

## Bacon, Francis

Conduzido com inflexível unilateralidade pela máxima “saber é poder”, que o levaria a um menosprezo perigoso a qualquer lei moral, o filósofo inglês (1561-1626) expressou em seu principal livro, *Novum Organum* (1620), o entusiasmo pela técnica. Essa seria a parte metodológica do ambicioso plano de trabalho científico intitulado “Grande Instauração”, que pretendia uma reforma total do conhecimento humano contra o puramente teórico. A pesquisa experimental seria o meio de obtenção de uma verdade acerca da natureza. Bacon acreditava, assim, que o controle sobre a natureza, ressaltado em *Nova Atlântida* (1627), proporcionaria o bem-estar e a harmonia dos homens. Tal posição o coloca como arauto da ciência moderna.

No ensaio “Do culto dos livros” (*Outras inquisições*), Borges evoca a obra de Bacon intitulada *Advancement of Learning* (1605) para exemplificar que, para o cristianismo, a divindade escrevera dois livros: as Escrituras Sagradas e o mundo propriamente dito. No epílogo a *Outras inquisições*, ele corrige a atribuição dessa ideia ao filósofo. No entanto, “Uma vindicação da cabala” (*Discussão*) cita o inglês como um daqueles que referem a Bíblia como uma encarnação do Espírito Santo. Para o autor argentino, Bacon admite a ideia do “ano platônico”, em cujo fim os acontecimentos no mundo se repetiriam, porém sem endossar a de repetição particular da história. Afirmção análoga contém o livro *Essays* (1627), do qual Borges retira a epígrafe para o conto “O imortal” (*O Aleph*). — JGS

## Bacourt, baronesa de

A baronesa de Bacourt compõe o panorama crítico da obra do autor ficcional francês Pierre

Menard (v.), do famoso conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (*Ficções*). Esse personagem pode ter sido recriado com base em Louise-Geneviève de Saintonge, conhecida como senhora de Gillot de Beaucourt, e ainda como senhora de Beaucourt, a quem é atribuída *Le courrier d’amour*, obra literária francesa publicada em 1679.

Além da hipótese erudita (infinitamente possível nos nomes que Borges inventa), há o caráter paródico do nome: a relação entre Bacourt e *bas court*, que significa “meia curta”, ou seja, baronesa de meias curtas, cuja baixaza é reforçada pelo “ba” do título nobiliário e pela presença, no mesmo parágrafo, da condessa de Bagnoregio [banho/ banheiro régio]. Os nomes ridículos acompanham perfeitamente o início do texto, que se constitui como paródia de cenáculos e salões *fin-de-siècle*. Os “vendredis [sextas-feiras] *inesquecíveis*” da Bacourt ecoam os *mercredis* [quartas-feiras] de madame Verdurin ou os círculos de madame de Guermantes, com suas veneradas aristocratas e suas burguesas aspirantes à aristocracia, sua promiscuidade entre mecenas, parasitas e *hommes de lettres*, assim como a perigosa proximidade com os discursos de direita em tempos do caso Dreyfus (v.) (um jornal cujos leitores são “*poucos e calvinistas, quando não maçons e circuncisos*”).

De modo geral, certa relação temática irmana a baronesa de Bacourt e a condessa de Bagnoregio com a princesa de Faucigny-Lucinge, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficções*) e “O imortal” (*O Aleph*): todas elas tecem os laços finos e burlescos que unem a instituição literária às damas da sociedade. Nesse sentido, a Bacourt poderia até mesmo ser parte de uma ambígua rede paródica, cifrada, do círculo social e literário que o próprio Borges frequentava na época: em que medida a Bagnoregio ou a Bacourt caricaturam Elvira de Alvear (v.), Zemborain de

Torres ou Molina Vedia, às quais o escritor argentino dedica contos, ou prefiguram ainda a extraordinária senhora Bibiloni de Bullrich, personagem recorrente do *Borges*, de Bioy Casares (v.)? — PPM e MCA

## Baedeker, guia

O guia *L’Italie Septentrionale*, cuja publicação data de 1873, era um manual para o viajante que pretendia se aventurar pelo Norte da Itália. Rapidamente se tornou famoso, contando com revisões e aperfeiçoamentos constantes. Suas contínuas reedições estimularam o surgimento de outros guias de viagens, como o Murray, o Foster e o Baedeker. A peculiaridade do Baedeker consistia na tendência a explicar, historiar e compreender o contexto, transformando-o, de acordo com alguns, no primeiro guia moderno.

Em “A morte e a bússola” (*Ficções*), um dos personagens recebe uma página de um manual que o narrador julga ser o Baedeker. Em “Gustav Meyrink” (*Textos cativos*), o guia teria sido forte influência para o livro que Meyrink (v.) escrevera. — PFCO

## Bahr, Hermann

Hermann Bahr (1863-1934) estudou filosofia, direito, economia e filologia na Áustria e na Alemanha. Em 1890, começou a redigir artigos sobre arte, tornando-se conhecido por seus textos teóricos. Trabalhou em diversos lugares, sempre ligado à crítica cultural publicada em jornais de Viena, em especial crítica de teatro. Participando da vanguarda austríaca, escreveu peças críticas e impressionistas. Acreditava que o artista deveria ser sempre moderno, vale dizer, um revolucionário. Bahr foi um defensor, sucessivamente, do roman-

tismo, naturalismo e simbolismo, o primeiro crítico a usar o termo “modernismo” para as obras literárias e um dos primeiros observadores do movimento do expressionismo. Suas peças e textos literários, porém, não alcançaram a qualidade de seus artigos. São de autoria dele, entre outros livros, *Zur Kritik der Moderne* (1890) e *Die Überwindung des Naturalismus* (1891).

No prólogo a *Lua defronte*, Borges cita justamente a ideia de Bahr sobre o dever do artista de ser moderno. — PFCO

## Bajo

V. mapa portenho.

## Balfour, Arthur

O sionismo e outros temas ligados ao judaísmo são reiteradamente abordados por Borges. Nesse contexto inscreve-se a experiência síria de Arthur James Balfour (1848-1930), autor do documento que é considerado um dos mais importantes passos dados em direção à criação do Estado de Israel, a Declaração Balfour. Datado de 2 de novembro de 1917 e endereçado a Lord Rothschild, o texto anunciava o apoio da Grã-Bretanha ao estabelecimento de judeus na Palestina, o que provocou divisões entre os políticos e intelectuais da época. A comunidade hebraica comemora até hoje a data da declaração. Curiosidade: o primeiro assentamento judaico na Palestina, após a Primeira Guerra Mundial, foi chamado de Balfouria.

A experiência síria, citada por Borges em “Uma vindicação de Israel” (*Textos cativos*), refere-se à passagem de Balfour por Damasco, em 1925. Sua recepção foi marcada por tumultos e agitações sociais. Depois de ele ser retirado do trem pelas autoridades locais, de

modo a evitar o confronto com os manifestantes, a multidão o perseguiu e ameaçou invadir o hotel onde estava hospedado. O exército precisou ser convocado para removê-lo dali e embarcá-lo em um navio no porto de Beirute. Contudo, apesar desses eventos, Balfour pôde notar as diferenças entre a Síria, dominada pela França, e a Palestina, controlada pelos britânicos, concluindo que a administração francesa era muito mais instável que a de seu país. Ele observou que haviam sido mobilizadas tropas com 30 mil homens para garantir o controle sobre territórios sírios, enquanto um único regimento de cavalaria fora mobilizado na Palestina, onde, conforme Balfour também ressaltou, judeus e árabes trabalhavam lado a lado. — PFCO

### Balmes, Jaime

O epistolário de Balmes, citado por Borges em “O Congresso” (*O livro de areia*), é formado pelas cartas escritas por esse filósofo nascido em Vich, na Catalunha (1810-48). Profundo conhecedor de teologia e católico fervoroso, Jaime Balmes desenvolveu uma obra vastíssima, vinculada à doutrina de Santo Tomás de Aquino (v.), com isso contribuindo para a reafirmação e florescimento das ideias do teólogo na península Ibérica. Ainda que aberto à influência do racionalismo de Descartes, Balmes foi acima de tudo um pensador católico que dedicou boa parte de seus esforços intelectuais para reagir ao avanço das principais correntes do pensamento moderno, como o empirismo inglês, o kantismo e o idealismo alemão. — DF

### Balvanera

Em 1799, o frade franciscano Damián Pérez recebeu como doação o terreno em que, pos-

teriormente, erigiu-se uma capela dedicada a Nossa Senhora de Balvanera. Balvanera é o bairro de origem de Benjamín Otálora, protagonista de “O morto” (*O Aleph*) — um típico *compadrito* (v.), chefe de contrabandistas —, e também onde morava uma jovem que Borges conheceu em 1927, fato narrado em “Os espelhos velados” (*O fazedor*).

Em “Palermo de Buenos Aires” (*Evaristo Carriego*), depois de abordar a formação histórica do bairro de Palermo, Borges rememora a região vizinha de Balvanera, e seus casarões em abundância, onde, com a chegada do verão, as pessoas levavam cadeiras para a calçada e abriam suas moradas. São imagens muito vivas que evocam a lembrança de uma Buenos Aires memorial, típica do autor argentino. Ao contrário de seus contemporâneos, ele não valoriza a cidade cosmopolita e moderna que se urbaniza vertiginosamente. A sua Buenos Aires é uma cidade de subúrbios, como o bairro de Balvanera, local de melancolia e solidão, de casas baixas e iguais, voltadas para os pampas e para o pôr do sol, situadas nas *orillas* (v.). — PFCO

### Balzac, Honoré de

Romancista francês (1799-1850) nascido em Tours, autor de *La Comédie humaine*, conjunto de romances (“mosaico, tapeçaria, catedral”) que concretizam o projeto de “escrever a história esquecida dos costumes”, “uma história completa, na qual cada capítulo é um romance e cada romance, uma época”. Organizada em “Cenas da vida privada, parisiense, política, militar”, “Avant-propos de *La Comédie humaine*” busca representar a sociedade e “a razão de seu movimento”, isto é, entender os mecanismos do dinheiro, da ambição e do interesse “que desenvolve as tendências ruins do homem” (“Avant-propos”).

É conhecida a influência desse projeto, único no século XIX, em diversas correntes do pensamento de esquerda. Na Argentina, as leituras programáticas de Balzac são precoces (revistas anarquistas nos anos 1920, projeto *Claridad* nos 1940); a impaciência de Borges também. Para o autor de *Ficções*, Balzac é muitas coisas (ruins): o produtor de “*enciclopédias em formato oblongo ou prontuários da vida total*” (1924) e o redator de “*romances ‘estatísticos ou etnográficos’*” (“Vindicação de *Bouvard et Pécuchet*”, *Discussão*); uma limitação ilusória que a intelectualidade de esquerda da década de 1940 usou para postular a suposta transparência entre realidade e relato total; um dos agentes do romance psicológico que amplia o argumento (“*Anota com justiça Ortega y Gasset que a ‘psicologia’ de Balzac não nos satisfaz; cabe observar o mesmo de seus argumentos*”, sentencia Borges em “Adolfo Bioy Casares: *A invenção de Morel*”, em 1940 — *Prólogos, com um prólogo de prólogos*); um motivo para polemizar com Roger Caillois em torno de *Une ténébreuse affaire* e do romance policial em *Sur* (1942) (v.). A antipatia com Balzac é igualmente (mais) uma marca de distância com relação a Ezequiel Martínez Estrada (v.), autor de *Heraldos de la verdad. Montaigne, Balzac, Nietzsche* (1957) e *Realidad y fantasía en Balzac* (1964). — MCA

### Banchs, Enrique

Poeta argentino (1888-1968), cultivou desde muito jovem as formas clássicas, com um eco parnasiano. Porém, depois do quarto livro — *La urna* (1911), constituído por cem sonetos —, praticamente parou de publicar e até de reeditar sua produção, que só voltou a circular ao ser reunida pela Academia Argentina de Letras, cinco anos após a morte de Banchs.

Embora Borges tenha dado provas de admiração genuína por sua habilidade formal, as principais menções ao poeta em seus livros derivam de um uso acima de tudo argumentativo, quando não provocador. Assim, em “O escritor argentino e a tradição”, conferência realizada em 1953, inserida em *Discussão* (edição de 1957), ele escolhe a obra de Banchs para fazer um confronto com as perspectivas culturais nacionalistas que consideram *Martín Fierro* (1872-79) (v.) emblema da argentinidade. Depois de citar um poema em que uma perda amorosa dá lugar à imaginação de telhados e rouxinóis, admite que esses objetos são “*anômalos*” no subúrbio de Buenos Aires, onde foram escritos, e conclui, com um gracejo, que ali “*não estarão, naturalmente, a arquitetura nem a ornitologia argentinas, mas estão o pudor argentino, a reticência argentina*”. Nas conversas com Bioy Casares (v.), publicadas postumamente, Borges tende a considerar o poeta “*limitado*” e “*mesquinho*”, e em 1957 alfineta: “*Tudo isso, assim como não querer que seus livros sejam reeditados, é feito pensando em sua biografia*”. — JOS

### Banda Oriental

Faixa territorial situada a leste (oriente) do rio Uruguai. Com esse nome ficou conhecida a jurisdição política que compreendia, desde a dominação espanhola até a independência do Estado Oriental do Uruguai, em 1828, os territórios hoje correspondentes a este último Estado-Nação, ao Rio Grande do Sul e às chamadas Missões Orientais, atualmente parte da República Argentina.

Borges sempre se refere ao Uruguai como Banda Oriental, que lhe traz reminiscências épicas — segundo ele, perdidas em seu país já no fim do século XIX — e lhe permite, como no poema “Milonga para os orientais” [*orien-*

os periódicos *Martín Fierro* (v.) e *Proa* (v.), e era amigo de, entre outros, Borges, Ricardo Güiraldes (v.), Oliverio Girondo (v.) e Evar Méndez (v.). Em 1925, radicou-se em Paris, onde permaneceu até 1934, embora tenha continuado a participar de várias exposições de arte moderna na Argentina. Além de diversos artigos publicados nesse país e no Uruguai, destacam-se, dentre seus livros, *Art, esthétiqua, ideal* (1912), *El arquitecto. Ensayo poético, con acotaciones gráficas del autor* (1928), *Historia kiria* e *Dans l'autre monde* (1930).

Em 1928, Borges fez uma conferência sobre o artista na inauguração de sua exposição no Convivio de los Cursos de la Cultura Católica, texto inserido em 1930 no livro *Figari*, publicado por Ediciones Alfa. Nela, o escritor argentino afirmava: “*Figari pinta a memória argentina. Digo argentina e essa designação não é um lapso anexionista do Uruguai, mas uma inquestionável menção ao rio da Prata que, diversamente do metafórico da morte, conhece duas margens: tão argentina uma quanto a outra, tão preferidas por minha esperança as duas*”. — PA

### **Fihrist**

*Fihrist*, ou *Alfihrist*, foi um catálogo elaborado em meados do século x por um livreiro de Bagdá chamado Annadim Alwarraq. O autor objetivava fazer um compêndio de todos os livros escritos em árabe até aquele momento. Borges refere-se a esse documento em “Os tradutores d’*As mil e uma noites*” (*História da eternidade*), pois nele se encontra uma das mais antigas menções de que se tem notícia sobre a história que serve de pano de fundo a todos os demais contos das *Mil e uma noites*: “o juramento desolado do rei que a cada noite se casa com uma virgem, a qual manda decapitar ao nascer do sol, e a determinação de Xerazade, que o distrai com histórias maravilhosas até o

momento em que os dois já passaram mil noites juntos e ela lhe mostra seu filho”.

A importância histórica do *Alfihrist*, como uma das chaves documentais do processo de gestação das *Mil e uma noites*, foi atualmente confirmada pelo arabista Mamede Mustafá Jarouche, no prefácio a sua reconhecida tradução das *Mil e uma noites* para o português. — DF

### **FitzGerald, Edward**

Poeta e tradutor inglês (1809-83). Segundo a própria definição dada por Borges em *Introducción a la literatura inglesa*, o “grande poeta menor” FitzGerald tem seu lugar de destaque alcançado pela tradução das *Rubaiyat* de Omar Khayyam (matemático e poeta persa do século xi) (v.), obra vertida ao espanhol por Jorge Guillermo Borges (v.), pai do escritor, publicada e resenhada por Borges em meados dos anos 1920. Posteriormente, o autor argentino dedicaria um ensaio à tradução de FitzGerald, “O enigma de Edward FitzGerald” (*Outras inquisições*). A vida retirada que levou o inglês, devotada aos labores de versificação e tradução, rendeu-lhe também uma obra epistolar, da qual um fragmento serve de epígrafe a *Caderno San Martín*. — JGS

### **Flaubert, Gustave**

Romancista francês (1821-80) nascido em Rouen, autor de *Madame Bovary* (1857), *Salammbô* (1862), *L'Éducation sentimentale* (1869), *La Tentation de saint Antoine* (1874), *Trois contes* (1877) e *Bouvard et Pécuchet* (1881, inacabado).

Borges foi um leitor atento de Flaubert, cujos livros conservou ao longo dos anos: na biblioteca pessoal da Fundação Jorge Luis Borges ainda se encontram três dos quatro

volumes da *Correspondance*, a primeira edição de *Bouvard et Pécuchet* (1881) e *Gustave Flaubert* (1922), de Albert Thibaudet — do qual retira, sem dar as referências, várias citações flaubertianas para seus ensaios.

A simpatia inicial por *Bouvard et Pécuchet* como dupla que repete Quixote e Sancho ou Candide e Pangloss não o impede de incluir o último Flaubert em uma linha de satiristas que atacam a estupidez e reaparecem de maneira tópica em seus ensaios: antes de Flaubert, já Francisco de Quevedo (v.), Voltaire (v.) ou Jonathan Swift (v.) “*odiaram com ferocidade minuciosa a estupidez humana*” (“Vindicação de *Bouvard et Pécuchet*”, *Discussão*). Sendo assim, o singular combate do eremita de Francis de Croisset contra a *bêtise* [besteira] de seu século serve, sobretudo, para confirmar a leitura serial, propriamente borgiana, de um gênero literário (a sátira). Na realidade, são outras as vindicações que Borges faz de Flaubert; a principal, de absoluta má-fé, é a transformação do autor de *Madame Bovary* em escritor de relatos breves, operação que começa com a leitura de *Bouvard et Pécuchet* como (anti)romance de temporalidade diluída e personagens inconsistentes, e que culmina nas citações recortadas do *Manual de zoologia fantástica* (1957) (v.) e sua posterior reescritura, *O livro dos seres imaginários* (1967). Nesses textos, Borges reproduz, traduzindo fielmente, as descrições dos “*monstros efêmeros e casuais*” que aparecem no final de *As tentações de Santo Antônio*: a Mantícora, “*gigantesco leão vermelho, de rosto humano, com três fileiras de dentes*”; o Mirmecoleão, “*leão pela frente, formiga por trás e com as partes pudendas ao contrário*”; o Nesnás, que “*tem um só olho, uma bochecha, uma mão, uma perna, meio corpo e meio coração*”; o Catóblepa, cuja arrepiante evocação transcreve inteira: “*Uma vez devorei minhas próprias patas sem perceber. Ninguém, Antônio, viu meus olhos, ou aqueles que os viram morre-*

*ram. Se eu levantasse as pálpebras — róseas e inchadas —, você morreria na hora*”.

Dessa forma, com os recortes a que Borges submete o texto original, *A tentação...* acaba funcionando à maneira de *O livro dos seres imaginários*, texto que “*não foi escrito para uma leitura consecutiva*” e que tem a “*peculiar atração pela miscelânea*” (“Um museu de literatura oriental”, *Textos cativos*). Nesse sentido, Flaubert deixa de ser o representante arquetípico do romance do século XIX (representação que, por outro lado, Borges concede a ele impassivelmente quando se trata de esboçar o “*século romanesco por antonomásia*”; “A poesia *gauchesca*”, *Discussão*) para tornar-se um autor de textos breves: ironia, hibridismo e usos anárquicos do escritor argentino e da tradição. A cirurgia sobre a forma longa se complementa naturalmente com a crítica ao estilista de fôlego. Para Borges, a obra está marcada demais pela época: “*as ansiedades arqueológicas de Flaubert*”, a cor local, a reconstrução histórica, não conseguem impedir que *Salammbô* seja um romance do século XIX e francês; a obsessão pela *mot juste*, a correção, “o conceito auditivo do estilo” são “*superstições visuais*” que também não asseguram a permanência do texto no tempo.

Mais importante que a obra é, no fundo, a *figura do autor* que nasce com Flaubert, “*primeiro Adão de uma nova espécie: a do homem de letras como sacerdote, como asceta e quase como mártir*” (“Flaubert e seu destino exemplar”, *Discussão*). É esse “*destino exemplar*” que Stéphane Mallarmé, Henry James (v.) ou James Joyce (v.) repetirão: buscar o “*Livro absoluto*”, fundar uma “*literatura profana*”. A *Correspondance* é o texto em que o personagem Flaubert se põe em movimento; a imagem do autor é parte da obra; Borges tematiza a biografia e a inclui nos textos. De modo notável, essa articulação entre vida, obra e figura do autor goza atualmente de grande popularidade crítica e é

aplicada com frequência ao próprio Borges, que a inventou. — MCA

## Flegetonte

Um dos rios infernais com que Dante e Virgílio deparam no terceiro recinto do inferno, destinado aos violentos contra Deus (*Inferno*, XIV, 116-132). Em Borges, aparece em um fragmento de um poema do espanhol Baltasar Gracián y Morales (v.). — FT

## Flores, vila de

A vila de Flores foi sendo expandida ao longo dos anos, desde a vinda de dom Mateo Leal de Ayala, no começo do século XVII, do Peru, passando por diversos proprietários de terras na região, até chegar a dom Ramón Francisco Flores e seu amigo Antonio Millán, que concretizaram seu nascimento, chamando-a de “as terras de Flores”. Em 1806, com a criação da cúria de San José de Flores, oficializou-se o nome da vila que margeava ambos os lados do Caminho Real, a atual avenida Rivadavia, passagem obrigatória para quem viajava rumo ao oeste. Em 1887, Flores foi anexada a Belgrano, nas fronteiras de Buenos Aires, e se tornou, dessa maneira, um dos mais importantes subúrbios da cidade, constituindo-se com o decorrer do tempo em um núcleo social e comercial de todo o oeste portenho.

Na época do conto “O Aleph” (*O Aleph*), na década de 1940, o bairro de Flores já era conhecido por seus bares e restaurantes sofisticados. Borges e Carlos Argentino Daneri, personagem do conto, estão justamente reunidos em um “salão-bar” de Buenos Aires, à semelhança dos bares de Flores. — PFCO

## Formiga Negra

V. Hormiga Negra.

## Fort, Paul

Tendo estudado no Lycée Louis-le-Grand de Paris, o poeta francês Paul Fort (1872-1960) afinou-se rapidamente com correntes simbolistas da literatura, fundando em 1890 o Théâtre d'Art, onde encenou inúmeras produções alheias e próprias. Nestas, prevaleceu a fusão entre a história e os romances de cavalaria. Depois de 1896, Fort começou a publicar o corpus essencial de sua obra: as *Ballades françaises*, que somaram dezessete volumes até 1958. Esses poemas em prosa rimada tentam reencontrar uma poesia popular, a fantasia, o humor, os temas nacionais e tradicionais, em uma variação infinita de formas (éclogas, idílios, odes, hinos etc.). Denominado Príncipe dos Poetas de França em 1912, Fort legou ainda dramas históricos e um livro de memórias (1944).

Carlos Argentino Daneri, personagem do conto “O Aleph” (*O Aleph*), almejava ser como Paul Fort, menos por suas baladas que por sua fama. Borges observa que as *Ballades* antecipam de certo modo *Las montañas de oro*, do poeta argentino Leopoldo Lugones (v.). — JGS

## Fourvière

Colina ocupada antes da chegada dos romanos a solo galês, em 48 a.C., onde Júlio César implantou seis legiões. Com Augusto, construiu-se no lugar um fórum, cujo nome latino (*Forum vetus*) está na raiz etimológica do nome Fourvière, situado na atual cidade de Lyon. Segundo a tradição local, Pothin (primeiro bispo de Lyon) teria trazido con-

sigo um ícone da Virgem, em 150. O culto a essa imagem ganhou força após a construção da capela instalada sobre a colina, em 1168, e, principalmente, com a consagração da França à Virgem, declarada por Luís XIII, em 1638. Também, a proteção recebida em virtude da Peste, em 1643, deu origem à peregrinação anual à capela no dia 8 de setembro, rito ainda vivamente cumprido.

Borges, em “História da eternidade” (*História da eternidade*), denomina de Fourvière o local onde se decretou a “nossa” eternidade pelo bispo Irineu, que esclareceu controvérsias a respeito da Trindade cristã. — JGS

## Francia, doutor

José Gaspar Rodríguez de Francia (1776-1840) governou o Paraguai de 1814 até 1840, quando morreu. Possuía o título oficial de Ditador Perpétuo. Sua política interna foi de concentração de atividades no Estado, cumulada com a eliminação de qualquer oposição das elites locais, os *peninsulares* (espanhóis que viviam na América) e os *criollos* (v.) (a elite descendente dos espanhóis que colonizaram a região). Esses foram desarticulados por Francia quando, em 1820, descobriu-se uma conspiração para assassiná-lo. No episódio, o ditador aplicou a justiça sumária e o confisco dos bens, desencorajando o restante da elite a rebelar-se em virtude do alto custo pessoal e material com que arcaram os conspiradores. Todas as ordens religiosas da Igreja foram expulsas do país, e suas terras e bens (inclusive escravos), secularizados, tendo sido transferidos para o Estado, como retaliação à ordem do papa Leão XII, proferida em 1824, de que os bispos e arcebispos americanos apoiassem os esforços do rei espanhol Fernando VII no intuito de restabelecer o domínio sobre as antigas colônias. No plano externo, isolou o

Paraguai do mundo, para garantir tanto a independência do país em relação a Buenos Aires como sua ditadura. Por tudo isso, Borges o destaca ao lado de outros governantes centralizadores e ditadores em “Thomas Carlyle, *Dos heróis*”, em “Ralph Waldo Emerson: *Homens representativos*” (*Prólogos, com um prólogo de prólogos*) e em “Dois livros” (*Outras inquietações*). O grande romance latino-americano a ele dedicado é *Yo, el supremo* (1974) do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos. — HNC

## Fray Bentos

Capital do departamento de Río Negro, fundada em 16 de abril de 1859, com o nome de Vila Independência, localiza-se no litoral uruguaio às margens do rio Uruguai, na fronteira com a Argentina. Borges recupera esse centro superpovoado para nele situar a história “Funes, o memorioso” (*Ficções*). Em 2011, residiam na cidade, distante 340 quilômetros de Montevideu, pouco menos de 25 mil habitantes. — PR e MAGB

## Frazer, Sir James George

Nasceu em Glasgow, na Escócia (1854), e morreu em Cambridge (1941), na Inglaterra. Antropólogo de alta reputação, consagrou-se com o livro *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (1894). Ao longo dos doze volumes, ele expõe a teoria da evolução da mente humana em um continuum mágico-religioso-científico. Embora essa sequência evolucionária tenha sido rapidamente descartada, a distinção que faz entre magia e religião ainda permanece entre os acadêmicos.

Aparece mencionado na literatura borgeana em “A arte narrativa e a magia” (*Discussão*). Nesse ensaio, Borges distingue dois

## Lewes, George Henry

Escritor inglês (1817-78), distinguiu-se como crítico e editor. Influenciado pelo positivismo comtiano, escreveu, entre outros, *Biographical History of Philosophy* (1846), livro muito citado por Borges, por ser um de seus favoritos. A produção de Lewes se caracteriza pela diversidade de temas e áreas abrangidas, e por sua singular excelência em várias dessas áreas.

Em “A perpétua corrida de Aquiles e da tartaruga” (*Discussão*), Borges utiliza esse livro para explicar o famoso paradoxo de Zenão de Eleia (v.). Já no ensaio “Das alegorias aos romances” (*Outras inquisições*), ele aproxima a alegoria do realismo em contraposição ao romance, que teria orientação nominalista. A alegoria, sugere, conforma dois conteúdos, o imediato e o literal; trata-se de uma forma de infinitas abstrações possíveis. Lewes é evocado para afirmar que o único debate medieval válido consiste na disputa entre nominalismo e realismo. — RB

## Lille, Alain de

Teólogo francês, Alain de Lille, conhecido ainda como Alain de l’Isle, Alanus de Insulis, ab Insulis e Alain von Ryssel (1128?-1203), alcançou extraordinário reconhecimento eclesiástico, tendo sido chamado de Alain, o Grande, e Doctor Universalis. Sua *Ars Fidei Catholicae* tem o propósito de consolidar a doutrina da unidade do cristianismo contra as heresias e outras religiões, segundo apelos racionais, dedutivos e matemáticos, mas também místicos e de outras tendências intelectuais de seu século. Em *Tractatus contra Haereticus* e *Theologicae Regulae*, a mesma intenção o motivava. Sincrética, a obra de Alain de Lille apresenta além disso dois poemas, *Anticlaudianus* e *De planctu naturae*, nos quais a

natureza, tomada alegoricamente como retrato da ordem e harmonia divinas, provê uma interpretação que alia as ciências naturais às ciências de Deus (teologia).

Borges, em “A esfera de Pascal” (*Outras inquisições*) tenta dar a fonte em que Alain de Lille teria descoberto sua famosa fórmula: “*Deus é uma esfera inteligível cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma*”. Frase que guardará analogia com o *Aleph* borgiano, no conto homônimo do escritor argentino. — JGS

## literatura espanhola

A relação de Borges com a literatura espanhola é indissociável do problema da língua castelhana. Embora no poema “México” (*A moeda de ferro*) ele se refira ao castelhano como “*esse latim decaído*” e em muitas ocasiões tenha apontado sua bateria irônica contra a literatura espanhola de todos os tempos, atribuindo-lhe status inferior ao das literaturas em outras línguas ou de outras nações, teve consciência do peso de seu legado inevitável.

Em *El idioma de los argentinos*, buscou expressamente salvar bem poucos nomes: “*Confesso — não de má vontade e até com presteza e ventura no ânimo — que algum exemplo de genialidade espanhola vale por literaturas inteiras: Dom Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. Quem mais? Dizem que Dom Luis de Góngora, dizem que Gracián, dizem que o Arcipreste. Não os escondo, mas também não quero diminuir o peso da observação de que o comum da literatura espanhola foi sempre enfadonho. Seu caráter prosaico, seu meio-termo, seu povo, sempre viveu das descansadas artes do plágio*”.

Entretanto, no poema “Espanha” (*O outro, o mesmo*), reconhece que, “*para além dos símbolos, / para além da pompa e da cinza dos aniversários, / para além da aberração do gramá-*

*tico/ que vê na história do fidalgo/ que sonhava ser Dom Quixote e no fim o foi, / não uma amizade e uma alegria/ mas um herbário de arcaísmos e um adagiário, / estás, Espanha silenciosa, em nós. / [...] Espanha [...] incessante e fatal*”.

Conhecedor exaustivo da tradição literária espanhola, desde sua etapa ultraísta e depois na busca de uma linguagem argentina que marcasse diferenças com a peninsular, entendeu que a verdadeira literatura consistia na perversão do casticismo academicista. Talvez por isso, considerou que a melhor prosa da língua deveria ser buscada nas ousadias do barroco espanhol, especialmente em Francisco de Quevedo (v.). Se, na obra inicial de Borges, a poesia barroca e a vanguarda se aproximavam da valorização especial da metáfora, com o ultraísmo (v.) a distância acentuou suas diferenças com a retórica intelectual e artificiosa de Luis de Góngora (v.), a quem nunca admirou, e de Baltasar Gracián (v.), a quem o uniu uma secreta ambiguidade. Da poesia espanhola dos Séculos de Ouro, valorizou, porém, sem matizes, frei Luis de León (v.), que incluiu na coleção Biblioteca Personal, e San Juan de la Cruz (v.).

O fato de, na juventude, Borges haver se radicado na Espanha e ter participado da primeira fase do ultraísmo marcou sua relação com os escritores espanhóis seus contemporâneos. Ele conheceu e frequentou alguns dos mais importantes, como Ramón Gómez de la Serna (v.), Valle-Inclán (v.), Gerardo Diego e Guillermo de Torre (v.), que anos depois se casaria com sua irmã, Norah Borges (v.). Mas foi Cansinos-Asséns (v.) o escritor por quem manteve em maior grau a admiração e o respeito ao longo dos anos, e talvez o segundo lugar em sua consideração corresponda a Miguel de Unamuno (v.). Nenhuma simpatia ou afinidade uniu o autor portenho a outros escritores da chamada Geração de 1898 — salvo, talvez, Pío Baroja (v.) — nem aos poetas

da chamada Geração de 1927, à qual pertenceu Federico García Lorca (v.), por quem ele sentiu particular rejeição.

Para decantar as escassas admirações e as influências de peso, é preciso voltar à citação inicial. Por um lado, a identificação nem sempre favorável com Quevedo, que Borges sintetiza em “Ao idioma alemão” (*O ouro dos tigres*), ao assinalar: “*Meu destino é a língua castelhana/ O bronze de Francisco de Quevedo*”. Por outro lado, a felicidade do *Quixote* como um livro que continha todas as suas aspirações, “*que quase lhe parece o melhor de todos os livros*” — como faz dizer o personagem de “O enigma de Edward FitzGerald” (*Outras inquisições*) —, obra à qual sempre retornou e que lhe permitiu, ao comentá-la, canalizar suas opiniões literárias mais importantes: o encanto do estilo antirretórico, as preocupações metaliterárias, o apagamento do autor com sua invenção de fontes e atribuições duvidosas, e, acima de tudo, a criação de dois personagens capazes de existir por si mesmos, superando os limites da letra impressa. — MAGB

## literatura francesa

Um lugar-comum da francofobia literária, aparentemente inventado por Anatole France, sustenta que na França sobram talentos e faltam gênios. Em uma resenha de 1937 para *El Hogar* (v.), Borges retomou o tópico, acrescentando argumentos: “*Uma desatinada convenção de origem francesa resolveu que na França não se produzem homens de gênio e que essa laboriosa república limita-se a organizar e a polir as matérias espirituais que importa. Por exemplo: boa metade dos poetas franceses de hoje provém de Walt Whitman; por exemplo: o surrealismo ou ‘super-realismo’ francês é uma mera reedição anacrônica do expressionismo alemão*” (“*Duas interpretações, de Arthur Rimbaud*”,

*Textos cativos*). O adjetivo “laboriosa” não é o único modalizador que delata a sigilosa anuência do autor argentino: “uma desatinada convenção”, atribuída a outros, funda-se em um saber que lhe é notoriamente próprio e que se reflete nas menções ao expressionismo alemão — que ele traduziu no começo dos anos 1920 — e a Walt Whitman (v.) — cujo lugar no panteão borgiano não precisa de glosa. Isso não o impediu de declarar com ênfase, no parágrafo subsequente, a “*absoluta falsidade*” do tópico, embora mais uma vez invocando um nome que, a seus olhos, confirma a ideia inicial: Arthur Rimbaud (v.), que “*não foi um visionário*”, mas um “*artista em busca de experiências que não alcançou*”.

Essas objeções subterrâneas que erodem, pela ironia, o sentido aparente do discurso são frequentes quando Borges se ocupa de literatura francesa. É longo e conhecido o rosário de casos, boutades e frases assassinas às quais o inventor de Pierre Menard (v.) recorreu para descrever a literatura da França, seus modos de produção e sociabilidade, sua autoconsciência: “*antes de redigir uma linha, o escritor francês quer compreender-se, definir-se, classificar-se [...] pergunta-se (digamos): Que tipo de sonetos deve emitir um jovem ateu, de tradição católica, nascido e criado no Nivernais mas de ascendência bretã, filiado ao partido comunista desde 1944?*” (“La paradoja de Apollinaire”, *Textos recobrados 1931-1955*). A força cômica da evocação não depende apenas do talento do autor portenho como satirista; resulta também de um conhecimento precoce daquele “*mundo de cenáculos e seitas*” que o escritor praticou desde jovem e que descobrira primeiro em francês, como revelam suas cartas ao amigo genebrês, Maurice Abramowicz (v.). “*Demain je monte à Valldemosa*”, escreveu, por exemplo, em 1920, “*voir Sureda et concerter avec lui les moyens pour avoir une polémique avec l’anonyme, ce qui serait excellent*

*comme propagande et très amusant, en outre*”. O fato de que as cartas estejam em francês, que os primeiros duelos nas “*batalhas incruentas*” do mundo literário tenham se dado nessa língua, ressignifica as ironias posteriores. No fim das contas, o jovem Borges — assim como o Borges adulto do livro de Adolfo Bioy Casares (v.) — não procedeu de maneira diferente dos “*literatos da França*”, dos quais zomba com tanto engenho.

Uma ambivalência similar ocorre quanto ao idioma. Borges armou o relato de sua falta de empatia com a língua francesa com base em duas ou três histórias que repetiu, seguindo um método que lhe é familiar, em diálogos e entrevistas: a carta dos colegas do Collège Calvin pedindo que o aprovassem na matéria “*Français*”; o desconhecimento do próprio sobrenome pronunciado /*borsh*/ pelos professores genebreses; Norah (v. Borges, Norah) e as moscas — “*Lembro que uma vez, ao voltar para casa, minha mãe encontrou Norah escondida atrás da cortina de veludo vermelho, e gritando assustada: ‘Une mouche, une mouche!’ Parece que tinha adotado a ideia francesa de que as moscas são perigosas. ‘Saia já daí’, disse-lhe minha mãe, sem demasiado fervor patriótico. ‘Você nasceu e foi criada entre moscas!’*” (*Ensaio autobiográfico*).

Essa mitologia em torno dos anos de formação se cristalizou no *Ensaio autobiográfico* (1970), em que o francês da adolescência passa a um segundo plano e interessa menos do que, por exemplo, o latim do Collège, que o vincula ao bisavô Haslam e à tradição humanista, ou o alemão do tradutor autodidata, ou o inglês, voluntariosa e virtuosamente inato. Passar de uma língua para outra, ser poliglota; a leitura retrospectiva, que o *Ensaio autobiográfico* propõe, apresenta o francês como mais uma língua — não a primeira, apesar da temporada em Genebra e do colégio secundário em francês — no leque de idiomas que

o Borges *arrivé* domina e julga com estudada desenvoltura: “*o francês tem uma boa literatura, apesar de sua inclinação pelas escolas e pelos movimentos, mas parece-me que a língua em si é bastante feia. As coisas tendem a soar triviais quando ditas em francês*” (*Ensaio autobiográfico*). A condição de poliglota e a valorização equânime do francês tornam-se, assim, a marca do ilustrado, o signo de um saber que transcende a rasa origem argentina sem reduzir-se ao (tão argentino) uso do francês; conseqüentemente, o texto enumera, com hábil modéstia, o inglês, o alemão, o latim, o italiano, o francês e, naturalmente, o espanhol como línguas de formação. Isso em 1970.

A correspondência com Abramowicz, publicada postumamente, matiza, entretanto, tal processo de equiparação das línguas. Nessas cartas, escritas entre 1919 e 1921, o francês de Borges, com seus erros de ortografia, sua gíria estudantil e sua gramática fantasiosa, é muito mais que uma língua de formação: é língua de pertencimento a um grupo (o Collège Calvin, Genebra), assim como língua de legitimação que habilita o proselitismo literário, a escaramuça polêmica e a intriga de cenáculo. Paralelamente, como em surdina, desenha-se um referente que inquieta o jovem argentino: “*Buenos-Aires*” — “*Le retour à Buenos-Aires m’ennuie — mais comment! Je prends par ci par là de [sic] renseignements sur cette étrange contrée*”; “*Mon départ pour Buenos-Aires (cinq ou six mois d’échéance encore!) me trouble vaguement*”. *Buenos-Aires*, não Buenos Aires. A forma afrancesada com o uso do hífen contrasta com os erros de ortografia e de sintaxe, com as menções anedóticas ao sotaque francês, com as marcas, no fim das contas, do estrangeirismo. Muito sutilmente, a própria estrutura do francês usado por Borges condensa e revela uma série de tensões que constituem o pertencimento e o desenraizamento. Essas tensões também aparecem

nas cartas em espanhol a Jacobo Sureda, escritas na mesma época porém com distância e tom diversos: “*Zarpo amanhã para a terra dos presidentes avariados [...] e dos poetas que não acolheram ainda em seus hangares o avião estrambótico do ULTRA...*”. Longe de tais ironias, os erros involuntários do francês revelam, em compensação, a natureza problemática da partida da Europa e do primeiro regresso a Buenos Aires.

A posse da língua francesa confere ainda uma legitimidade à qual o jovem Borges não é indiferente, e que o levou até mesmo a vangloriar-se nas cartas de que “*les gallicismes [sont] aussi fréquents dans ma prose espagnole que le sont les hispanismes dans mon français*”. Nesse sentido, é revelador que a primeira das muitas resenhas escritas por ele tenha sido publicada em francês, em agosto de 1919: “*Chronique des lettres espagnoles*”, corrigida por Abramowicz e enviada ao *journal littéraire La Feuille*, de Genebra, evocada em mais de uma ocasião pela “*mãe*” como o primeiro sinal de reconhecimento, vem assim marcar a discreta e simbólica entrada do escritor argentino na tradição. O papel ulterior que a França teria na consagração internacional de Borges ratifica simbolicamente o caminho aberto por essa publicação inicial e menor. Em abril de 1939, Néstor Ibarra traduziu “*L’approche du caché*” (“A aproximação a Almotásim”) para a revista *Mesures*; em 1951, *Fictions* inaugurou a coleção La Croix du Sud, dirigida por Roger Caillois (e com esse gesto, na expressão irônica de Borges, Caillois o “*inventa*”); um extenso *Cahier de l’Hérne* foi dedicado a ele em 1964; e a inclusão, em vida, de sua obra e de seu nome na prestigiosa coleção Bibliothèque de La Pléiade (volume I: 1993; volume II: 1998. Edição corrigida e ampliada: 2010) tem ares de coroação.

Todas essas circunstâncias obrigam a matizar a conhecida e popular definição de Juan

José Saer de um “Borges francófono”. Como bem se sabe, como tanto se disse, a afinidade eletiva declarada é com a literatura inglesa, e não com a francesa: com Genebra e com Londres, e não com Paris; com Chesterton (v.), não com Caillois. Desviar, transformar, deformar a devoção argentina pelo francês torna-se conseqüentemente uma tarefa que oscila entre o jogo e a gozação, embora o brilhantismo do jogo — que vai dos *vendredis* da baronesa de Bacourt (v.) a Triste-Le-Roy; de Joseph Charles Mardrus (v.) a Marcel Schwob; de Menard a Léon Bloy (v.) — revele uma profundidade nas leituras e uma produtividade nos usos que contradizem as habituais ironias sobre a França e sua literatura. Um pouco à maneira daquele *estrangeiro* que vende chapéus cilíndricos a Teodelina Villar (v.), fazendo-a acreditar que estão na moda em Paris, Borges faz a literatura francesa ceder pela ambigüidade e pela dissimulação. A crítica já demonstrou a forte produtividade de temas e procedimentos que autores como Schwob, Paul Valéry (v.) ou Bloy geraram em sua obra; existe, de fato, uma ampla e brilhante bibliografia borgiana que mostra como esses autores alimentaram, nas décadas de 1930 e 1940, as tramas, os questionamentos de gênero, os paradoxos que desgastam as categorias do pensamento. Borges deixou indícios de tal presença em citações e textos semelhantes: os fragmentos de Bloy na *Antologia da literatura fantástica* (v.), os prefácios de Schwob na coleção Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, as menções a Monsieur Teste (v. Valéry).

Deve-se acrescentar a isso o interesse de colecionador, manifesto nos ensaios, pelas singulares figuras de autor que os literatos da França costumam gerar com base em seus livros. Mais ainda: Borges leu os franceses perguntando-se com frequência pelos homens que escrevem e pela imagem de autor que constroem: “Candide, escrito para demonstrar

*que este mundo é o pior, é um dos livros mais felizes da literatura, já que Voltaire está em cada página*”; “Pascal, dizem-nos, encontrou Deus, mas sua manifestação dessa ventura é menos eloquente que sua manifestação da solidão”; nos “*varonis volumes*” da *Correspondência* de Gustave Flaubert (v.), e não em sua obra ficcional, encontra-se “*o rosto de seu destino*”. Esse comércio de defuntos permitiu a ele refletir sobre os processos necessários para a construção (e a imposição) de determinadas figuras de autor, em particular a sua própria. Os ensaios sobre Flaubert, sacerdote e asceta da literatura, ou sobre Valéry, que “*personifica os labirintos do espírito*” e “*enaltece as virtudes mentais*” (“Valéry como símbolo”, *Outras inquisições*), prolongam dessa maneira uma mitologia precoce — “*Vida e morte faltaram à minha vida. Dessa indigência, meu laborioso amor por estas minúcias*” (prólogo a *Discussão*), escrevera já em 1932 — e prepararam, em certa medida, textos posteriores como “Borges e eu” (*O fazedor*). — MCA

## literatura inglesa

Desde os textos iniciais, Borges afirmou que sua formação havia começado na biblioteca de livros ingleses de seu pai. Como contou no prólogo a *Evaristo Carriego* (1930): “*A verdade é que cresci num jardim, atrás de uma grade com lanças, e numa biblioteca de inumeráveis livros ingleses*”. A partir daí, essa literatura teria um peso importante em sua produção. Considere-se, por exemplo, *Outras inquisições*: aí estão mais de dez textos centrados em escritores britânicos. Ao se voltar para a quantidade de textos publicados na revista *Sur* (v.), dirigida por Victoria Ocampo (v.), vê-se que, ao longo dos anos, o autor portenho escreveu numerosas resenhas de obras inglesas, entre elas “*After Many a Summer*, de Aldous Hu-

xley” (no número de dezembro de 1939) ou a da tradução de “El cuento del perdonador, de Chaucer” (no número de junho de 1944). Encontram-se ainda nessa revista literária artigos sobre G. K. Chesterton (v.) ou William Shakespeare (v.). Em *El Hogar* (v.), há um número relevante de artigos e resenhas, como a dedicada a Bernard Shaw (v.), James Joyce (v.) ou H. G. Wells (v.). Entre as resenhas, constam inclusive comentários sobre livros de crítica da literatura inglesa, o que permite pensar que o interesse de Borges também se vincula a outras aproximações a tais livros. Um exemplo disso é a resenha bibliográfica, inserida no número de 5 de maio de 1939, da obra crítica *Introducing Shakespeare* (1939), de George Bagshawe Harrison (*Textos cativos*).

Deve-se destacar o fato de que, em várias ocasiões, Borges utilizou traduções para o inglês, que se tornaram canônicas, de obras de outras literaturas. Nesse sentido, merece menção o ensaio “As versões homéricas”, publicado inicialmente no jornal *La Prensa* (v.), em 1932, e que depois, no mesmo ano, foi incluído no volume *Discussão*. Nele, comenta as versões de Alexander Pope (v.), George Chapman (v.) e William Cowper. É importante ressaltar que, em tais casos, a tradução é apresentada como um texto autônomo, como mais uma obra literária.

Ainda merece destaque a grande quantidade de epígrafes que encabeçam alguns de seus textos ou livros: Thomas de Quincey (v.), em *Evaristo Carriego*; Sir Francis Bacon (v.), no conto “O imortal” (*O Aleph*). O uso da epígrafe implica uma relação mais familiar com o texto citado, talvez menos acadêmica, uma aproximação da escrita que envolve um vínculo mais subjetivo, situando-se claramente no lugar de um leitor consciente da influência daquilo que lê. A epígrafe é na verdade uma apropriação do texto, e conservá-lo na língua original, no caso o inglês,

significa também inserir-se em uma tradição literária e cultural.

Borges foi professor titular da cátedra de Literatura Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, de 1956 a 1966. O último curso por ele ministrado se conservou graças à minuciosa transcrição de Martín Arias e Martín Hadis. Nele se pode ver a amplitude de sua abordagem na escolha de autores, que vão dos poetas anglo-saxões da Idade Média até o irlandês Oscar Wilde (v.) — quase esquecido na época em várias histórias da literatura inglesa. É notório que Borges incluísse no curso autores e textos praticamente desconhecidos até mesmo para um leitor inglês médio. É como se formasse seu próprio cânone de autores ingleses e escolhesse — em sua maioria — aqueles com os quais tinha mais afinidade.

Em consonância com tal atividade docente, publicou, em 1965, com María Esther Vázquez (v.), *Introducción a la literatura inglesa*. A concepção que mostra no livro é a da literatura produzida nessa língua nas ilhas britânicas, incluindo a Irlanda. Entretanto, em “O escritor argentino e a tradição” (*Discussão*), ele havia feito algumas distinções entre os escritores ingleses propriamente e os irlandeses, propondo que estes (como Shaw, Berkeley (v. Berkeley, George) ou Swift) (v.), ao se sentirem diferentes, tinham inovado nessa cultura. O breve volume sobre a literatura inglesa, organizado cronologicamente, faz referência tanto a nomes decisivos — Geoffrey Chaucer (v.) ou William Wordsworth (v.) — como, em alguns poucos casos, a autores mais marginais, como James MacPherson. Comparando-o aos cursos ministrados na Universidade de Buenos Aires, vê-se claramente que seus interesses são reiterados no volume. No prefácio, datado de 19 de abril de 1965, Borges esclarece um dado que seria importante para a marca do livro: “*Novalis escreveu que cada in-*

co de Quevedo (v.), que cita sem correção alguma. Uma epígrafe tirada de um texto sobre Góngora (v.), publicado por Reyes em 1927, encabeça *Discussão* (1932), homenagem singular e quase única a um hispano-americano contemporâneo, reforçada, cerca de três décadas mais tarde, pelo poema “In memoriam A. R.” (*O fazedor*). — PR

## Reyles, Carlos

Narrador e ensaísta uruguaio (Montevideu, 1868-1938), Carlos Claudio Reyles era filho de Carlos Genaro Reyles Lorenzo, fazendeiro dono de uma das maiores fortunas do país, de quem foi o único herdeiro. Casou-se com uma artista lírica espanhola, Antonia Hierro, e se pôs a dirigir a fazenda do pai, ao mesmo tempo que se dedicava à literatura e, de forma um tanto marginal, à política, no setor mais conservador do Partido Colorado. Em seu segundo romance, *Beba* (1894), explorou o mundo rural uruguaio: a estância, o *gaucho* (v.), o uso da técnica no campo. Em *La raza de Caín* (1900), abordou o mesmo tema, mas com uma prosa modernista, de acordo com a sensibilidade de fim de século. Os ensaios que produziu versam sobre assuntos políticos, econômicos e filosóficos, partindo de um vitalismo materialista. Ambos os aspectos se vislumbram em obras posteriores como *El terruño* (1916), romance da estância-empresa. Por sua vez, *El embrujo de Sevilla* (1922) está ambientado nessa cidade espanhola. Reyles viveu um prolongado período na Europa, retornando a seu país em 1932, pobre e protegido pelo regime de Gabriel Terra, que o nomeou presidente do Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre).

Em “O outro duelo” (*O informe de Brodie*), Borges afirma que Carlos Reyles é que lhe havia contado a história ali narrada. Po-

rém, informa que este era o filho do romancista, ou por engano, ou por deliberado prazer de alterar os fatos e pessoas. — PR e MAGB

## ribeirinho [orillero]

V. orillas.

## Rimbaud, Arthur

Jean Arthur Rimbaud (1854-91), poeta, autor de *Illuminations* (poemas em prosa), *Une Saison en enfer* (prosa e poesia), *Le Bateau ivre* e uma centena de poemas soltos. Como é sabido, a obra de Rimbaud compete com o mito Rimbaud: o dispositivo posto precocemente em funcionamento por Paul Verlaine (v.) (“Arthur Rimbaud”, *Les Poètes maudits*, 1883), Stéphane Mallarmé (“Carta a Harrison Rhodes”, 1896) e pelo próprio Rimbaud (“Cartas do vidente”, de 1871) foi prolongado primeiro pelos surrealistas e depois pela Geração Beat. O mito consta de núcleos narrativos identificáveis: precocidade na escrita, vidência, experimentação com o corpo, projeção profética dos textos sobre a própria vida, abandono voluntário da escrita (Mallarmé: Rimbaud “se opera, em vida, da poesia”), evaporação na África e silêncio. Contra cada um desses núcleos narrativos, Borges escreveu em “Enrique Banchs completou este ano suas bodas de prata com o silêncio” (*Textos cativos*): “os prazeres peculiares da sintaxe foram nele anulados por aqueles que a política e o comércio proporcionam”; Rimbaud foi “aquele homem que, de posse ilimitada de mestria, desdenha seu exercício e prefere a inação, o silêncio”; e em “Duas interpretações de Arthur Rimbaud” (*Textos cativos*): “não foi um visionário (à maneira de William Blake ou de Swedenborg), e sim um artista em busca de ex-

periências que não alcançou”. O pano de fundo dessas considerações, muito mais complexo visto que participa da construção da própria figura do autor, é a negação de uma obrigatória relação causal entre vida e obra. Não é necessário, para *ver* e ser vidente, o desarranjo racional de todos os sentidos, “*divaga* [r] *ariscadas aventuras na Alemanha, em Chipre, em Java, em Sumatra, na Abissínia e no Sudão*” (“Enrique Banchs completou este ano suas bodas de prata com o silêncio”, *Textos cativos*): o Borges de “O Aleph”, o protagonista de “A escritura de deus”, Ireneo Funes, Jaromir Hladík ou Carlos Argentino *veem* na mais fechada imobilidade. A própria experiência autobiográfica de conhecimento-limite, tal como se registra, por exemplo, em “A morte vivida” (“Sentir-se em muerte”), é estática: “*Desejo registrar aqui uma experiência que tive noites atrás: insignificância demasiado evanescente e extática para que a chame aventura; demasiado irracional e emotiva para pensamento*” (“Nova refutação do tempo”, *Outras inquisições*). Assim, pois, nem os mitos biográficos nem “*a mais pontual e minuciosa das muitas biografias de Rimbaud*” (*Borges en El Hogar*) importam; o homem revelado na escrita é o que vale, independentemente do que a vida diga ou mostre. Nem mesmo nos aventureiros cuja heroicidade Borges reconhece — o modelo perfeito é T. E. Lawrence (v.) — o “*caudal de vivências*” garante o êxito literário, o que explica que a tradução homérica [*The Odyssey of Homer Rendered into English Prose* (1879), tradutor com Samuel Henry Butcher] de Andrew Lang (v.), “*sedentário helenista de Oxford*”, seja superior à de Lawrence, “*herói que guerreou no deserto*”. Ainda mais: há casos em que o *éthos* do aventureiro se dá na escrita e não na vida: “*há dois Whitman: ‘o amistoso e eloquente selvagem’ de Leaves of Grass e o pobre literato que o inventou*” (“Nota sobre Walt Whitman”, *Discussão*).

Cabe destacar, por último, que as ressalvas quanto a Rimbaud nem sempre foram expressas tão abertamente por Borges, e que na etapa ultraísta houve certo acatamento tácito à genealogia imposta pelos *popes* da vanguarda: Rimbaud é influência primeira do movimento, escreve ele em um texto programático de 1921, embora “*prismatizada por Apollinaire e Huidobro*” (*Textos recobrados 1919-1929*). Mais adiante, ironiza o lugar de Rimbaud na história da literatura, lugar imposto pelos “*literatos da França (e os sul-americanos e espanhóis que os arremedam)*” (“*The Georgian Literary Scene*, de Frank Swinnerton”, *Textos cativos*): por exemplo, Pierre Menard (v.), que não pode imaginar o universo sem *Le Bateau ivre*. Outra é a experiência do jovem Borges, que chega a Rimbaud por intermédio de seu amigo do Collège Calvin, Maurice Abramowicz (v.), e que em carta de 1920 lhe confessa haver se entediado com *Une Saison en enfer*: “*J’ai aussi lu — malheureusement dans une version anglaise — Une Saison en enfer de Rimbaud. Franchement cela était très ennuyeux*” (*Cartas del Ferror*). Cerca de sessenta anos mais tarde, quando Osvaldo Ferrari compara as vivências de Juan Dahlmann com as do narrador de *Une Saison en enfer*, o escritor argentino responde com o mesmo desânimo: “*Ah, pode ser...*” (*Diálogos últimos*). Como costuma ocorrer com Borges, leitor hedonista, a experiência inicial de leitura modela os comentários críticos posteriores. — MCA

## Rivadavia, avenida

Avenida que segue na direção leste-oeste a partir da Plaza de Mayo e se torna a principal da capital argentina na Plaza del Congreso, continuando nas cidades limítrofes. Foi criada como Camino Real del Oeste (desembocando na Calle de las Torres), que unia diferen-



disse: — *Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou eu, Borges*”.

Também, em outras cartas de 1945, Borges fala reiteradas vezes do conto: “*Nesta semana concluirei o rascunho da história que gostaria de dedicar-lhe: a de um lugar (na Calle Brasil) onde estão todos os lugares do mundo*”. Segundo María Esther Vázquez, Borges confessou-lhe que o personagem Beatriz Viterbo era inspirado em Estela Canto, Elvira de Alvear Cambaceres (v.) e uma terceira mulher, talvez Ulrica von Kühlmann ou uma das irmãs Lange, Haydée (v.). Na versão de Emir Rodríguez Monegal (v.) — *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* —, Beatriz Viterbo esconde Beatrice Portinari, por quem Dante (v. Alighieri, Dante) se apaixonara. Carlos Argentino Daneri, seu primo, condensa o nome de Dante Alighieri no sobrenome, e a Estela Canto da dedicatória está no final porque corresponde à palavra “Stella” com que Dante conclui cada “Canto” de seu poema.

Em 1982, Beatriz Viterbo funde-se com outras mulheres para dar lugar, anagramaticamente, a Vera Ortiz Beti, personagem de *Help a él* (também anagrama de “El Aleph”), primeiro texto do autor argentino Rodolfo Enrique Fogwill, conhecido mais tarde simplesmente como Fogwill. Após a morte de Borges, o personagem de Beatriz Viterbo sofreu pelo menos mais dois avatares: em 1991, talvez para transformar em profissão o costume de não abrir os livros que os escritores faziam chegar a ela, torna-se editora com um selo que leva seu nome. E, em 2009, reaparece em um experimento de outro jovem autor: *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian.

Mas quem é Beatriz Viterbo no conto? “*Alta, frágil, levemente curvada; havia em seu andar desajeitado (se o oxímoro for tolerável) uma graça, um princípio de êxtase.*” Beatriz é a amada desdenhosa, a que o obrigava a

pretextar módicas ofertas de livros para justificar suas visitas, “*livros cujas páginas, por fim, aprendi a cortar, para não constatar, meses depois, que estavam intactos*”, morta em uma candente manhã do mês de fevereiro de 1929, fato que é imprescindível para que o relato ocorra. Desde esse momento, o narrador, Borges, visita sua casa todo dia 30 de abril para o aniversário de Beatriz e, nesses “*aniversários melancólicos e inutilmente eróticos*”, recebe as graduais confidências de seu primo, o poetaastro Carlos Argentino Daneri, que o conduzem à revelação do Aleph (v.), o ponto onde todos os pontos convivem e no qual Borges vê, não sem tremor, “*a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz*” e a letra dela nas cartas “*obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino*”. — AA

### *Völsunga Saga*

Saga heroica da literatura nórdica, escrita em prosa no século XIII, mais precisamente entre 1260 e 1270. Uma atmosfera de maldição, votos, enganos, traição, vingança e morte envolvem a narrativa. Os primeiros capítulos tratam de feitos dos ancestrais de Sigurd, filho de Sigmund (filho de Volsung) e de Hjordis (filha de Eylimi). O trágico destino de Sigurd é traçado pela posse do tesouro amaldiçoado do anão Andvari. Os votos de amor solenemente feitos por Sigurd a Brynhild, quando ele, com seu cavalo Grani, transpôs as chamas que cercavam o palácio da valquíria e a despertou do sono que, por desobediência, Odin lhe impusera, são esquecidos por obra de magia da rainha Grimhild, no momento em que ele chega ao reino do rei Gjuki. Sigurd, então, casa-se com Gudrun, filha do rei. Gunnar, irmão da moça, instado pela mãe e encorajado pelos irmãos e por Sigurd, decide casar-se com Brynhild.

Como Brynhild jurara casar-se somente com aquele que não conhecesse o medo e vencesse o fogo que rodeava seu castelo, e como o cavalo de Gunnar não ousou galopar através das chamas, Sigurd, sob o poder mágico da rainha, assume a aparência de Gunnar e, montado em Grani, cruza o anel de fogo. Fiel a seu juramento, Brynhild aceita Gunnar e, naquela noite, ambos se deitam juntos no leito, mas Sigurd coloca sua espada Gram entre eles. Assim, passam três noites sem tocar um no outro, já que Sigurd não era quem devia ser o marido. Brynhild e Gunnar casam-se. Ao saber, por Gudrun, que fora enganada, ela cai em uma profunda tristeza por muitos dias. Depois, exige que o marido mate Sigurd, sob ameaça de deixá-lo, expondo-o à vergonha pública. Morto Sigurd por um dos irmãos de Gunnar, Brynhild pede a Gunnar para ser queimada ao lado dele e que a espada fosse colocada entre os dois, como no passado. Assim terminam suas vidas. A *Saga* continua com fatos que envolvem a vida de Gudrun, a qual se casa com o rei Atli e, após a morte deste, com o rei Jonakr, o trágico destino de seus irmãos e filhos, e de Svanhild, filha dela com Sigurd. Borges recupera singularmente, no conto “Ulrica” (*O livro de areia*), a passagem da *Saga* em que Sigurd, sob a aparência de Gunnar, deita-se ao lado de Brynhild, com a espada entre eles. — FT

### Voltaire

Pseudônimo de François-Marie Arouet (1694-1778). Escritor, filósofo, satírico francês, figura central do Século das Luzes, cujo ideário e vitalidade encarna arquetipicamente: uso polêmico da escrita; luta exaltada contra a intolerância religiosa e política; fé na razão, em sua capacidade de mudar o mundo e de melhorar a vida do homem.

Leitor precoce de Voltaire, a quem chegou por afinidade eletiva e por circunstâncias da vida — a temporada em Genebra entre 1914 e 1918, a educação no Collège Calvin —, Borges recorre inicialmente ao autor de *Dictionnaire philosophique* (1764) para sua prática pessoal da polêmica e da arte de injuriar. A primeira menção é de 1919 e aparece em uma resenha escrita, em maiorquino e em francês, para *La Feuille*, publicação literária genebresa. “*Ce pauvre Arouet continue à être l’épouvantail, la bête noire des pieuses gens*” [Este pobre Arouet continua sendo o espantalho, a besta-fera das pessoas religiosas], aponta o escritor argentino, constatando, três séculos mais tarde, um poder de escândalo ainda intacto e uma recepção que sempre implica excesso, polêmica, má-fé, simplificação na defesa e simplificação nos ataques. Borges, que não é alheio a essa dinâmica, entende muito rápido que Voltaire, nome e figura, permitir-lhe-á posicionar-se ideologicamente contra aqueles compatriotas cujas doutrinas, a partir dos anos 1930, rejeita de forma explícita. Na Argentina, que sediou o Congresso Eucarístico Internacional (1934), a figura de Voltaire possibilita de fato posicionamentos ideológicos taxativos, como se pode ver, por exemplo, no esboço biográfico que o nacionalista católico Ignacio Braulio Anzoátegui lhe dedica em um livro eloquentemente intitulado *Vidas de payasos ilustres* (1948). Escrito nos anos 1940, publicado em Madri e depois em Buenos Aires, o livro contém doze corrosivos retratos de personagens históricos; três deles atacam devoções borgianas: Voltaire, Daniel Defoe (v.), Rudyard Kipling (v.) — já em seu célebre *Vidas de muertos*, de 1934, aafiada pena de Anzoátegui arremetia, não sem brio, contra Evaristo Carriego (v.). Se, no verbete “Voltaire” do *Dictionnaire des idées reçues*, Gustave Flaubert (v.) define: “Voltaire: célebre por su ríctus espantoso”, Anzoátegui, por sua vez, entre outras ama-

bilidades, fala de um “sorriso voltairiano que lhe cruzava o rosto e que lhe amordaçava o cérebro: [um] inesquecível sorriso de velho filho da puta”. Entretanto, escreve, “ainda existem alguns seres humanos que creem em sua inteligência”. Entre eles, Borges.

Dessa perspectiva, é interessante a menção conjunta que Borges faz a Voltaire e Anzoátegui, em *Borges*, de Adolfo Bioy Casares (v.): “Anzoátegui chamou-o esse velho imbecil. Se há algo que Voltaire não é, é imbecil. Quanto a velho, ele mesmo talvez já o seja”. O verbo ratifica, a trinta anos de distância, um confronto ideológico que se deslocou para o terreno das filiações intelectuais. Não por acaso, nesse sentido, Voltaire é citado diretamente em “O milagre secreto” (*Ficções*), um dos poucos contos dos anos 1940 cujo contexto histórico e político (a Segunda Guerra Mundial) coincide com a data de produção do texto (1944). A citação remete ao episódio do almirante inglês absurdamente executado “pour encourager les autres” (*Candide ou l’Optimisme*, cap. XXIII): “dois ou três adjetivos em letra gótica bastaram para que Julius Rothe admitisse a preeminência de Hladik e dispusesse que o condenassem à morte, ‘pour encourager les autres’”. Essas quatro palavras, inseridas como de passagem no texto, inscrevem o conto de Borges na admirada tradição satírica de Jonathan Swift (v.), de Francisco de Quevedo (v.), de Voltaire: representação crua do Estado criminoso, denúncia irônica de suas pompas formalistas.

O uso político do nome evoluirá depois, nos tempos da oralidade e da cegueira, para um uso retórico: “Voltaire” passa a integrar uma constelação de autores que ilustram, em seu conjunto, argumentos tópicos retomados sistematicamente por Borges em artigos, entrevistas e outras conversas. “Pensar em Gibbon é pensar em Voltaire”, escreve ele em “Edward Gibbon: Páginas de história e de au-

tobiografia” (*Prólogos, com um prólogo de prólogos*), e esse pensar em X é pensar em Y é um costume que rege com frequência o desenvolvimento dialético de seu pensamento: o nome de Gottfried Leibniz evoca Voltaire, que por sua vez evoca, errônea, indefectivelmente, a etimologia da palavra “otimismo”; o nome Voltaire arrasta, com o de Gibbon (v.), os nomes de Swift, Samuel Johnson (v.) e Quevedo, para definir o clássico ou a sátira; Voltaire, unido a Carlos XII (v.) da Suécia, justifica de modo indireto temáticas exóticas escolhidas por autores excêntricos (por exemplo, Borges em Buenos Aires, estudando literatura escandinava); Voltaire “descobre” William Shakespeare (v.) e não o entende, o que permite ao escritor portenho opor duas literaturas: comparado a Shakespeare, o autor de *Sémiramis* e do *Triunvirato*, cujas opiniões Borges simplifica em excesso, volta ao estado larvar de literato francês.

Atribui-se assim determinado valor a um nome próprio, combina-se esse nome com outros, constitui-se ao redor deles um argumento fixo, explora-se tal economia toda vez que é necessário: o nome próprio torna-se regra mnemotécnica e procedimento de composição. Dessa maneira, a descontinuidade aparente das menções culturais — que une Virgílio (v.) a Voltaire e Voltaire a Bernard Shaw (v.) — se organiza na continuidade secreta das associações tópicas. Esse uso pessoal das figuras de autor traduz a vontade de reorganizar o material literário ao gosto e à medida de quem o trabalha, pois, no fim das contas, todas as séries são arbitrarias e o que justifica sua forma é o prazer retórico que proporcionam. Nisso Borges procede como aquele personagem de Voltaire que, diante de um Cândido sempre atônito, proclama: “Je ne lis que pour moi; je n’aime que ce qui est à mon usage” [Eu só leio para mim mesmo; e só me interessa o que pode me servir]. A ideia da fruição é,

de fato, a marca primeira e constante do Voltaire de Borges: “aqueles que em todas as partes do mundo se referem ao otimismo não sabem que estão citando Voltaire”; “Cândido ou o otimismo é ‘um dos livros mais felizes da literatura’” (*Textos recobrados 1956-1986*). Voltaire, que viveu 84 anos, dois a menos que Borges, não perdeu nunca “a felicidade de escrever” (“Voltaire, Contos”, *Biblioteca pessoal*). — MCA