CODY</i> AND AESTHETIC PATTERN	
Joseph Eugene Mullin.....	321
A LÓGICA DA OBSERVAÇÃO: CONTRIBUTOS PARA O ESCLARECIMENTO DO CONCEITO <i>CONSTRUTIVISMO</i>	
Clara Costa Oliveira	339
RESUMOS/ ABSTRACTS/ RÉSUMÉS	351
RECENSÕES	357

«O Jardim dos Caminhos que se bifurcam» ou, a narrativa infinita de Borges, Calvino e Byatt

MARGARIDA ESTEVES PEREIRA
(DEINA)

La littérature n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers se qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire.

MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*,
p. 133.

Tal como é indicado pelo título, pretende-se aqui pôr em debate três escritores cuja obra chama a atenção para a ideia da literatura como uma «infinita multiplicidade do imaginário», para usar as palavras de Maurice Blanchot colocadas em epígrafe ¹. A ideia que preside à junção destes três autores deriva daquilo a que Umberto Eco (na verdade, outro dos autores que poderia figurar neste ensaio) ² em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* (1994), chama, precisamente, o 'bosque da ficção', isto é, a ideia do texto narrativo enquanto bosque metafórico (12), ou jardim, na expressão de Jorge Luis Borges. Nas palavras de Umberto Eco, que assim evoca Borges, «um bosque é um jardim com veredas que se bifurcam. Mesmo quando num bosque não há veredas já traçadas, cada qual pode traçar o seu próprio percurso e decidir ir para a esquerda ou para a direita de uma certa árvore e fazer

¹ Sobre o infinito literário em Borges ver, também, Lafon (1990: 35-46).

² Cf., a este propósito, uma colectânea de ensaios dedicada às relações literárias entre Umberto Eco e Jorge Luis Borges, *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco* (1999), coordenada por Maria J. Montoro e Rocco Capozzi.

uma escolha a cada árvore que se lhe depara» (Eco 1994: 12). E é ao leitor, entrado no bosque do texto narrativo, que cabe fazer as escolhas que o texto deixa em aberto, «a infinita multiplicidade do imaginário», como ressalta da obra dos três escritores que aqui discutiremos. Para tal, evocaremos, particularmente, três textos de cada um dos autores invocados no título deste ensaio, a saber: o conto de Jorge Luis Borges, «O Jardim dos caminhos que se bifurcam» (1944), o romance de Italo Calvino, *Se numa noite de Inverno um viajante...* (1979) e, finalmente, o romance *The Biographer's Tale* (2000) da escritora inglesa A. S. Byatt. Ao contrário de Matías Barchino, que, a propósito da relação literária entre Eco e Borges, prefere falar de uma «comunidade de ideias» mais do que de influência (Barchino 1999: 186), parece-me próprio vermos na confluência de ideias relativamente ao modo como todos estes autores concebem a narrativa, uma influência tutelar de Borges sobre a escrita de Calvino e Byatt – influência que é, aliás, reconhecida pelos dois autores. Mas, sigamos de perto o *dictum* borgesiano de que «todos os escritores criam os seus precursores» (Borges 1998b: 86)³, deixando de lado uma discussão sobre influências, que não cabe no âmbito deste ensaio. O que tentaremos aqui demonstrar é, antes, o modo como em todos estes escritores há uma concepção de narrativa muito próxima.

Esta confluência de escritores foi-me, contudo, directamente sugerida pela leitura de um ensaio crítico de Antonia Susan Byatt, o qual faz alusão quer a Italo Calvino, quer a Jorge Luis Borges. Neste ensaio, intitulado «Old Tales, New Forms» e publicado no seu livro de ensaios críticos *On Histories and Stories: Selected Essays* (2000), Byatt procede a uma reflexão sobre a importância das formas narrativas antigas como potenciadoras de uma literatura nova, isto é, uma literatura oposta ao romance clássico. Para Byatt, um dos padrões comuns a vários romances contemporâneos é o enfoque num interesse renovado pela narrativa e pela reflexão sobre a narrativa (*cf.* Byatt 2000b: 123). A palavra inglesa que Byatt usa é, na verdade, ‘storytelling’, que eu preferiria traduzir, à letra, por «contar histórias» (se a expressão não fosse tão pouco maleável à harmonia da sintaxe portuguesa⁴), na

³ No ensaio «Kafka e os seus precursores», publicado em *Outras Inquirições* (1952), a que aqui aludo, Borges, referindo-se a T. S. Eliot, refere: «O facto é que todos os escritores criam os seus precursores. O seu labor modifica a nossa concepção do passado, tal como há-de modificar o futuro» (*ibid.*: 86-7).

⁴ As palavras de Byatt são: «(...) I began to discern a general European interest in storytelling, and in thinking about storytelling.» (Byatt, 2000: 123).

medida em que a palavra «storytelling» nos remete para uma ancestralidade narrativa ⁵, que, seguindo a direcção dos escritores aqui invocados, se pretende enfatizar.

Para além disso, esta distinção lexical parece-me importante, na medida em que em «Old Tales, New Forms», Byatt opõe conto ou estória a romance, associando a narrativa, como modo essencialmente mítico, aos primeiros. É este carácter mítico da narrativa que nos permitirá, refere Byatt, por um lado, rejeitar necessidades estéticas como a «originalidade» e a «individualidade» – o mito ganha força através da sua repetição infinita, ou da sua infinita «repetibilidade» (cf. Byatt 2000b: 132); por outro lado, vai-nos permitir associar a narração à morte ou àquilo que nos permite adiar a morte – veja-se os exemplos, citados por Byatt, de *As Mil e Uma Noites* (Scherazade conta estórias para adiar a sua sentença de morte), ou do *Decameron* (os narradores das estórias estão em fuga de Florença para escapar à morte) (*id.*: *ibid.*).

Independentemente de todos os exemplos focados por Byatt no sentido de reforçar o seu argumento, o que me importa aqui destacar é o carácter essencial que a autora atribui à narrativa, ou à arte de «contar estórias». Tal como a autora refere num outro ensaio do mesmo livro «a narrativa é intrínseca ao tempo biológico, ao qual não podemos escapar» (Byatt 2000b: 166). Para Byatt, «a melhor estória alguma vez contada» ⁶ é, talvez, a de *As Mil e uma Noites*, «uma estória sobre a narrativa»; e porque, tal como Scherazade, todos nós nos encontramos «sob pena de morte, gostamos de encarar «as nossas vidas como narrativas com princípios, meios e fins» (Byatt 2000b: 166). Numa outra instância, Umberto Eco, citando Greimas, refere-se a esta necessidade de narrar a vida como «o princípio organizador de *todo* o discurso» (Eco 1994: 137). E esse argumento é comum aos três autores de que aqui falamos. Também para Borges *As Mil e Uma Noites* representam esse infinito sobre-humano através do qual nos é permitido esquecerno-nos da nossa limitada condição humana. Diz-nos o autor, num ensaio sobre *As Mil e Uma Noites*, publicado em *Sete Noites*:

⁵ Byatt faz referência a compilações de estórias, tais como: *As Mil e Uma Noites*, o *Decameron*, os *Canterbury Tales*, ou as *Metamorfoses* ovidianas, bem assim como os contos de fadas dos irmãos Grimm e os de Moe e Asbjørnsen da Noruega.

⁶ Esta expressão refere-se ao título do artigo «The Greatest Story ever Told» (cf. Byatt 2000b: 165-71), primeiramente publicada no *New York Times Magazine* sob o título «Narrate or Die: Why Scheherazade Keeps on Talking» (18 de Abril de 1999).

«Apetece perdermo-nos n' *As Mil e Uma Noites*; uma pessoa sabe que ao entrar nesse mundo pode esquecer-se do seu pobre destino humano; pode entrar num mundo, e esse mundo é feito de umas tantas figuras arquetípicas e também de indivíduos.» (Borges 1998c: 246). E ainda: «Nesse [título] há outra beleza. Creio que reside no facto de para nós a palavra «mil» ser quase sinónima de «infinito». Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inúmeras noites. Dizer «mil e uma noites» é somar mais uma ao infinito.» (*ibid.*: 242).

Relembra Byatt, a este propósito, um outro ensaio de Calvino, intitulado «Cibernética e fantasmas», no qual se remete para o carácter mítico da narrativa e para a possibilidade da multiplicação infinita de estruturas semelhantes ⁷. Daí que, neste ensaio, e um pouco por toda a sua escrita, Calvino nos remeta para a função estruturante e ordenadora da narrativa a partir do momento em que o ser humano descobre a linguagem, como nos é dito no ensaio supra-citado:

O contador de histórias começou a proferir palavras, não para que os outros pudessem responder-lhe com outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras poderiam combinar-se umas com as outras, engendrar-se umas às outras, de maneira a deduzir uma explicação do mundo a partir do fio de cada narrativa oral possível e do arabesco que nomes e verbos, sujeitos e predicados desenhavam à medida que se ramificavam uns a partir dos outros. (Calvino 1989: 4)

Do mesmo modo, em *Se numa noite de Inverno um viajante* se faz referência a este contador de estórias, que surge sob a forma de um velho índio sul-americano, figura lendária e fonte primeira de todas as estórias, «chamado o «Pai das Histórias», ancião de idade imemorável, cego e analfabeto, que narra ininterruptamente histórias que se passam em países e épocas que lhe são completamente ignotos» (Calvino 2000: 145).

E não é o acaso que dita o aparecimento desta figura lendária num romance que o seu autor denominou de «hiper-romance». De facto, em *Seis propostas para o próximo milénio* Italo Calvino refere que a sua intenção ao escrever *Se numa noite de Inverno um viajante* «era a

⁷ Calvino faz aqui uso, evidentemente, do estudo de Vladimir Propp sobre os contos populares russos, no qual Propp chega à conclusão, como é referido no ensaio de Calvino, «que todos os contos são como que variantes de um único conto e poderiam ser decompostos segundo um número limitado de funções narrativas» (Calvino 1989: 5, traduzido, por mim, a partir da edição inglesa).

de dar a essência do romanesco (...)» (Calvino 1990: 141). É esta «essência do romanesco» que leva Calvino a confessar uma predileção por Borges, apontando várias razões para esta preferência; entre elas, o facto de os seus contos adoptarem «a forma exterior de qualquer género da literatura popular, formas verificadas por um longo uso, que as transformam quase em estruturas míticas» (*ibid.*: 140). Por outras palavras, a Calvino interessa-lhe esta particular «essência do romanesco» que ele encontra em Borges, uma essência que ele define também como o «princípio da multiplicidade potencial do narrável», o «sentido das potencialidades infinitas» (*ibid.*: 142).

Algo que ressalta de igual modo nos prólogos às suas compilações de contos populares e de fadas, e que entre nós foram publicados pela Teorema numa antologia intitulada *Sobre o Conto de Fadas* (1999). É a sua constante e a possibilidade de repetição dos seus esquemas narrativos que fazem dos contos de fadas narrativas quase infinitas, esquemas esses, que, por outro lado, se vão difundindo na geografia global do nosso mundo, adoptando características dos locais onde são contadas (*cf.* Calvino 1999: 97, *passim*). Aqui se aponta assim para a primordial universalidade dos contos de fadas, de tal modo que, diz-nos Calvino, «em todas as histórias que tiverem um sentido se pode reconhecer a primeira história alguma vez contada e a última, após a qual o mundo nunca mais se deixará contar numa história» (*ibid.*: 110).

É essa universalidade que serve de base ao material narrativo dos contos de fadas que Byatt também escreve, nomeadamente, os compilados em *The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories* (1994). Em «The Story of the Eldest Princess», esta universalidade é aludida pela personagem da estória, a princesa mais velha, que na busca que lhe é prescrita percebe um padrão comum a outras estórias. Leitora hábil (possivelmente a leitora ideal de que nos fala Umberto Eco) antevê, por isso mesmo, os passos da estória em que se encontra:

Pôs-se a pensar. Era por natureza uma princesa mais dada à leitura do que à viagem. O que significava, por um lado, que apreciava a novidade deste passeio solitário ao ar livre e, por outro, que tinha lido muitas estórias nos seus tempos de ócio, incluindo várias estórias sobre príncipes e princesas, que partiam em busca de algo. O que todas tinham em comum, pensou consigo própria, era um padrão em que as duas irmãs mais velhas, ou irmãos, se lançavam muito confiadamente na busca, de um ou de outro modo, falhavam, e eram transformadas em pedra, ou eram aprisionadas em túmulos, ou, então, eram enfeitçadas num sono mágico, até serem salvas pela terceira pessoa real, que fazia tudo bem,

recuperava a primeira e a segunda e preenchia os desígnios da busca (Byatt 1995: 47, *minha tradução*)⁸.

Que esta princesa consiga escolher um caminho alternativo para a sua estória, embrenhando-se pelo bosque na companhia de um escorpião, de um sapo, que não se transformará em príncipe, e de uma barata ajuda-nos a compreender a narrativa enquanto bosque metafórico a que Umberto Eco alude no ensaio já aqui citado; contudo, essa escolha ajuda-nos também a perceber a localização espaço-temporal de uma princesa que não se deixa enredar nas mesmas estórias de sempre e que prefere forjar para si mesma uma estória cujo padrão não lhe tinha sido ainda contado. E, embora no final a velha contadora de estórias afirme que a sua função não é mudar o mundo (*cf.* Byatt 1995: 66), não deixa de ser assinalável que a princesa consiga forjar uma nova narrativa para a sua vida, diferente dos padrões habituais, o que indicia já de si uma mudança. Mas este é um fio que, desenrolado, nos levaria agora numa outra direcção. Será importante destacar, neste momento, que a universalidade das estórias que é aqui invocada por estes autores não deixa de ser localizável no espaço e no tempo, remetendo, desse modo, para a história, como aliás o reconhece Calvino quando sugere que «reduzir o conto ao seu esqueleto invariante contribui para pôr em evidência todas as variáveis geográficas e históricas que formam o revestimento deste esqueleto» (1999: 100).

Dadas as coincidências de opinião e de leituras, não nos parecerá, pois, inusitado que quer Byatt, quer Calvino mostrem o mesmo interesse por Borges e, particularmente, pela estória «El jardín de los senderos que se bifurcan», como uma estória que potencia uma infinidade de narrativas⁹. É, pois, a associação da narrativa à ideia de um

⁸ «She began to think. She was by nature a reading, not a travelling princess. This meant both that she enjoyed her new striding solitude in the fresh air, and that she had read a great many stories in her spare time, including several stories about princes and princesses who set out on Quests. What they all had in common, she thought to herself, was a pattern in which the two elder sisters, or brothers, set out very confidently, failed in one way or another, and were turned to stone, or imprisoned in vaults, or cast into magic sleep, until rescued by the third royal person, who did everything well, restored the first and the second, and fulfilled the Quest» (Byatt 1995: 47).

⁹ Nem Calvino, nem Byatt são, evidentemente, os únicos que assim pensam; basta termos em mente um autor como Umberto Eco para o percebermos. A este propósito será interessante mencionar Peter Brooks, o qual, num estudo sobre a construção da intriga, refere o conto em questão como o exemplo acabado da intriga narrativa (*cf.* Faris 1988: 2).

labirinto infinito, que subjaz a este conto de Borges, que atrai quer Calvino, quer Byatt ¹⁰. No conto de Borges é dito: «Em todas as ficções, sempre que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta, simultaneamente, por todas. *Cria*, assim, diversos porvires, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.» (Borges 1998: 496).

Contudo, tal como a metáfora do velho índio intemporal de que nos fala Calvino nos remete para o carácter mítico e ancestral da narrativa, a metáfora do labirinto, bem assim como a da biblioteca, em Borges, remete-nos para a artificialidade de um universo outro, criado pela mente de alguém (eventualmente o autor) para mistificação de outros ou, talvez, do próprio ¹¹. Tal como é referido por Wendy B. Faris em *Labyrinths of Language* (1988), a ideia do labirinto, isto é, a ideia de que alguém divise uma estrutura na qual se poderá perder, é particularmente engenhosa, na medida em que, deliberadamente, a razão se confunde a si própria, apontando para a transcendência dos limites que originalmente se instituiu (5). O labirinto de Borges surge-nos, assim, como um universo regido por leis próprias, que escapam às leis da física, como é referido a propósito do livro/labirinto de Ts'ui Pen, para confundir, não só os outros, como também o próprio autor:

(...) O jardim dos caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Ao contrário de Newton e de Shopenhauer, o seu antepassado não acreditava num tempo uniforme e absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Esta trama de tempos que se aproximam, se bifurcam e se cortam ou se ignoram abrange todas as possibilidades. (*ibid.*: 497).

Aqui a narrativa sobrepõe-se ao real e assume-se como um universo de todas as possibilidades, onde tudo se torna irreal no momento em que se faz linguagem. Por isso, e apesar do implausível e cómico desfecho, o final do conto efectua um *volte-face* do fantástico para o possível, ou para o factual, que não deixa de ser, ao contrário do que o narrador parece fazer-nos crer, da ordem do irreal.

¹⁰ Em relação à metáfora do labirinto enquanto potenciadora de uma infinidade multiplicidade de sentidos veja-se Wendy B. Faris (1988).

¹¹ Ana Gabriela Macedo refere o carácter metonímico da biblioteca, enquanto expressão da relação entre o homem e a linguagem e a literatura (*cf.* Macedo, 1990: 298).

O resto é irreal, insignificante. Nesse momento irrompeu Madden e prendeu-me. Fui condenado à forca. Abominavelmente ganhei: comuniquei a Berlim o secreto nome da cidade que devem atacar. Ontem bombardearam-na; li-o nos mesmos jornais que propuseram à Inglaterra o enigma de o sábio sinólogo Stephen Albert ter morrido assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O chefe decifrou este enigma. Sabe que o meu problema era indicar (através do estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio senão matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) a minha inenarrável contrição e cansaço. (*ibid.*: 498).

Tal como nos lembra Foucault no Prefácio a *Les Mots et Les Choses*, a propósito de um outro conto de Borges, à caoticidade organizacional inerente ao humor de Jorge Luis Borges subjaz o desconforto na adivinhada possibilidade de uma desordem essencial, «a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito (...)» (Foucault 1991: 49). Nessa subjacente desordem essencial desenha-se o fundamento da ordem do discurso, como propõe Foucault, ou, então, o da ordem da narrativa, como nos sugerem os autores aqui tratados.

Também neste sentido, a narrativa se opõe ao romance realista, como refere Byatt no ensaio já citado, para se aproximar daquilo a que num dos romances do hiper-romance de Calvino se descreve como uma multiplicação de estórias que compõem «um depósito praticamente ilimitado de substância narrável» (Calvino 2000: 136). Há aqui, obviamente, uma referência subtil ao processo narrativo que está subjacente ao próprio romance de Calvino, dentro do qual outros dez, ou o início de outros dez, se agrupam. Diz-nos o narrador desta estória dentro da estória (que é, por sua vez, uma acumulação de estórias):

Estou a contar demasiadas histórias de uma vez porque o que quero é que em torno do conto se sinta uma saturação de outras histórias que poderei contar e que talvez conte ou que talvez já tenha contado noutra ocasião, um espaço cheio de histórias que se calhar são apenas o tempo da minha vida, onde podemos mover-nos em todas as direcções como no espaço achando sempre histórias que para as contar se precisaria de contar outras antes, de modo que partindo de um momento ou lugar quaisquer se encontra a mesma densidade de material para contar. (*ibid.*: 135).

Em *Se numa noite de Inverno um viajante*, Calvino parece buscar, simultaneamente, a multiplicidade e a utopia da unidade, simbolicamente.

mente demonstrada pela união dos corpos do Leitor e da Leitora, que poderá ser lida como a utopia da ligação entre o texto (ou o escritor) e o seu leitor, mas, acima de tudo, terá de ser lida como a ligação da materialidade dos corpos através da (ou a propósito da) insubstancial e utópica busca de uma narrativa única e unificadora. Tal como os corpos do Leitor e da Leitora, no final, também a multiplicidade dos vários inícios de romance que ambos vão sucessiva e infrutiferamente tentando finalizar se unem numa narrativa singular, o lugar comprimido de todas as narrativas possíveis e anónimas, tal como os contos de *As Mil e Uma Noites* (cf. Calvino 2000: 298-299).

Do mesmo modo, o romance *The Biographer's Tale* (2000), de A. S. Byatt, é composto por uma multiplicidade de narrativas (biografias dispersas, diários, extractos de teorias científicas), que contribuem para a fragmentação de um texto cuja unidade reside nesse contar de estórias que a autora refere no ensaio «Old Forms, New Tales» e que, em *The Biographer's Tale*, ela descreve como «a primitiva virtude de contar uma boa estória» (2000a: 8)¹². Tal como o próprio título do romance indica, qualquer narrativa, ainda que seja biográfica, é, antes de mais, um conto.

Esta forma de escrita fragmentada não é novidade em Byatt, cujo romance mais conhecido, *Possession: A Romance* (1990), se compõe de vários géneros literários, que vão da poesia ao diário, do conto de fadas à estória de detectives, do romance epistolar à crítica literária. Contudo, em *The Biographer's Tale*, Byatt levanta questões interessantes em relação à função do literário e ao papel da crítica, questões semelhantes àquelas que Calvino coloca no seu livro. Tal como em *Se uma noite de Inverno um viajante*, está subjacente a este romance aquilo que, usurpando uma expressão de Roland Barthes, poderemos denominar «o prazer do texto». Prazer que, no livro de Calvino, é evidenciado, por um lado, pela forma obsessiva como o Leitor e a Leitora se lançam na procura do final das suas estórias e, por outro lado, pela contraposição desse prazer a um outro tipo de leitura, a que podemos chamar profissional, e que é aí representada pelas personagens de Lotária (a académica), do Dr. Cavedegna (o editor) e de Arkadian Porphyritch (o censor), ou mesmo, de Silas Flannery (o escritor).

¹² No texto original, «the primitive virtue of telling a rattling good yarn». A tradução destes pequenos extractos de *The Biographer's Tale* é da minha autoria; note-se, contudo, que, entretanto, este romance foi traduzido para português, com o título *A Fábula do Biógrafo*.

Todos estes personagens, que fazem da narrativa e da escrita a sua profissão, revelam uma ansiedade latente relativamente à possibilidade de perderem a capacidade de *jouir* o texto. Algo que é resumido nas palavras do censor Arkadian Porphyritch do seguinte modo:

Sim, diria que cada livro, cada documento, cada corpo de delito deste arquivo o leio duas vezes, em duas leituras totalmente diferentes. A primeira, à pressa, em diagonal, para saber em que armário devo guardar o microfilme, em que rubrica catalogá-lo. Depois, à tardinha (passo aqui os meus serões, depois do trabalho: o ambiente é sossegado, relaxante, como vê), deito-me neste divã, insiro no microleitor o filme de um escrito raro, de um dossier secreto, e dou-me ao luxo de saboreá-lo para meu exclusivo prazer. (Calvino 2000: 274)

A condição quase esquizóide descrita por Porphyritch realça, precisamente, a primitiva função da narrativa oral enquanto potenciadora do deleite daquele que a segue, pretendendo assim recuperar, nas palavras do protagonista do romance de Calvino, a utopia de «uma condição de leitura natural, inocente, primitiva...» (*ibid.*: 117).

Também no romance de Byatt, o narrador, Phineas Gilbert Nanson, decide desistir do seu Doutoramento, uma vez que não quer ser «um teórico pós-moderno da literatura» (*cf.* Byatt, 2000a: 3); e porque esta rejeição se prende com a necessidade que Gilbert Nanson sente de ter, nas suas palavras, «coisas», é aconselhado a dedicar-se à busca de factos sob a forma de uma biografia do biógrafo de Elmer Bole, Scholes Destry-Scholes; por sua vez, a obra mais proeminente de Elmer Bole é a tradução de um livro de viagens, de um tal Evlyia Chebeli, Turco, cujo manuscrito é, no entanto, desconhecido. Este *mise-en-abîme* em que se desenrola o romance denuncia um vazio no centro da narrativa, destacando, por outro lado, a função essencial da linguagem dentro do romanesco. Phineas Nanson acaba por não ser bem sucedido na sua tarefa de encontrar factos, chegando à conclusão de que os únicos factos possíveis de encontrar existem na linguagem e não remetem para uma realidade exterior mas para o próprio texto, que não pode deixar de ser subjectivo. Confrontado com a falsidade das narrativas biográficas do seu biografado, bem como com os poucos, e enigmáticos, objectos que dele encontrara, Nanson apercebe-se da inutilidade e da impossibilidade de aceder à verdade dos factos; verifica, então, que a sua narrativa se havia tornado no oposto do que se propusera, isto é, numa autobiografia, um relato pessoal e subjectivo da sua própria vida:

A minha tentativa de encontrar o verdadeiro Destry-Scholes parecia ter falhado. Tenho de respeitá-lo pela sua escrupulosa *ausência* do meu conto, do meu trabalho. Terá ficado claro que também eu desejei ficar *ausente*. Tenho resistido e evadido a ideia de que, por causa da *ausência* de Destry-Scholes, a minha narrativa deverá tornar-se um relato da minha própria presença, isto é, uma autobiografia, essa forma por demais evasiva e auto-indulgente. (...) Terá ficado claro, penso, para quase todos os leitores atentos, que, à medida que progredia nesta escrita (...), me fui envolvendo cada vez mais no próprio acto da escrita, tornando-me cada vez mais inclinado a reverter a minha atenção da ausência de Destry-Scholes para o meu próprio estilo e, portanto, para a minha própria *presença*. Pergunto-me agora – depois do que escrevi nestas últimas páginas (...) se não terá *toda* a escrita a tendência a fluir como um rio para o corpo do escritor e para a sua experiência própria. (Byatt 2000a: 214, *minha tradução*)¹³

Qual Dom Quixote, Gilbert Nanson pretendia escapar à sua biblioteca e confrontar-se com a realidade exterior; contudo, tal como o herói de Cervantes, também Gilbert Nanson se remete à realidade última da linguagem à qual não consegue escapar. Assim, para o argumento deste artigo, mais importante do que o facto da escrita remeter para o eu do autor, será importante fazer notar que a escrita reverte sempre para a artificialidade da ficção; a estória torna-se, assim, incompatível com a verdade histórica e esta assume-se como mais um relato de uma realidade possível. Tal como em Borges, é na linguagem e pela linguagem que o real existe. O facto de Byatt usar, na construção do seu romance, fragmentos ficcionados de personagens históricas reais (o eugenicista Francis Galton, o taxinomista Carl Linneus e o dramaturgo Ibsen) vem apenas realçar esta fina linha que separa facto de ficção e que é uma das características mais marcantes daquilo que a teórica do pós-modernismo Linda Hutcheon denomina «metaficção

¹³ «I appeared to have failed to find Destry-Scholes himself. I have to respect him for his scrupulous *absence* from my tale, my work. It will be clear that I too have wished to be *absent*. I have resisted and evaded the idea that because of Destry-Scholes's *absence* my narrative must become an account of my own presence, *id est*, an autobiography, that most evasive and self-indulgent of forms. (...) It will be clear to almost any attentive reader, I think, that as I have gone along in this writing (...) I have become more and more involved in the act of writing itself, more and more inclined to shift my attention from Destry-Scholes's absence to my own style, and thus, my own *presence*. I now wonder – after the last few pages I have written (...) whether *all* writing has a tendency to flow like a river towards the writer's body and the writer's own experience?» (Byatt 2000a: 214)

historiográfica»¹⁴, expressão na qual se encaixam, a meu ver, alguns dos romances de Byatt.

Poderíamos dizer deste romance (*The Biographer's Tale*) o mesmo que Borges escreve sobre a sua *História Universal da Infâmia*, quando no Prólogo da edição de 1954, refere:

Já o título excessivo destas páginas proclama a sua natureza barroca. Atenuá-la teria equivalido a destruí-las; (...) São o jogo irresponsável de um tímido que não ousou escrever contos e se distraiu a falsear e tergiversar (sem justificação estética algumas vezes) histórias alheias (Borges 1998: 299).

Tal como em Borges, encontramos aqui um estilo, que pelo seu excesso, se poderia dizer barroco, no sentido em que este é definido pelo autor no mesmo Prólogo: «Eu diria que barroco é o estilo que deliberadamente esgota (ou quer esgotar) as suas possibilidades e que atinge os limites da sua própria caricatura» (Borges 1998a: 299). Para Borges o excesso barroco é, precisamente, «a etapa final de toda a arte, quando esta exhibe e delapida os seus meios» (*id.: ibid.*). É, nesse sentido, também, que muitas vezes se fala do pós-modernismo em Borges¹⁵.

O labiríntico conto «O jardim dos caminhos que se bifurcam» é ilustrativo de um tipo de narrativa que contém em si a possibilidade exponencial do infinito, onde a literatura se converte, como Gérard Genette afirma relativamente à obra de Borges em geral, num «espaço homogéneo e reversível onde as particularidades individuais e as precedências cronológicas não têm lugar» (Genette 1966: 125). Que dois autores algo distantes entre si apontem esta qualidade específica da narrativa borgesiana parece ser indicativo da importância que

¹⁴ Hutcheon usa a designação «metaficção historiográfica» no sentido de promover a ironia paródica do pós-moderno como politicamente consciente, contestando, deste modo, aqueles que, como Fredric Jameson (1991) ou Terry Eagleton, referem que o uso que o pós-modernismo faz da história evidencia um revivalismo nostálgico que esvazia o presente de uma condição política. Para esta autora, pelo contrário, o pós-modernismo é «fundamentalmente contraditório, resolutamente histórico e incontestavelmente político» (Hutcheon 2000: 4, minha tradução); esse facto é, para Hutcheon, incontornável, precisamente, devido à proliferação, no pós-moderno, de narrativas sobre a história. Refere a autora, que a capacidade da metaficção historiográfica incorporar a literatura, a história e a teoria lhe permite «repensar e reestruturar as formas e os conteúdos do passado» (*ibid.*: 5)

¹⁵ A este respeito, ver, por exemplo, Stauder (1999).

Borges para eles assume; mas é, sobretudo, uma indicação importante do tipo de narrativa que, quer Italo Calvino, quer A. S. Byatt acham essencial na construção das suas ficções. Que essa especificidade da narrativa borgesiana possa ter uma qualquer ligação àquilo que se convencionou designar de literatura pós-moderna é uma questão que pode aqui ser colocada, na medida em que nos remete para aquilo a que John Barth, em «The Literature of Exhaustion» (1967) aponta como fundamental na apreciação da arte na terceira parte do século XX e que é a perda da originalidade (Barth 1990: 71-85).

Escrevendo em 1967 sobre o estado do romance e sobre as narrativas de Borges, Barth dizia que «a imitação é algo de novo e pode ser bastante sério e apaixonante apesar do seu aspecto fársico» (*Ibid.*: 81). Barth põe à nossa consideração o conto de Borges «Pierre Menard, autor do Quixote» como exemplo de uma ideia intelectual que para ele é interessantíssima e que consiste na imitação irónica. Para Barth, esta é uma das maneiras de ultrapassar uma certa ideia apocalíptica que, nos anos sessenta, muitos tinham do romance. A imitação irónica de que nos fala Barth não parece muito afastada da ideia de re-escrita paródica avançada pelo pós-modernismo, o que faria de Borges um precursor deste tipo de escrita. Contudo, a ideia que mais me interessa aqui realçar diz respeito à exaustão das possibilidades da originalidade, que nos remete, mais uma vez, para uma ideia da escrita como potencialmente infinita, ideia que está patente no conto referido – Menard cria uma obra semelhante ao Quixote mas que não é já a mesma –, mas que se encontra igualmente exemplificada na ideia da biblioteca infinita de «A Biblioteca de Babel» ou do labiríntico mundo de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», para além do labirinto narrativo de «O jardim dos caminhos que se bifurcam».

Uma década mais tarde, Barth vai substituir a expressão «literature of exhaustion» por «literature of replenishment», fazendo notar que esta seria a expressão adequada ao melhor que a literatura pós-moderna tem, isto é, de uma literatura que, no seu melhor, faz a síntese dos opostos entre o romance realista do século XIX e a fragmentação e descontinuidade do romance modernista (Barth 1980: 70). Para isto concorre a forma híbrida do romance pós-moderno, onde se misturam géneros (como o ensaio e o conto), onde se citam outros textos e autores e onde a narrativa ganha o lugar de proeminência que havia perdido com os grandes romances modernistas, centrados na psicologia das personagens. Nesse sentido, Borges é indubitavelmente um escritor pós-moderno, na medida em que pratica uma «ideia excessiva

da literatura», nas palavras de Genette, uma «literatura de plenitude», nas palavras de Barth.

Não deixa de ser interessante notar que, embora Borges se tenha sempre mostrado refractário à autobiografia ¹⁶, tal como o narrador de *The Biographer's Tale*, ou A. S. Byatt, possamos encontrar no muito citado «Epílogo» do seu livro *O Fazedor* uma solução que aponte para o corpo do escritor, no caso, o seu rosto, como a derradeira decifração do enigma do labirinto:

Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naves, de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto. (Borges 1998b: 131).

Tal como o Leitor de Calvino faz a junção da procura dos livros com a procura da sua Leitora ideal, tal como o narrador de Byatt em *The Biographer's Tale* se encontra a si próprio, uma das imagens do labirinto de Borges aparece assim associada ao rosto do escritor, de maneira a remeter para essa mesma subjectividade de todos os livros e de todas as leituras.

BIBLIOGRAFIA

- BARCHINO, Matías (1999), «Leer la propia vida: Jorge Luis Borges y Umberto Eco», in Montoro María J. Calvo e Capozzi, Rocco (coord.), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARTH, John (1990), «The Literature of Exhaustion», in Bradbury, Malcolm (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana Press, (1.ª ed., 1967).
- (1980) «The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction», *The Atlantic Monthly*, January, vol. 245, n.º 1, pp. 65-71.
- BLANCHOT, Maurice (1998), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (1998a), *Obras Completas*, vol. I, Lisboa, Teorema.
- (1998b), *Obras Completas*, vol. II, Lisboa, Teorema.

¹⁶ Ver, a este respeito, Christ (1995: 25-6); Barchino (1999: 186-7).

- (1998c), *Obras Completas*, vol. III, Lisboa, Teorema.
- BYATT, A. S. (2000a), *The Biographer's Tale*, London, Chatto & Windus.
- (2000b), *On Histories and Stories: Selected Essays*, London, Chatto & Windus.
- (1995), *The Djinn in the Nightingale's: Five Fairy Tales*, London, Vintage, (1st ed., 1994).
- CALVINO, Italo (2000), *Se numa Noite de Inverno um Viajante* (trad. de José Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema (ed. original, 1979).
- (1999), *Sobre o Conto de Fadas*, (trad. de José Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema.
- (1990), *Seis propostas para o próximo milénio*, (trad. de José Colaço Barreiros), Lisboa, Editorial Teorema.
- (1989), *The Literature Machine: Essays*, (trad. de Patrick Creagh), London, Picador.
- CHRIST, Ronald (1995), *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, New York, Lumen Books.
- EAGLETON, Terry (2000), «Capitalism, Modernism and Postmodernism», (1st published, *New Left Review*, 1985), in Waugh, Patricia (ed.), *Postmodernism: A Reader* (1st ed., 1992), London, Edward Arnold, pp. 152-59.
- ECO, Umberto (1994), *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, (Trad. de Wanda Ramos, do original, *Six Walks in the Fictional Woods*), Carnaxide, Difel.
- FARIS, Wendy B. (1988), *Labyrinths of Language: Symbolic Landscape and Narrative Design in Modern Fiction*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- FOUCAULT, Michel (1991), *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, (trad. de António Ramos Rosa, do original *Les mots et les choses*, 1.^a ed., 1966), Lisboa, Edições 70.
- GENETTE, Gérard (1966), «L'utopie littéraire», in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil.
- HUTCHEON, Linda (2000), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, (1st ed., 1988), New York and London, Routledge.
- JAMESON, Fredric (1999), «The Cultural Logic of Late Capitalism», in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, (1st ed., 1991), London and New York, Verso, pp. 1-54.
- LAFON, Michel (1990), *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil.
- MACEDO, Ana Gabriela (1990), «The Labyrinths of literature and authoriality: apropos of Jorge Luis Borges's "The Library of Babel"», in *Diacrítica*, n.º 5, Universidade do Minho.
- MONTORO María J. Calvo e CAPOZZI, Rocco (coord.) (1999), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- STAUDER, Thomas (1999), «El «Postmoderno» en Eco y Borges», in Montoro María J. Calvo e Capozzi, Rocco (coord.), *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.