

RUBENS AQUINO DE OLIVEIRA

**DO *LIVRO DE AREIA* AO *LIVRO SOBRE NADA*:
O PROJETO LITERÁRIO E O PAPEL DO LEITOR
EM JORGE LUÍS BORGES E MANOEL DE BARROS**

CAMPO GRANDE

2013

RUBENS AQUINO DE OLIVEIRA

**DO LIVRO DE AREIA AO LIVRO SOBRE NADA:
O PROJETO LITERÁRIO E O PAPEL DO LEITOR
EM JORGE LUÍS BORGES E MANOEL DE BARROS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da UFMS, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens (área de concentração: Teoria Literária e Estudos Culturais).

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

CAMPO GRANDE

2013

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo crítico-comparativo entre os textos literários e os processos de construção literária empreendidos por Jorge Luis Borges em *O Livro de Areia* (1975) e por Manoel de Barros em *Livro sobre Nada* (1996). Trata-se de uma pesquisa que visou a análise literária de cada obra, além de comparação entre elas, construindo e desconstruindo sua recepção, a fim de estabelecer significados sobre o fazer literário de cada um dos escritores para o leitor, na perspectiva de suas realidades culturais e de seus locais de enunciação. Para tanto foram essenciais os registros das semelhanças, das dissimilaridades e das ferramentas linguísticas utilizadas nos processos criativos de Borges e de Barros. Entre os teóricos que fundamentam a estrutura da pesquisa constam nomes como os precursores dos estudos de recepção, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e Karlheinz Stierle, e os reformuladores de conceitos contemporâneos desse ideário: Ricardo Piglia, Umberto Eco e Leila Perrone-Moisés. Para os estudos comparados entre as obras de Borges e Barros, enumeram-se Tânia Carvalhal, Silvano Santiago e Ana Cecília Olmos, entre outros. Em *O Livro de Areia*, Borges narra a história de um livro infinito cujas páginas, uma vez viradas, não podem ser lidas novamente. Um procedimento de desconstruir, portanto, tudo o que foi escrito. Barros, em *Livro sobre Nada*, procura fazer do nada o seu livro, o “nada absoluto”, “coisa nenhuma por escrito”. Interessa-nos, sobretudo, o exame desses dois projetos, aos quais ambos os poetas emprestam toda sua experiência de vida para construir perspectivas reformuladas do moderno.

Palavras-Chave: Literatura Comparada; Projeto literário; Recepção; Jorge Luís Borges; Manoel de Barros.

ABSTRACT

This paper presents a comparative study critical-literary texts and literary deconstruction processes undertaken by Jorge Luis Borges in *O Livro de Areia* (1975) and Manoel de Barros in *Livro Sobre Nada* (1996). This is a survey which aimed not only to literary analysis of each work, but also to compare them, constructing and deconstructing its receipt in order to establish meanings do about literary writers for each of the reader, in view their cultural realities and their places of enunciation. Both were essential to the records of the similarities, dissimilarities of language and tools used in creative processes and Borges de Barros. Among the theoretical framework underlying the research included names like the forerunners of reception studies, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss and Karlheinz Stierle, and remakers of contemporary concepts of this notion: Ricardo Piglia, Umberto Eco and Leila Perrone-Moisés. For comparative studies between the works of Borges and Barros, enumerate up Tania Carvalhal, Silviano Santiago and Ana Cecilia Olmos, among others. In *Livro de Areia* Borges tells the story of an infinite book whose pages once turned, cannot be read again. A procedure to do deconstruct so all that was written. Barros, in the *Livro sobre Nada*, from nowhere looking to his book, the "nothingness", "nothing in writing". Interests us greatly in the examination of these two projects, which both poets lend their whole life experience to build the modern perspectives reformulated.

Keywords: Comparative Literature; Literary project; Reception; Jorge Luis Borges; Manoel de Barros

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
CAPÍTULO 1 - A AREIA E O NADA:	
ESPAÇOS CONSTRUÍDOS PARA O EU-LÍRICO	25
1.1 - Mobilidades, origem e destinos em novos ambientes	25
1.2 - Duas literaturas em (des)construção	36
1.3 - Os personagens e sua relação com a pseudo-biografia	51
1.4 - Personagens ocupam os novos espaços	61
CAPÍTULO 2 – O TEMPO:	
LACUNAS E ABANDONOS EM ESTADO PURO	68
2.1 – A experiência de desconstruir os dias e as horas	68
2.2 – O tempo presente em um mundo recriado pela palavra	78
2.3 – O artifício da fragmentação rumo à areia e ao nada.	88
CAPÍTULO 3 – METÁFORAS:	
REALIDADES FRAGMENTADAS	94
3.1 – Tipologias de metaforização identificadas	94
3.2 – Pluralidade dos poetas, unidade dos elementos imagéticos	102
3.2.1 – A metáfora absoluta: dizendo o indizível	103
3.2.2 – As metáforas estruturais: o cerne da terminologia “livro”	104
3.2.3 – Metáforas imagéticas: incomparáveis	105
3.2.4 - Metáforas predicativas de um mundo dissolvido	107
3.2.5 - As metáforas ontológicas e o olhar do sujeito poético ao outro	108
CAPÍTULO 4 – BORGES E BARROS:	
LITERATURAS COMPARADAS	111
4.1 – Confrontos consonantes	111
4.2 – Projetos literários em comparação	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Procurar a totalidade ou escolher a afinidade com a negação do real são dois aspectos que fundamentam os conceitos diversos de modernidade. Ao negar ao moderno, ou mesmo ao totalizá-lo, o escritor se move entre paralelos de sínteses e antíteses, para criar. O todo ou o nada são dois pólos instigantes nesse processo – seja para a narrativa, seja para a poesia. O absoluto instiga e conduz a reações e conseqüências dentro da literatura e desembocam na ausência ou no fragmento, para incorporar-se como matéria prima à referencialidade literária para a construção do novo.

A ficção e a poesia da modernidade, portanto, trafegam na perspectiva da totalidade, do geral, do todo que podem ser esmiuçados, divididos a partir da realidade daquele que escreve para recriar, a partir daí, desconhecida idealidade. Pulverizar o geral e chegar ao ínfimo é uma forma de redução do mundo real em partes, em grãos até chegar à inexistência, em processos de negação, para então ser construído (ou só desconstruído, simplesmente).

A literatura, assim como outras artes, conforme preconizou Baudelaire (1996), revela sua modernidade em atitudes autênticas de tal forma que uma análise dos discursos exige apreensão dos elementos minuciosos que estruturam as narrativas dos projetos literários dos escritores. No processo de negação ao moderno ou ao real, vêm à tona nuances reveladoras, tessituras subliminares que denunciam nas obras um mundo efervescente no âmbito da linguagem, esclarecido pelos preceitos dessa modernidade que envolve uma apropriação por parte dos escritores, desta parte mutável da realidade, aqui entendida, segundo Baudelaire, como sendo “o transitório, o efêmero, o contingente. É a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Ao largo desses processos criativos, é considerável a quantidade de contradições apresentadas em torno do conceito de modernidade nas criações literárias nos diversos países. E, para o escopo desta pesquisa, de cunho comparativo, é imprescindível considerar as reflexões como os postulados de Antoine Compagnon, em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* (1996), que sintetiza objetivamente, um a um, esses princípios, a começar pelo prestígio e

pela “superstição do novo”, em que Baudelaire o centro das conceituações. Em seguida vêm: a religião do futuro; a mania teórica, paradoxo que mostra a dissonância entre teoria e prática; o apelo à cultura de massa ou ao mercado cultural; e a acentuada paixão da negação do moderno, tendência esta contemporânea e seminal, um dos pilares da presente pesquisa.

Não pretendemos caracterizar ou mapear a modernidade da literatura em sua amplitude de quadrantes, repercussões e os lugares de criação nos diversos continentes, mas centrar os estudos em especificidades pontuais por nós escolhidas para a América Latina, sua poesia, sua prosa.

Nesses dias contemporâneos, o valor de uma obra literária consiste em sua novidade, naquilo que ela tem de singular – assim, os projetos buscam sua consistência na inovação. Portanto, ao largo do moderno e de suas polêmicas e contradições, escritores sul-americanos – mais especificamente da Argentina e do Brasil – têm buscado analisar a civilização em que vivem e, ao examiná-la através das palavras, esmiúçam-na, reconstruindo-a, transfigurando a realidade sob sua ótica, para melhor enxergá-la. Esse viés encontra, nas observações de Hugo Friedrich, um “[...] caminho [que] conduz a uma distancia maior possível da trivialidade até a zona do misterioso”. (1991, p. 35).

Nota-se que no próprio conceito de modernidade de Baudelaire o aspecto da negação a tudo, ao todo convencional, é outra forma de se trabalhar o absoluto e transparece de forma marcante entre os autores mais importantes situados à distancia da hegemonia literária dos países ocidentais. Assim, negar assume também a função de afirmar. “É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo que fascina” nas palavras de Friedrich (1991, p. 35). Entende o teórico que “o mísero”, “o decadente”, o nada, o mínimo, o ínfimo, além do “mau”, (1991, p. 35), do noturno e do artificial possam se constituir como matérias estimulantes para a escrita e querem ser apreendidas poeticamente.

Ressaltamos que não se trata de negação pura e simples do mundo e da capacidade da linguagem enquanto meio de se mostrar uma visão latino-americana, como recusa estóica do mundo, nem ato criativo de protesto. Mas uma negação, conforme preconizada por Friedrich, de caráter positivo, pois visa o ato criador. Uma forma de presença, de inclusão da literatura produzida

em espanhol e em português por escritores como Jorge Luis Borges e Manoel de Barros, no contexto do absoluto literário (e não filosófico), elemento-chave que dá sustentação à modernidade de ambos.

Torna-se crucial a análise de obras desses dois autores que recriam a linguagem e, portanto, redimensionam os valores da lírica e da própria narrativa moderna para marcar, de forma singular, o “novo” e a “presença” literária na América Latina. Mallarmé reconhecia na linguagem uma forma de presença; ele acreditava que ela deveria ser considerada, sobretudo, *“en tant qu'elle nous apparait dans sa manifestation”* (MALLARMÉ, 1998, p. 507), já que, para ele, a significação se dá enquanto presença (1998, p. 508). Essa presença diferencia Borges e Barros não somente no contexto continental, mas os evidencia pela qualidade literária de seus projetos e pela recepção que se faz deles.

Se em Foucault o “absoluto literário” auto-referencia seu objetivos no moderno, o desejo pelo absoluto não edifica somente a filosofia, mas aqui, contempla a arte literária. Conceito que, sobretudo, recheia a literatura, com obras imponentes e que abarcam o todo literário, o absoluto, a exemplo de Goethe que o busca já em Fausto ou o próprio Baudelaire, ou ainda Marcel Proust, só para citar alguns. O fato é que desde então, a literatura moderna, principalmente, nos diversos meios culturais, tem registrado escritores compondo obras que pretendem consolidar esse conceito. Por se apresentar como uma forma de conhecimento e análise da realidade, obras literárias a exemplo de Umberto Eco, Octávio Paz, Thomas Mann, Ezra Pound, T. S Eliot, para citar como exemplo, entre outros, resultam originais ao mergulharem seus focos nos paradoxos e nas brechas que os conceitos modernos tentam abarcar, seja na poesia, seja nas narrativas em prosa, mas que se esgotam.

Nessa direção polêmica caminham os projetos literários que nos moveram a pesquisar Jorge Luis Borges e Manoel de Barros, com seus textos de ruptura com o canônico universal e de ampla abertura de novas frentes à luz da modernidade, conforme veremos seguindo as teorias da literatura comparada.

Para isso temos de considerar a perspectiva de Compagnon (1996), que apresenta a modernidade como uma tradição, pois as rupturas tendem a

tornarem-se tradição novamente, numa dinâmica de repetições, como se inovar fosse sempre romper sem se acomodar jamais. Assim, confirmamos, ainda, as ideias de Jauss de que os autores anteriores serão superados pelos “recém-chegados” (1979, p. 48), que, inevitavelmente, devido à marcha histórica, substituirão outros, ressaltando a evolução cíclica natural da modernidade.

Assim como outros fundadores, Borges e Barros contemporâneos do século XX, criaram com sua escrita novos paradigmas, reverteram as fontes férteis de novas investigações e experimentos que resultaram na renovação instaurada dentro do moderno. Suas renovações, conflituosas ou pacíficas, no âmbito da poesia e da narrativa latino-americana fogem da conotação de novo mundo ou do exotismo, para se instalar como projetos consolidados dentro dos preceitos da literatura universal. Ambos evitaram o conformismo latino-americano e incitaram dentro de seu espaço e tempo a existência risível longe de tudo o que se convencionou até então. Distantes das tradicionais metrópoles hegemônicas, que conforme Hugo Friedrich se constitui um “mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial” (FRIEDRICH, 1991, p. 43). Borges escreveu nos Pampas argentinos sua visão de realidade. Barros criou sua poesia numa rotina oposta a dos poetas das metrópoles ocidentais.

E as obras desses dois escritores funcionam como se, ao lado da decadência apontada por Baudelaire (de quem ambos são leitores assumidos, conforme confirmação em seus próprios textos), houvesse também outras formas de se extrair de contextos, para além do europeu, a “luminosidade” (FRIEDRICH, 1991, p. 34), que se constitui em um dos pontos de partida do *O Livro de Areia* e do *Livro Sobre Nada*. São dois escritos nos quais se observam os efeitos da modernidade, com a visibilidade de sua acentuada impessoalidade posto que ficam risíveis e visíveis os estímulos civilizados oriundos do real, do meio, transformando-se em estímulos de uma lírica diferenciada, centrada na reconfiguração da palavra e das ideias expressas pela palavra.

Preencher os espaços vazios parece ser a razão de ambos os livros. Espaços humanos, espaços do moderno, espaços do que se esgota enquanto conceito, para abrir novos preceitos. Fazem prevalecer a “vontade de deixar

não só vazia a transcendência (como fizeram Baudelaire e Rimbaud), mas de radicalizá-la no Nada”. (FRIEDRICH, 1991, p. 122). É no “[...] ápice da poesia moderna [que] se anuncia com tanta insistência o mais negativo de todos os conceitos – o Nada”. (FRIEDRICH, 1991, p. 125).

Nesse viés, consideramos que toda realidade antes de chegar ao nada, quando desconstruída, termina em areia – o menor elemento material visível a olho nu – porém com infinitas possibilidades na literatura moderna. Borges e Barros esfarelaram suas realidades nos livros *O Livro de Areia* e *Livro sobre Nada*, respectivamente, para tornar as coisas ínfimas a um ponto máximo pela palavra. Segundo Friedrich, em Mallarmé, “[...] o absoluto, entendido como o Nada, convoca a língua – e *logos (le verbe)* para encontrar nele a sede de sua aparição pura”. (1991, p. 126).

Com base nas proposições de insistir no conceito do nada, fica evidente a influencia de Mallarmé principalmente em Barros. Nota-se, também, que a literatura de Borges, que visa também, deixar vazia a transcendência. Daí a areia. Este elemento concreto caracteriza-se por uma autenticidade intimista por meio da qual transpõem e transfiguram a palavra para remexer nesse vazio todos os conceitos de mundo se diluindo e, assim, experimentar novos ângulos de visão a partir da enunciação segmentada no plano da realidade em que vivem, uma realidade fragmentária que demonstra uma condição humana diferenciada, quase paralela às motivações originárias da modernidade.

Interessa-nos, assim, analisar as dimensões literárias dos projetos construídos por Borges e por Barros, com base no afastamento do real – um cosmopolita e o outro telúrico - canonizado pelos países hegemônicos, numa relação de afastamento, de “[...] distância [que] se converte na execução de um processo ontológico”. (FRIEDRICH, 1991, p. 122).

Oportuna é a consideração de Friedrich sobre Baudelaire de que “[...] a fantasia decompõe toda a criação. Articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo”. (1991, p. 122). Nada é imutável. Não se trata, portanto, de uma simples recusa do mundo, mas da compreensão de que a natureza existe como um desaparecimento, em estado de dissolução. Essa interpretação é muito próxima ao que propõe Octavio Paz (1994) sobre o fazer poético como um tempo de desencantamento, no qual não é mais possível construir uma

imagem do mundo orientada por pontos fixos. O estudioso mexicano aprofunda-se na questão e reforça essa tese ao enfatizar que os signos “estão em rotação” e que a “[...] palavra poética gira em torno do próprio vazio”, sem uma imagem de mundo unificadora na qual se espelhar. (PAZ, 1994, p. 44).

Denota-se, portanto, que “[...] o que é novo, nesse espaço vazio ainda não possui imagem a refletir”. (PAZ, 1994, p. 44), especialmente porque há uma dispersão fragmentária que se constitui o âmago da modernidade dos projetos literários que nos propusemos a investigar. Trabalhar a criação literária nesses vãos (ou espaços vazios é instigante). Nesse aspecto, moveu-nos comparar as literaturas de Borges e de Barros também pelo que trazem de novo, além de fragmentário e de redução, na contemporaneidade de suas propostas. Também Octavio Paz (1982, p. 75) aponta o poema *Un coup de dés* (Um lance de dados), de Mallarmé, como uma primeira tentativa de reconstruir uma figura do mundo a partir da dispersão dos fragmentos que estão em constante evolução cósmica. Mallarmé inicia uma nova era na poesia moderna, sendo a poesia aquilo que proclama a inutilidade e o fracasso de qualquer tentativa de fazer de si mesma um duplo do universo, assumindo o desafio de ser negação e afirmação do absoluto literário. Esse absoluto que passa a localizar-se dentro da própria linguagem e domina os projetos em constante mutação e transformação.

E qual é o vetor que se constitui como transmissor dos conteúdos poéticos? O livro: é a resposta imediata. O livro, considerada a sua dimensão material, constituiu-se historicamente como um dos suportes mais usuais para diferentes tipos de textos, particularmente para as obras literárias, conferindo-lhes uma aura específica, a partir da Idade Moderna. A paulatina ampliação da produção e da circulação dos livros contribuiu para a análoga ampliação das diversas formas de produção de sentidos em torno dos conteúdos guardados neste objeto. Mas é ele próprio – o livro –, como sugere Roger Chartier (2003), quem produz sentido também através da sua materialidade.

No mundo (in)contido no livro se constrói, se desconstrói e caminha-se do tudo, do absoluto literário (ou absoluto em literatura, tendo o real como referente) ao nada conforme a competência criativa do escritor. Num livro tudo cabe, tudo é possível, tudo se efetiva diante das impossibilidades reais. Como

definiu Robert Darnton em *A questão do livro: passado, presente e futuro*, “[...] o livro é de todos os meios de comunicação, o mais antigo e também o mais moderno” (2010, p. 7). Enquanto veículo da modernidade literária, ele consolida não somente a viabilização de projetos literários, mas também eterniza obras. Isso porque, do outro lado desse vetor comunicacional, há outro fator que muito interessa para o escopo desta pesquisa: a função do leitor. Sua existência se justifica nas mãos do receptor das obras literárias.

Nesse aspecto, tanto Borges como Barros escolheram, enquanto leitores-escritores, postular de forma seminal a fragmentação e a reconstrução da realidade neste poderoso e indestrutível invólucro midiático que é o livro, intitulado as obras estudadas como “*livro de*” e “*livro sobre*”. Livro é mídia. Uma forma de homenagem à literatura que se posterga ao futuro. Bem poderiam ter denominado suas obras como cartas, coletâneas, mapas ou guias.

Para Wolfgang Iser, os textos literários são distintos pela presença de “vazios” ou “intervalos” que acabam sendo preenchidos pela “[...] disposição individual” do leitor. (ISER, 1986, p. 45). Para Stanley Fish, todos os elementos do livro devem ser levados em consideração, “[...] tanto o que é dito no texto assim como, os vazios que possam ser interpretados pelo leitor e que são produtos de uma estratégia”. (1996, p. 4). O indivíduo que lê terá, portanto, a incumbência de transformar as propostas, os escritos dos autores em nova realidade, novo mundo: areia, primeiramente; depois, em nada.

Se para Ricardo Piglia, “[...] o livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as interpretações” (2006, p. 30), de outra parte encontra-se sua indagação sobre a importância do leitor nesse processo quando ele questiona: “O que é um leitor? A pergunta daquele que olha ler aquele que lê”. (PIGLIA, 2006, p. 32). Além disso, outro questionamento vem à tona: o “[...] herói trágico, um obstinado que perde a razão porque não quer capitular em sua tentativa de encontrar o sentido?” (PIGLIA, 2006, p. 34). Por outro lado entendemos que ao redor e dentro do livro giram todos os conceitos, todas as renovações literárias, todos os universos criados, e o definimos como um objeto para a eternidade. Daqui cem anos ainda haverá *O Livro de Areia* ou *o Livro Sobre Nada*.

Portanto, seguindo essa trajetória, Piglia rastreia o modo como a figura do leitor está representada na literatura, de modo a convocá-lo para a sua literatura, o que “[...] supõe trabalhar com casos específicos, histórias particulares que cristalizam redes e mundos possíveis.” (2006, p. 21). Ainda nessa perspectiva, de acordo com Walter Benjamin, “[...] o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor” (BENJAMIN, 1985, p. 203). Entende, pois, o teórico alemão que o homem que lê é livre para interpretar e com isso o episódio narrado, o lirismo, as metáforas e as alegorias postas “[...] atingem uma amplitude que não existem na informação.” (BENJAMIN, 1985, p. 203). Ao se estabelecer essa perspectiva para a arte literária da modernidade, hoje, mais do que antes, há específicas exigências de desempenhos, interpretações, processamentos e competências do outro lado da obra – o que seja a cumplicidade entre o texto e o leitor para a construção literária e todas as suas dinâmicas decorrentes.

Entretanto, num ciclo reverso, essa configuração depende das diferentes capacidades de abstração decorrentes da leitura. Seja o leitor um receptor “informado”, conforme define Fish (1996, p. 68), ou de “competência literária” e “implícito”, no conceito de Iser (1986, p. 42), ou o “leitor modelo” de Eco (1999, p. 39), ele não é simplesmente qualquer indivíduo que leia, em face de sua responsabilidade fundamental na concretização da obra literária em seus diversos projetos. Esse papel do operador da leitura representa um leque de realizações que os projetos literários modernos requerem para se consolidar e, notadamente, os dois livros, o de Borges e o de Barros, que também serão objetos de estudos comparativos.

Enfatizamos que, no processo de comparação, é imprescindível o desenvolvimento de linhas em que figurem numa ponta o autor e na outra, o leitor (categoria na qual nós nos incluímos). Vimos a importância assumida pelo realizador da leitura crítica e literária para não somente concretizar os objetivos do projeto literário, mas também para garantir a contemporaneidade da matéria lida e relida. A partir da (re)leitura que se faz dos livros, sempre na perspectiva de outras, anteriores, novos projetos são engendrados. Escritores, se analisados nessa ótica, também são receptores, e altamente críticos, que

reinterpretam o mundo antes de reescrevê-lo e (re)ambientá-lo dentro de novas óticas. Dessa hipótese podemos inferir que os projetos literários de *O Livro de Areia* e *Livro Sobre Nada* são compostos para incitar as abstrações que concretizem seus conteúdos e temas. Daí a necessidade de consolidarmos, nos resultados desta pesquisa, os processos criativos e os possíveis estímulos causadores em cada autor.

Embora polêmico por seus conceitos, serve-nos para o escopo dessa pesquisa a formulação da angústia da influência, proposta por Harold Bloom que preconiza “uma teoria da poesia, por meio de uma descrição da influência poética, ou a história das relações intrapoéticas.” (BLOOM, 2002, p. 55). O crítico enfatiza, assim, que um poeta ajuda a formar outro. Todo autor que leu antes outros escritores traz implícita ou explicitamente uma amplitude referencial das matérias-primas de seu interesse para a construção literária. Essa referencialidade (visível ou oculta) foi decisiva em nossa busca, visto que a literatura comparada pode fazer pode revelar nuances (temática, personagens, uso do tempo, etc.), correlações (referencialidades a escritores anteriores) e detalhamentos de processos criativos e referenciais ulteriores a cada obra.

É imprescindível também considerar que, com base nas próprias obras examinadas, além também de entrevistas concedidas, aliadas aos fundamentos teóricos mais relevantes para a pesquisa, tornou-se possível afirmar que o leitor Manoel de Barros leu Jorge Luís Borges, entre outros nomes consagrados, como Padre António Vieira, Guimarães Rosa e Gustav Flaubert. O leitor Jorge Luís Borges também leu Flaubert, além de Keats, Kafka e Rimbaud. Ao nos determos nos dois livros comparados, lemos em Borges um encadeamento estético que trafega de maneira subliminar entre narrativas que incluem desde Joseph Conrad, Bernard Shaw e Baudelaire até Goethe. Lemos em Barros, além de um diálogo anacrônico com Borges, outras interpretações, envolvendo Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud.

Nossa leitura revela perspectivas diferenciadas, mas muito próximas, visto que a bibliografia que circunda os processos criativos tanto de Borges como de Barros é bastante semelhante e profundamente diversificada. Tivemos como meta inicial, na perspectiva teórica da lírica moderna de Borges, não

somente a análise da forma, mas também de que mecanismos e dispositivos trazem, para a interpretação, a construção de seus textos. Assim como em Barros, os conteúdos entranhados que envolvem uma idealidade plausível, previamente acordada com o leitor de que se trata de cópia autêntica do real. A metanarratividade aparece fortemente como ferramenta de leitura dos textos.

Para chegar a essa questão, precisamos levantar que elementos serviram para construir seus livros. Interessa-nos a estratégia como Borges e Barros, partindo de suas leituras e considerando uma série de conceitos teóricos por eles devorados, criaram sua dinâmica do moderno, envolvendo explicitamente àquele que os lê. Para isso foi essencial, em cada um, partir dos campos entre o espaço onírico (cujos narradores parecem estar em permanente sono profundo, sonhando os acontecimentos) e o espaço real (que insere o narrador em referenciais fixos, pontuais), para o entendimento dos novos caminhos da poesia em prosa.

De acordo com Robson Tinoco, “[...] o leitor precisa perceber o texto como um tipo de agente provocador da leitura” (TINOCO, 2010, p. 27). Entre os nossos objetivos, enquanto realizadores também de um processo de leitura, buscamos identificar as razões, as elaborações estratégicas, os detalhes do processamento textual e as justificativas para a montagem de cada um dos projetos literários daqueles escritores latino-americanos, levando também em consideração a perspectiva teórica da recepção como parte totalizadora da narrativa.

Nossa proposta, além de analisar as formas e os conteúdos, buscou enfatizar que, desde a aposição dos títulos de seus livros, Borges e Barros pretenderam o estabelecimento de ligações implícitas com o receptor de suas obras, criando esferas de transformação para o que está escrito. A quem os lê, cabe também transformar a realidade circundante e convencional em uma nova realidade, feita de areia e de negação a tudo.

Ricardo Piglia é incisivo quando afirma que a literatura concede àquele que lê um nome e uma história e, assim, retira-o da prática múltipla e anônima, “[...] torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração específica” (PIGLIA, 2006, p. 25).

Edward Said, em *Representações do Intelectual* (1994, p. 63), observa, com rigor, que “[...] cada intelectual tem uma audiência, um público”. Diante de tal prerrogativa e, ao considerar os conteúdos das duas obras em questão, torna-se relevante identificar se essa “audiência” está lá para ser “[...] satisfeita e, portanto, instigada a uma oposição direta ou mobilizada para uma maior participação democrática enquanto leitor” (SAID, 1994, p. 63).

Os textos de Borges e de Barros buscam o estabelecimento desse vínculo, no qual exortam os receptores a acatarem as propostas de seus livros. Essa é a ótica na qual Wolfgang Iser postula que, ao assumir a posição de agente provocador, “[...] todo texto possui a capacidade de estabelecer seus próprios objetos, não como meras cópias de algo já existente” (1986, p. 106). Para o teórico, o leitor-receptor, nesse tipo de relação dupla, deve ser levado sobretudo a modificar, a ampliar positivamente o que já possui de informação prévia. Em sua avaliação, tais atos só terão sucesso se ajudarem, efetivamente, a formular “algo de novo” no leitor (ISER, 1986, p. 107). Por seu turno, na teoria de Jauss é ponto crucial para o entendimento do texto (poético ou prosaico) que ele seja “[...] composto por um mundo que ainda há de ser identificado” (1979, p. 107) e que é desenhado, rascunhado e proposto pelo autor, de modo a incitar a imaginação e a interpretação na recepção.

De que outros modos conseguiriam, então, Borges e Barros viabilizar dois projetos centrais de suas obras completas, que são os livros de areia e sobre o nada? Para o argentino, a poesia “[...] é um homem dialogando com outros homens” (BORGES, 1986, p. 32). O poeta brasileiro a define como “inutensílio” (BARROS, 1996, p. 18). Porém, o diálogo é o cerne de suas iniciativas. Foi daí que criaram dois livros compostos de poesia em prosa diferenciada, segundo os cânones, e cujo eu-lírico é construído de modo a confundir o operador de leitura, pois suas narrativas beiram uma (im)provável autobiografia.

Seguindo a visada da construção de poesia em prosa, contextualizamos os focos narrativos, os locais, as condições de enunciação e a exatidão com que ambos, liricamente, deslocam, transfiguram e recriam metáforas, alegorias e recursos imagéticos para tramar seus textos. Ao analisamos *O Livro de Areia* (1975), de Jorge Luis Borges, e o *Livro sobre Nada* (1996), de Manoel de

Barros, há a constatação de que o sul-mato-grossense, para vencer as barreiras de seu *lócus* de criação, compôs seu texto no espelho de respostas e conceitos de outros escritores e de influências que remontam ao surgimento do conceito de modernidade. Ele estabelece diálogos com poetas e estudiosos de poesia, trazendo para sua obra repercussões que mais o impressionaram. Leitor, Barros aprofundou-se em criar versos na perspectiva de ligar-se a alguns autores anteriores.

Por outro lado, o bibliófilo Jorge Luis Borges também leu muitos autores e os incorporou em seus textos. Tanto assim, que Ricardo Piglia o intitula como sendo o “último grande leitor” (2006, p. 19), e que esta é uma das razões porque venceu barreiras fronteiriças no âmbito cultural para tornar-se reconhecido como cânone. De seu lugar de enunciação ele criou os labirintos, os espelhos e as bibliotecas, e, como frutos de leituras de uma vida toda, absorveu inumeráveis teorias e as contestou ao construir sua narrativa no plano poético. Aos mesmos escritores a quem destinou parte considerável de sua leitura e de sua escrita, também o fez como uma resposta às metrópoles culturais e literárias hegemônicas.

Ao exercermos a condição de receptores dos dois leitores-escritores, realizamos a leitura e a desleitura dos projetos literários por eles propostos e os concretizamos enquanto integrantes da outra ponta desse processo.

As diferenças entre Borges e Barros são cruciais, entretanto, também são significativas as semelhanças. No ensaio “A doutrina das semelhanças”, Walter Benjamin refere-se à questão do similar que se busca e que a academia tem registrado no âmbito da pesquisa em literatura. Considera Benjamin que, geralmente, um olhar lançado “à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para a compreensão do saber oculto” (BENJAMIN, 1985, p. 108). Para ele, esse olhar deve ser constituído “menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças.” (BENJAMIN, 1985, p. 108).

Para compararmos as obras de ambos entre si, à luz da literatura comparada, traçamos proposições analíticas balizadas também pela perspectiva da recepção, por meio de buscas intertextuais, de entrevistas e de

instrumental comparativo, opções calcadas no estudo de processos criativos e ferramentas linguísticas de Borges e Barros.

Como receptores \ leitores que somos, cabe-nos desvendar, criticamente, as relações possíveis entre o escritor, o autor implícito, o narrador, o personagem num tecido amplo, o que se desencadeia tipologias próprias a cada autor, de imagens e de metaforização exposta nos textos. Tanto *O Livro de Areia* quanto o *Livro sobre Nada* são as metáforas para o mundo real de seus escritores. Nesse aspecto, Borges é incisivo quando afirma que “[...] a história universal não é mais que a história de algumas metáforas” (1979, p. 37). Manoel de Barros deixa perceber com certa clareza uma profunda “nadificação de tudo”. Há, em Barros, entre outras presenças, a do livro *Esse Ofício do Verso*, de Borges, na base assimétrica de seu *Livro sobre Nada*, como demonstraremos adiante.

Comparar é uma tarefa complexa, cujos resultados contribuem, certamente, para os estudos literários. Ainda mais dois autores tão díspares em suas escritas. Entretanto, constatamos que os processos e os objetivos de seus projetos, o meio em que criaram seus textos revelam similaridades e pontos comuns que somente a América Latina lhes pôde propiciar.

As semelhanças se iniciam já no latino-americanismo que ambos negam e a partir do qual desenvolveram seus trabalhos. A presença do meio, a referencialidade que utilizaram enquanto leitores dos cânones, as respostas que ambos empreenderam aos mesmos cânones lidos, tudo se soma em resultados que aproximam mais do que distanciam seus projetos. Depois continuam literatura, estilo e temas adentro.

Torna-se imprescindível, portanto, promover uma discussão referente à teoria da recepção menos como teoria e mais como prática, no viés da linguagem de recepção efetivamente aplicada aos textos. Tanto Jorge Luis Borges, em sua prosa poética composta pelos catorze contos de *O Livro de Areia*, quanto Manoel de Barros, em seus poemas narrativos, divididos nas quatro seções do seu *Livro sobre Nada*, sedimentam suas obras sobre um plano de comunicação (metatexto) estabelecida com o leitor convocado de maneira constante, para acreditar nas verdades de suas histórias. Cabe ao

leitor: imaginar o livro de areia e concretizar o livro sobre nada, tornando-os possíveis e identificáveis.

Ao imaginar e interpretar ambos os conteúdos no seu âmbito geral, a forma como se dispõem peças aparentemente desagregadas, é possível recorrer a Wolfgang Iser, para quem não importa que “[...] novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí modificam – o mundo referencial contido no texto” (1986, p. 107). A areia, em Borges, é uma metáfora para o mundo com seus labirintos, espelhos, máscaras e diversidades impossíveis de serem agarradas em sua totalidade. A palavra livro precede à figura. Seria então apropriado afirmar que o escritor argentino criou seu livro de um mundo de areia. Um livro de negação do globo real, numa redução que se torna a vestimenta de todas as tipologias metafóricas por ele utilizada. Sobre esse aspecto, Ana Cecilia Olmos, em *Por que ler Borges*, é enfática e pontual ao propor a concepção de que “[...] o ato de leitura, e não a intencionalidade da escritura é o que define a condição literária dos textos – talvez uma das idéias mais produtivas da obra borgiana” (2005, p. 50). Ela se refere à acentuada fragmentação que caracteriza a narrativa do argentino e que, acredita, domine sua narrativa. Essa fragmentação, segundo a estudiosa, sugere que o conjunto narrativo, a unidade textual é apreensível apenas na parte que lhe outorga o estilo: “[...] a marcada recorrência de temas que a produção apresenta permite traçar múltiplos percursos de leitura, como o livro de areia que Borges imaginara, abrem um ilimitado número de páginas” (OLMOS, 2005, p. 50).

Para a estudiosa de Borges, é notório que se considerando as inúmeras possibilidades de leitura que a escrita do argentino oferece sua obra abre, desde a proposta inicial de idealidade, a sua visão do moderno e sem contradições “[...] figura-se infinita; posto que nela nenhuma página é a primeira, nenhuma, a última.” (OLMOS, 2005, p. 50).

Por outro lado, o nada de Manoel de Barros também reduz tudo o que é sólido no mundo empírico. Já de início essa redução se configura numa metáfora para um mundo no qual o ínfimo e o “sem importância” assumem função primordial em nova ordem, nova realidade para o poeta, tangível somente por meio da leitura. Nessa linha, pode-se fazer valer para a obra de Barros um núcleo teórico assentado em preceitos analíticos que evidenciem o

processo de inversão de valores por meio do léxico como gerador de imagens. Igualmente verifica-se o desvirtuamento dos significados da palavra, num redimensionamento metafórico sem igual. O *Livro sobre Nada*, tal qual o *Livro de Areia*, pode começar a ser lido do fim ou do meio, não seguindo uma lógica que objetivamente leve a algum lugar conhecido pelo leitor.

Robson Tinoco afirma que as leituras “[...] possibilitam ao leitor que reflita sobre si mesmo, levando-o a ter contato com mundos diferentes, até então inatingíveis”. (2010, p. 18) Esse nos parece um complemento ao postulado de Wolfgang Iser quando preconiza que “[...] a função do leitor é, sobretudo, transformadora e recriadora” (ISER, 1986, p. 109), porque é a partir desse tipo de receptor no processo de leitura (e, portanto, de construção da obra) que o livro assume função estética e, como tal, possibilita a atração pelo belo, pelo entendimento e pela análise crítica. Se de acordo com Iser, a fonte de autoridade da interpretação é tanto o texto como o leitor, simultaneamente, então se trata de uma construção ambivalente (1986, p. 113). Se, segundo esse mesmo teórico, o texto busca designar instruções para a produção de um significado que o leitor livremente cria, produzindo o seu próprio significado, então o sentido do texto surge do processo de interação entre as duas partes (ISER, 1986, p. 116).

O texto contemporâneo traz singularidades e polissemias que não permitem mais a leitura de forma global. O leitor está atento ao estado fragmentário desse texto. E assim, fragmentada, a narrativa ou a poesia assume caráter de convivência com os vários pontos de vista concentrados em seu cerne. A tarefa do operador de leitura está muito além de produzir significados. O sentido não representa algo; ele é um acontecimento e é construído. Teriam Borges e Barros a mesma orientação no estabelecimento de seus objetivos literários a partir de leitores-modelos ao fragmentar seus conteúdos? Nesse aspecto eles se aproximam: seus escritos parecem esparsos, propositalmente.

Encontramos em Umberto Eco vestígios da proposição do perfil do receptor em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, no qual ele redimensiona conceitos propostos por Robert Jauss nos anos de 1960. Para Eco, todo autor escreve para um “leitor-modelo” (1996, p. 77) para quem existe a necessidade

de que assumia posição central para a compreensão textual – a de “leitor-análise” – determinada como a “terceira via” preconizada pelos teóricos da estética da recepção em suas sucessivas reformulações nas últimas décadas. Nesse viés, interessa-nos, antes de tudo, “a análise recepcional” (ECO, 1996, p. 77) empreendida tanto por Borges (em sua biblioteca infinita) como por Barros (na sala de leitura de sua casa) anos a fio. Buscamos nos estudos e nas teorias da recepção os elementos que tecem uma relação dialética entre autor, obra e leitor. Depois de toda uma série de questionamentos através dos tempos, se a estética da recepção inicialmente não visualizava a noção de produção e de representação, hoje é possível e necessária essa leitura e essa convivência.

A recepção destaca que o ato de leitura tem uma perspectiva dupla na dinâmica da relação entre a obra e sua projeção pelo leitor de uma determinada sociedade. O receptor se interessa pelas condições sócio-históricas e culturais que formularam as diversas interpretações que o texto ficcional recebeu. Devemos assinalar que o discurso literário é o resultado de um processo de recepção que se move na pluralidade de estruturas de sentido historicamente construídas e mediadas.

É primordial que o direcionamento dado às investigações traga em seu núcleo de reflexões os conceitos do comparativismo, para evitar que se examinem apenas as obras isoladamente. Nesse aspecto, Tânia Carvalho é muito clara quando afirma que a obra já não é atualmente vista como produto pronto, fechado, encerrado e a “[...] deslocar-se no tempo e no espaço, mas como objeto mutável por efeito das leituras que as transformam.” (2006, p. 70). Por outro lado, o leitor contemporâneo, quando educado para tanto, percebe o texto numa visada maior. Para Wolfgang Iser (1986, p. 114), os textos literários são distintos dos não-literários, especialmente dos científicos, pela presença de “vazios” ou “intervalos” que acabam sendo preenchidos pela “disposição individual” do leitor. Esses vazios – do nada – e intervalos – da areia – tornam-se pontos essenciais para a análise comparativa à medida em que demonstram um fluxo narrativo que convergem para o vazio existencial. Os dois livros tentam manter essa coerência em todos os capítulos e abordagens.

O reconhecimento internacional tardio permeia todas as obras dos dois escritores. Borges escreveu *O Livro de Areia* – já após os cinquenta anos de idade, o primeiro em sua solidão decorrente da cegueira. Expôs, nessa obra, de forma intensa, uma certa exaustão perante a literatura, perante a vida, e em particular em responder à fama construída pelo estilo singular de sua escrita. Após o reconhecimento internacional, ele afirma, em tom amargo, que continuará sendo um leitor empírico. Barros, também depois do reconhecimento no Brasil e no exterior, respondendo ao assédio dos leitores, aos cinquenta anos, tornou-se uma espécie de ermitão, escondeu-se no nada do aparente sertão construído como paisagem / miragem de suas obras. Para melhor apresentar as nuances e a tessitura das obras, dividimos em quatro capítulos os resultados analíticos obtidos.

O primeiro capítulo traz a questão do espaço e do eu-lírico inseridos na reconstrução do ambiente, do *lócus*, para o redimensionamento das realidades nos dois livros. O desempenho dos personagens demonstra a força criadora dos escritores que escrevem sua lírica como uma biografia, na verdade, pseudo-biografias sobre as quais se erguem as duas literaturas em (des) construção. O leitor de Borges e de Barros é um foco preponderante.

O segundo capítulo traz à tona a utilização do tempo, totalmente reconfigurado à idealidade de cada autor. Ao partir dessa estrutura que compõe o texto, torna-se possível realizar comparações entre *O Livro de Areia* e *Livro Sobre Nada*, estabelecendo, visualmente, um quadro comparativo completo, segundo preceitos da teoria literária. Os livros são confrontados enquanto projetos, com semelhanças e dessemelhanças expostas lado a lado, esmiuçando-se as quatro partes da obra de Manoel de Barros e as catorze narrativas de Jorge Luis Borges.

As metáforas e as tipologias imagéticas mais largamente usadas pelos dois autores, as alegorias de que lançam mão, a imagética, são estudadas no terceiro capítulo desta dissertação. Questões como tipologias que classificam as suas metáforas em léxicas, semânticas, ontológicas, predicativas, entre outras, estão presentes nessa parte. Ao lado do espaço e do tempo, esta complexa rede metafórica por eles construída concede um valor intrínseco aos

dois livros. Aqui suas obras denotam criativa inventividade no manuseio de imagens.

O quarto capítulo apresenta um quadro comparativo geral dos dois projetos literários. De forma sintética, procuramos dar visibilidade à forma com a qual se constituem as duas obras. Nessa parte do trabalho, nós, enquanto leitores, nos dedicamos à atividade de juntar os fragmentos semelhantes, as influências de cada um, o olhar do sujeito poético para o outro e enxergar os conteúdos dos recortes poéticos, entendendo as fatias de seus textos, para reconstruir e enxergar o novo mundo por eles criado. Fizemos alguns quadros estruturados a partir de convergências e das divergências entre as obras examinadas.

Devemos enfatizar que as influências entre eles não foi o principal motor de nossas buscas. Entretanto, encontramos alguns pontos intrigantes em ambas as trajetórias, até mesmo coincidentes. Um desses registros anota que, após lançar seu *O Livro de Areia*, o autor argentino, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, disse uma frase enigmática, referindo-se à cegueira iminente e que se tornou manchete do jornal e marco em sua biografia: “Borges declara que espera ser salvo pelo Nada”. (Caderno Ilustrada, São Paulo, 10 dez. 1981, p. 34). Três anos antes, havia lançado em Nova York uma coletânea de contos sob o título inglês de *Everything and Nothing*, ou seja, *Tudo e Nada*, evidenciando o absoluto de sua escrita e suas buscas, características da modernidade. Esse título sugere uma narrativa que sai do todo para a inexistência de tudo. Essa linha do tempo é relevante para esse estudo, uma vez que anos se passaram desde então, até que Barros lança o *Livro Sobre Nada*, no qual é transparente o diálogo com Baudelaire, Flaubert, Mallarmé e com o próprio Borges.

Assim, esse trabalho representa uma imersão polissêmica de duas obras primordiais para a bibliografia dos dois autores. O comparativismo, o papel da recepção, a influência que cada um deles absorveu será campo de vasto estudo sedimentado na teoria literária. Dividimos as peças por tema: teoria da recepção, literatura comparada, poesia em prosa, intertextualidade, ferramentas de linguagem e recursos imagéticos de que lançaram mãos Jorge Luis Borges e Manoel de Barros.

CAPÍTULO 1

A AREIA E O NADA: ESPAÇOS CONSTRUÍDOS PARA O EU-LÍRICO

1.1- Mobilidade: origem e destinos em novos ambientes

O nada é a antítese de tudo. Tudo é síntese do espaço. Onde cabem todos os espaços físicos, metafísicos e literários. É o inverso da realidade. O natural em essência, com todos os seus conceitos, que englobem inclusive o fato da não intervenção humana. É preciso situar esse nada que em literatura assume sua própria natureza. Nesse aspecto, aparece o elemento básico da solidez das coisas concretas: a areia, que é a antítese do nada. O princípio sólido de todos os espaços também físicos, metafísicos e literários. É a menor partícula do real antes da desintegração deste em nada. A literatura se constrói na mescla desses dois elementos para a criação do novo e de mundos que serão incorporados pela imaginação de quem realiza leituras e consome prosas e versos. Afinal, tudo, absolutamente tudo o que se aborde em literatura é sólido, é corpóreo ou é abstrato: disso se alimentam as narrativas.

O espaço e o tempo, na poesia, nos contos, nos romances, nas crônicas e nas proposições teóricas requerem a soma de todos os elementos existentes para sua composição em linha, em seqüência, de maneira que possa provocar, pela leitura, a interação de terceiros. E cada escritor manuseia seu espaço, seu lócus de enunciação para transpor os limites, as divisas e as linhas de fronteiras, para ocupar o seu lugar no universo.

Portanto, com base nesses pontos de partida, a materialidade da literatura se confunde com a própria materialidade do livro. Para Borges e Barros, é como se produzissem um novo conceito de “produção material literária” para conectá-la à materialidade e a concretude do livro que veicula seus textos e os eterniza, de certa forma. Nessa linha de raciocínio, se o produto ou projeto literário de cada um deles (seus livros literários) tem um “produtor”, então se supõe haja, portanto, um “consumidor” (no caso um leitor, mais especificamente um leitor literário), essa materialidade de leituras e

estudos interpretativos confere a sustentação de todo o sistema literário, tal como concebido por Candido (1997, p. 21) que o define como produto, somando-se os contextos material e o conteúdo intelectual.

Portanto, é necessário, para esse estudo, que consideremos a materialidade do livro em todos os espaços físicos onde este possa chegar. Particularmente interessam-nos os países iberoamericanos onde se situam as autorias dos dois projetos aqui analisados. Apesar de sua complexa linha histórica apresenta realidades distintas, e, algumas até díspares, que precisam ser levadas em conta no processo de comparativismo de sua criação literária. A literatura sul americana não poderia diferir dessas realidades presentes em suas raízes. Pelo contrário, traz em seu bojo representações das mais autênticas e criativas, produzidas por uma lírica sofisticada e moderna, que a credencia a estar entre as mais expressivas do mundo. O nada e a areia, em que se fundamentam os elos literários de Borges e de Barros, integram-se em suas raízes culturais talvez porque, nessa região de línguas ibéricas vicejam uma idealidade crítica juntamente com a negação de coisas concretas que beiram a uma identidade única, totalizante, absoluta. Todos os países que integram a América Latina foram explorados e relegados à margem do mundo.

A mesma idealidade, o mesmo absoluto, o mesmo nada sob os quais Hugo Friedrich analisa a modernidade da literatura são dos elementos mais ricos para criadores literários como Borges e Barros. Friedrich se refere a esses pontos cruciais da criatividade literária contemporânea, olhando-os na perspectiva do anseio denotado pelos escritores de fugir, de dissolver o sólido, desmanchar o que é real, e, portanto, para eles, urgente de mudanças. Para o teórico alemão, isso corresponde ao anseio de encaminhar-se rumo a uma idealidade segundo o lugar onde se situa a sua escrita. Tanto que, em seu entendimento, é nesse aspecto que Mallarmé parece aproximar-se de Platão e assim expressa sua linha de pensamento quando afirma que há uma “[...] transposição divina, por causa da qual o homem existe, vai do fato rumo ao ideal” (FRIEDRICH, 1991, p. 124).

Entretanto, em seu conceito, todas as designações positivas da idealidade permanecem imprecisas. Só a concepção das categorias negativas da idealidade (a visada de um outro ângulo que nega o real, por parte do autor)

cria uma definição mais precisa: o nada. “Com este nada, completou-se o passo ulterior e mais extremo da linha que pudemos seguir de Baudelaire em diante”, até a contemporaneidade (FRIEDRICH, 1991, p. 124), sob a fórmula da transcendência vazia, no que há de mais moderno na lírica.

A idealização negativa tem se constituído como uma bandeira literária, uma forma de manifestação de poetas e contistas no sentido de dotar a literatura de meios extremos de recusa da realidade empírica. Pensando em Borges e em Barros, transparece a necessidade de estabelecimento de uma nova identidade para um continente tão paradoxalmente rico de culturas e criação literária, como é o latino-americano. Do nada à areia, o percurso da linguagem é tão extenso quanto o inverso. Ambos os caminhos apresentam-se como postulantes para o tráfego das inversões de valores manifestos contrariamente ao regionalismo e aos velhos cânones ocidentais \ europeus.

Quem melhor se aprofundou no estudo desse processo de negação profundamente enraizada foi Hugo Friedrich, que, entre muitas bases, optou por centralizar suas teorias a partir de Mallarmé. Defende o teórico que de modo muito evidente, o poeta francês, de 1865 em diante, introduz o “Nada” em passagens de seus poemas cujos temas tinham sido expressos em textos anteriores com nomenclaturas variadas como: “azul”, “sonho” e “ideal”. Diz Mallarmé, citado por Friedrich, numa carta de janeiro de 1866: “O Nada é a verdade.” (1991, p. 43).

O primeiro *lócus* após o nada são as partículas de alguma coisa. Os grãos de areia são realidades sólidas reduzidas à terra. Se por um lado, a matéria arenosa também representa a decadência da solidez das coisas construídas ou naturais, o destino de todo material concreto, o desmanche de tudo que é sólido, por outro lado também representa o ponto mais próximo que o olho humano pode perceber antes do nada. Um estado a que toda a realidade cultural, literária, econômica, política, religiosa e filosófica pode ser reduzida. E embora seja apontada como a palavra preferida de Mallarmé, segundo Hugo Friedrich, para indicar afastamento do objeto concreto, seu Nada se traduz como: “abolição”, “extinção”. (FRIEDRICH, 1991, p. 127). E ao seu redor gravitam outras terminologias de similar significância, presentes tanto na escrita de Borges como na de Barros, com tal força e criatividade, como

veremos adiante, que desnor-teiam ao leitor. Destacam-se entre as terminologias e imagens por esses dois escolhidas para compor o corpo principal de seus projetos: lacuna, branco, vazio, ausência, abandono, distância, entre outras.

Fica evidente que, ao manipular o espaço, como um objeto tangível e onde residem as ações humanas, tanto nos contos do argentino como nas prosas poéticas do brasileiro, esses autores o fazem na perspectiva da criação de novos juízos de valores. Buscam um entrelugar para fazer viver seus personagens. Foi o que verificamos no decorrer desta pesquisa, quando se tornaram evidentes as palavras-chave da negatização promovida pelos dois escritores, não somente referenciais às regiões, mas a contextos mais amplos de seus próprios países, da própria América Latina e, sobretudo, da literatura moderna, já em seu limite extremo.

Tanto Borges quanto Barros tiram a América Latina do nada e a consolidam, com sua poética inventiva, como um novo espaço originário de corações, sentimentos e mentes, na contra-corrente da cultura mundial do absoluto, do todo e do global. Essas palavras contrapõem, como que conferindo um caráter ambivalente aos dois textos analisados, as evidências positivas de um mundo desgastado por velhas formulações e uma globalização acelerada. Borges e Barros reformulam a América Latina, transpondo-a, pela linguagem, para um novo continente literário, construído na decomposição do moderno e produzido pela incessante busca do ínfimo e pela abrangência da areia.

Não se pode estranhar o fato de que *O Livro de Areia* e *O Livro sobre Nada* comecem suas narrativas com um conceito clássico, que é o de *representação*, quando se retiram de seu espaço de origem para colocar aí os personagens criados para dizer, por eles, a iberamericanidade desterritorializada (histórica e literariamente) da Europa e dos Estados Unidos. Nesse sentido, e como apoio a essa hipótese, encontramos em Silvano Santiago, em *Raízes e Os Labirintos da América Latina*, a pedra fundamental para a presente pesquisa. Se para Santiago ficam claros os paradoxos de a América Latina ter de ser o “outro” do “mesmo” para que haja possibilidade teórica (ou imaginária) da “[...] afirmação de cada Estado-nação dentro da

latino-americanidade” (SANTIAGO, 2006, p. 20), para nós, ao comparar Borges e Barros, fica claro que só o distanciamento que ambos promovem reconstrói.

São desses mesmos paradoxos, principalmente oriundos da esfera cultural e dos conflitos decorrentes, em todas as esferas, do continente que o argentino e o brasileiro pretendem se afastar, provocando uma “desterritorialização” (SANTIAGO, 2006, p. 20), um desterro de seus *lócus* de enunciação, sem, entretanto, que isso signifique que assumam a roupagem europeia ou norte-americana. Pelo contrário, colocam, pela linguagem, uma nova América Latina no lugar dessa tradicional e histórica. Eles inventam.

A opção por ambas as obras literárias para pesquisas, embora pertencentes a gêneros diferentes, traz consigo a transversalidade de duas realidades distintas, embora oblíquas (com semelhanças e diferenças pontuais), que transcendem a tudo o que se produziu, no âmbito da literatura, antes deles, nos dois países. *O Livro de Areia* é um conjunto de contos e *O Livro sobre Nada* é composto por poemas e prosa poética.

Antes da elaboração de seus projetos e conteúdos, Borges, na Argentina e Barros, no Brasil, configuraram, em seus discursos, um total alheamento não somente com relação às suas cidades, suas origens, suas planícies, suas bacias hidrográficas e sua gente, mas a tudo que a estes pertenceu na linha do tempo. O novo lugar onde exercem o novo hábito e o costume da modernidade foi o que moveu cada um deles na mesma direção. Para esse enxergamento acerca dos seus nichos, e a partir daí, processarem o ato de negação, houve um retroagir que foi incorporado aos seus projetos: ambos leram muito. Ambos, como que num processo de auto-exílio, leram quase tudo o que se escreveu nos tempos modernos – teorias, críticas, poesia, contos, romances e relatos. Digeriram muitas informações de autores que mais lhes significaram e mesmo dos insignificantes. Só então os dois empreenderam o que hoje entendemos ser uma obra de renovação dentro da literatura mundial.

A contribuição maior que Borges e Barros emprestam à literatura, nesse caso, é que eles abrem ambos, com a possibilidade de desconstruir, uma nova identidade conceitual para a literatura dos trópicos, e por conseguinte, do mundo, já que a reivindicam no nível textual de suas narrativas e poesia, um globo terrestre reformulado, que se sustenta pela leveza dos escritos. Essa

certeza, presente ao final das duas leituras, pode ser compreendida de forma contundente, principalmente quando consideramos que Silviano Santiago preconiza a “primeira realidade lingüística”, referindo-se ao significado que assumem os termos “conceito” e “identidade”, que se tornam aparentes nas cenas descritas pelos dois escritores. (SANTIAGO, 2006, p. 36).

Na elaboração de seu universo hermenêutico (no qual transcende a interpretação dos novos sentidos da palavra), esses dois escritores latino-americanos evitaram abandonar o fato de estarem situados na periferia em relação aos países hegemônicos da literatura ocidental. Os cânones não vieram buscá-los em suas pátrias para expatriá-los. Jorge Luis Borges e Manoel Barros foram inventados por si mesmos, desterrados por si mesmos, repatriados por seus leitores e configurados pelos tradutores, conforme declararam em entrevistas posteriores aos respectivos lançamentos das obras.

Permanece, como pano de fundo de todo processo comparativo, o fato de que nenhum deles apaga as diferenças extremas entre o homem brasileiro e o homem hispano-americano. Essa diferença, aliás, é examinada por Santiago de forma frontal, quando compara as obras de Sérgio Buarque de Hollanda com Octavio Paz, e define-as, valendo-se de concreções metafóricas, colocando em cena o “semeador” (o brasileiro) e o “ladrilhador” (o hispano-americano). Esse conceito cabe com exatidão para o presente trabalho: Borges, interligando um conto ao outro, um personagem ao outro, trabalha como um ladrilheiro. Barros semeia novos céus, novos rios, novas funções ao ribeirinho, novo modo de ver e viver a vida. Assim, seus projetos literários consolidam a força que os iniciou.

À imprensa, Borges disse em entrevista: “Fui inventado por meus tradutores.” (*apud* CHAO; RAMONET, 1978, p. 4). Manoel de Barros alega que “[...] nunca tive projeto, só livro.” (BARROS, 1997, p. 8). O reconhecimento de seus talentos em seus países foi difícil e demorado. Também são iguais na conquista tardia. Conseguiram ser amplamente lidos e admirados, ambos, de forma mais contundente e decisiva para suas carreiras, no exterior e como consequência angariaram, após isso, a confiança do grande público de seus países. Borges foi aclamado na Argentina depois de ser descoberto, para a literatura moderna, na França nos anos 1960. Barros, que lutou para esticar

sua poesia para fora dos quadrantes de Mato Grosso e chegar aos grandes centros brasileiros, só obteve renome depois de ganhar destaque na Espanha nos anos 1980. Sobre esse percurso contraditório e controverso, que aliás identifica a América Latina tão polifônica e polissêmica, em entrevista, o escritor argentino disse ao *Jornal do Brasil*:

Em toda a minha vida fui um escritor mais ou menos secreto. Tenho 77 anos e quando começaram a me ler tinha mais de 50 anos. Não me levaram a sério na Argentina até descobrirem que eu havia sido traduzido para o francês. Foi como aconteceu com o tango, que não era aceito em Buenos Aires até ser dançado em Paris. Eu também sou made in France. (VOGEL, 2009, p. 49).

Manoel de Barros, também até os 50 anos de idade, publicava ínfimas edições de algumas centenas de exemplares às suas próprias expensas em ou editoras com tiragem não expressiva. Antes de ser reconhecido amplamente, era discretamente publicado. Sobre esse fato disse o poeta à *Folha de S. Paulo*: “Só depois dos 60 anos é que a poesia passou a ter retorno para mim em meu próprio país, antes não.” (BARROS, 1997, p. 94). Essa síntese, por ele revelada, mais que memória é história de um escritor num *lócus* de enunciação. Questionado pelo jornalista cultural André Luis de Barros sobre o fato de ter sido reconhecido como grande poeta depois dos 70 anos de idade, se fora isso por acaso ou planejado, respondeu ele que nunca achou que precisasse se isolar no Pantanal para compor melhor. Disse ainda que nunca teve preocupação em aparecer, ser conhecido. “É claro que sucesso é bom, ser amado, admirado pela poesia é bom [...] Fui descoberto de repente e as pessoas começaram a me perceber. (BARROS, 1997, p. 8).

Da mesma maneira, eles rebatem decisivamente qualquer tentativa crítica de situar as origens de seus escritos como frutos de uma literatura regionalista. Refutam, desde sempre, quaisquer tentativas nesse sentido. Reconhecem a influência do local de enunciação (os pampas, o Rio da Prata, Buenos Aires, o Pantanal, o Rio Paraguai) em sua construção literária, que, a despeito de ser profundamente enraizada em suas culturas, é somente um referencial para reconstruções e realocações criadas a partir de suas

narrativas, diferenciadas o bastante do que se convencionou como regionalismo. Da região retiram apenas o fato de criarem textos com um cerne que, coincidentemente, muito se aproxima do autobiográfico. Mas não é.

A localidade de suas origens (que em comum tem a Bacia do Prata interligando suas vidas reais) somente determina, de maneira peculiar, um nível de idealização de territorialidade nova. Externam desde sempre a negação do real no velho cenário em que viveram até então. Aos lugares que os conceberam, fizeram concessão, para que os espaços criados por eles em sua literatura fossem os do impossível, mas críveis. Começa em seus habitats o processo de desmanche de todos os habitats do mundo. O jogo de amarelinha do espaço e tempo que percorrerá as duas obras como coluna vertebral a dar-lhes prumo e direção: um rumo ao nada, outro do nada à areia.

Longe das condições que, na Argentina, rodeavam seus textos, Borges quase perdeu sua nacionalidade. De acordo com Beatriz Sarlo, em *Jorge Luis Borges – um escritor na periferia*, sua criação literária é “[...] mais forte que a literatura argentina, e mais sugestiva que a tradição cultural a que pertence”. (2008, p.13). Já Barros faz do mergulho às condições em que viveu (principalmente sua infância) uma literatura mais forte do que Mato Grosso e, depois, Mato Grosso do Sul, uma poesia tão expressiva quanto a dos maiores poetas brasileiros, ladeando, sem rejeitar, o total desvirtuamento da tradição cultural em que foi criado. Segundo o pesquisador Adalberto Müller Jr., em *Manoel de Barros: o avesso visível*, sobre o fato de que Barros tenha dimensão nacional que extrapola os limites da literatura e do território onde escreve, uma coisa é certa: ele não está escrevendo sobre o Pantanal, a Natureza, seu Estado, ou ainda “sobre as coisas pequenas”. Para o estudioso há muito “[...] ele abandonou essa pretensão ingênua”. Na sua interpretação, Manoel de Barros está competindo com o Pantanal, com a Natureza. Por isso ele insiste que sua natureza “[...] é a palavra, que não pretende descrever o real”. Ele é o poeta da “[...] natureza da palavra, mais do que da palavra da natureza”. (MÜLLER JR., 2003, p. 276-277).

Dessa forma, ao retroalimentar sua arte com a reconfiguração de palavras, com visível valorização do léxico, Borges e Barros angariaram novas fronteiras e eliminam preconceitos e barreiras artificiais fora dos grandes eixos

intelectuais da literatura. Com efeito, Borges “[...] pode ser lido na Europa sem uma única alusão à região periférica em que escreveu toda sua obra”. (SARLO, 2008, p. 13-14). Igualmente, Barros também pode ser lido na Europa ainda que permaneçam marcantes em seu estilo as fortes alusões e referências, que as sucessivas traduções abrandam, à região brasileira em que escreveu seu livro. Traduzi-lo é mais difícil do que a Borges. De acordo com os pesquisadores Tânia Regina Vieira e Ofir Bergemann de Aguiar, em *Manoel de Barros em Terras Estrangeiras*, os livros do poeta se disseminam por diversos países, já traduzidos para o espanhol, o francês e o inglês, principalmente. “A dificuldade maior em termos de tradução é para o inglês.” (VIEIRA; BERGEMANN, 2009, p. 110). O que eleva Barros ao rol dos poetas internacionais é a capacidade de transmutar o uso e o desuso que confere à palavra – aí não importa o onde nem o quando. Ainda assim, outras línguas o incorporam.

Nenhum dos dois escritores é regionalista, nem nacionalista. Não existem rótulos para essas ocorrências modernas. De acordo com Sarlo, ao analisar seu processo de reconhecimento nos países em que fora traduzido, Borges escreveu num “encontro de caminhos”. Na análise da autora, a escrita do escritor argentino “[...] não é límpida e não se instala por inteiro em nenhum lugar”. Portanto, corresponde a afirmar que não ocorre nem no “*criollismo*” vanguardista dos primeiros livros, “[...] nem na erudição heteróclita dos contos e falsos contos”. (SARLO, 2008, p. 17). Entretanto, ele não abandonou seu Rio da Prata, voltando sempre às suas origens em busca de matéria-prima para novas descobertas, novos textos, novas realidades a serem também incorporadas por outros idiomas.

Não é possível fixar uma leitura de sua obra em âmbito global, sem fronteiras, quando ele desconstrói a concretude latino-americana, por exemplo, para reconstruir uma idealidade longínqua, que se encaixa em todos os povos e em nenhum povo. Se estendêssemos os limites dessa leitura, segundo Beatriz Sarlo, perderíamos a tensão que percorre a obra de Borges “[...] quando a dimensão rio-pratense aparece inesperadamente para desalojar a literatura ocidental de uma centralidade segura”. (SARLO, 2008, p. 17). Em Barros, o Rio Paraguai, que deságua no Prata, também causa esse efeito, essa

estranheza, quando de sua assimilação na França, Itália, Espanha, Portugal, Inglaterra e EUA, entre outros.

Essa perspectiva abre questões sobre o nacionalismo e o universalismo desses autores. No caso de Borges, explica Ana Cecília Olmos (2005, p. 8) que é pelo movimento expansivo que a escritura borgiana abandona os limites específicos de uma tradição literária nacional e abre-se a questionamentos de caráter universal, trazendo à tona um dos princípios estéticos mais defendidos pelo escritor. Resulta desse processo o conceito de cosmopolismo do argentino. Já Barros não só questiona o universalismo, a tradição, como também critica as tendências em seus pretextos ou notas de pé de página como que a contextualizar sua poesia – simplesmente como poesia, nunca como mato-grossense ou brasileira.

Ahmad coloca em dúvida a questão de que o realismo – que ainda ocupa o centro da literatura do terceiro mundo – “[...] seja tão universal naquela literatura ou tão suplantada, superada no desenvolvimento cultural do primeiro mundo, que por essa razão ganha espaços significativos no círculo fechado dos países ricos”. (2002, p. 97). Nessa perspectiva ele analisa alguns paradigmas. Diz que Pablo Neruda foi traduzido por alguns dos principais poetas norte-americanos, porque formalmente ele não é “obsoleto”. Romancistas como Gabriel Garcia Marquez foram tão bem recebidos nos círculos literários norte-americanos e ingleses, porque escrevem diferente da tradição; as satisfações oferecidas aos receptores pelos seus textos “chocantes” não são as de Proust ou de Joyce, “[...] mas certamente de natureza análoga, encantadoras para os leitores criados no modernismo e pós-modernismo” (AHMAD, 2002, p. 98). Assim se refere Ahmad a Borges:

Borges, naturalmente, não é mais visto nos Estados Unidos em termos de sua origem latino-americana; ele pertence agora à companhia augusta dos modernos significativos, como Kafka. Dizer que o cânone simplesmente não aceita nenhum escritor do terceiro mundo é representar equivocadamente o modo como a cultura burguesa funciona – pela admissão e canonização seletivas (2002. p. 98).

Voltando ao escritor argentino, destaque-se que, em “Um Ensaio autobiográfico”, Borges explica que a literatura argentina, para ser argentina, não precisa limitar seu exercício poético a um pobre repertório de traços, temas

e cenas locais, como se os argentinos “[...] só pudéssemos falar dos arrabaldes e estâncias e não do universo”. (2000, p. 31).

Falar do universo, criar universos, dar sentido a anti-universos, isso é o que compõe Barros, como um músico, um regente de orquestra que inventa novos sons, novas melodias, usando o silêncio de suas planícies e revertendo os valores das notas musicais. Transpõe inovações dentro da concretude cultural brasileira, mais que a amplitude da cultura mato-grossense e sul-mato-grossense. Assim, ele cria uma nova tradição, subtraída dos elementos constitutivos de sua biografia, para emprestar à literatura campos experimentais nos quais a palavra assume-se como força criativa. O espaço físico, ou simplesmente espaço, é sua primeira grande conquista. Não há em sua poesia os limites de Corumbá ou as linhas de fronteira com a Bolívia.

Dissolvem-se, na escrita de Barros, todos os limites. Mais que isso, Manoel de Barros cria e deixa transparente uma nervura e uma tensão que transcendem às divisas territoriais e servem para aplicação a qualquer cidade do planeta. Sua poesia é um exoesqueleto de arquétipos do futuro, na medida em que reverte a etimologia e manuseia o tempo como se escrevesse sempre olhando do futuro para o passado. Da mesma maneira, Borges inventa uma tradição cultural para o “[...] entrelugar do discurso latino-americano,” conceituado por Silviano Santiago (1978, p. 11) que é seu país, Barros exorta suas tradições a reverterem sua situação de abandono, sua destituição. Borges estilhaça espelhos para retratar a vida. E assim só lhes resta escrever o novo mundo que procuram da maneira que desejam. E nesse processo estão situados, no espaço de cada um, os labirintos, as máscaras, as imagens, os estilhaços, os índios, os andarilhos, os familiares e o outro – aqueles seres imaginários que povoam corpos e mentes dos personagens que eles criaram.

Nessa colonização inversa do espaço universal e desconhecido que é apresentado ao leitor, Manoel de Barros nos fala de pássaros, sem identificá-los com um determinado lugar, sem regionalizá-los. Fala de rios, de insetos, de sapos, de bugres, de escritores, de pintores, de pedras, tudo sem nacionalidade (embora contendo todas as nacionalidades). São seres de um mundo sem continentes. São pássaros, águas, pinturas e autores do mundo. Escreve e descreve formigas, sem especificar endereços e quintais. São

endereços dos cinco continentes literários e não do planeta globalizado e globalizante. Foge da totalidade para esmiuçar, em versos, o seu conceito de absoluto pinçado com a maestria da modernidade. “Sou pantaneiro, nasci aqui, só podia viver e escrever mesmo sobre as coisas daqui.” (BARROS, 1996, p. 8). Depois do reconhecimento, críticos tentaram anexar o espaço de seu nome em torno de um discurso que denominariam “Poética do Pantanal”, sendo ele o “poeta pantaneiro”.

Essa “preocupação espacial” dos críticos o levou à recusa imediata. Jamais aceitou qualquer tentativa de circunscrição de sua lírica, já que sendo leitor internacional, desde o princípio concebeu seus projetos como escritor do e para o mundo, e não de e para um lugar pontual. Se sua escrita circunstancialmente foi feita ali, isso não a torna obra pantaneira. As suas origens, um avô imaginário, um pai imaginário, um irmão imaginário, uma mãe imaginária – e todos sem nomes e os com nome, criados apenas para sintetizar sua visão poética de um espaço concebido para dali rumar com tudo para o nada – não pertencem a lugar algum. Sobre isso, declarou o poeta em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*:

Nesse último livro meu, *Livro Sobre Nada*, tem muitos versos que vieram da infância. Tem um poema que se chama ‘A arte de infantilizar formigas’. Num vídeo que fizeram sobre mim, o rapaz chega uma hora que pergunta: ‘Escuta aqui, o senhor escreveu que formiga não tem dor nas costas. Mas como é que o senhor sabe?’. (BARROS, 1996, p. 18-B).

Por outro lado, Borges também utiliza a força de seus personagens, agindo nos deslimites espaciais, para extrair algo que os assemelha à sua vida pessoal, na formulação do texto, quase em tom confessional. Seus contos parecem relatos de um naufrago num mar de areia. Ele usa do artifício de delegar aos personagens a tarefa de conduzir a sua prosa poética para uma diversidade de situações incomuns, inesperadas, inusitadas e até mesmo reais, mas com intuito único de provocar o leitor. A essas personagens que agem dentro do espaço labiríntico por ele criado, são destinados nomes expressivos e em consonância com o texto, conforme ele mesmo declarou em entrevista à *The Paris Interview Review*:

Tenho dois métodos. Um deles é trabalhar com os nomes dos meus avós, bisavós, e assim por diante, conferindo-lhes um tipo de, bem, não digo que seja imortalidade, mas este é um dos métodos. O outro é usar nomes que de algum modo me impressionem. (PARIS REVIEW, 2006, p. 169).

A comparação inicial de *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada* nos revela de imediato, numa profusão de novos espaços e pessoas fantásticas, uma leitura que se obriga a ordenar o caos. Àquele que lê talvez a tarefa mais inglória: juntar pedaços das duas obras e observar como cada parte se interrelaciona para funcionar o todo. Entregam ao leitor o destino de seus livros. Missão que Maria Adélia Menegazzo define como de primordial responsabilidade. Para a estudiosa, o leitor está ali para tentar, à sua maneira, ordenar a narrativa, embora se multipliquem a cada página os percursos, aumentem as densidades e se apresentem recortados e interrompidos “[...] que seu olhar perde esta função ordenadora. A obra sem um centro descentraliza o olhar interrogador”. (MENEGAZZO, 2004, p.110). Mas esta é a intenção de seus projetos: confundir para cooptar. Tirar o centro de tudo e recolocar o planeta em outro polo. Destruir a realidade para reconstruí-la, com leitores reais.

Isso fica claro em Manoel de Barros diante de sua afirmação em entrevista intitulada “Sobreviver pela palavra”, na obra *Gramática Expositiva do Chão* - poesia quase toda:

Li em Chestov que a partir de Dostoievsky os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despençam-se deuses, valores, paredes. Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. [...] Aos poetas do futuro caberá a reconstrução - se houver reconstrução. Porém a nós, sem dúvida - resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. (BARROS, André, 1996, p. 308)

Paulatinamente, linha após linha, o espaço criado vai substituindo e desmontando o espaço real em Borges. Pontos fixos são eliminados e o novo lugar é definido pela linguagem, num processo mais amplo, em que os personagens atuam de forma incisiva e se movimentam livremente, permeando seus atos, vociferando atitudes psicológicas e registrando poéticas reações,

num distanciamento claro do espaço real. Ele escreve da Argentina, mas é como se não fosse a Argentina. Seu novo lócus passa a ser lido como um todo e não como os fragmentos iniciais de um projeto.

Aliás, sobre isso, já no prólogo de *Elogio da Sombra*, por exemplo, Borges deixa claro seu foco de narrativas ao constatar que consegue o tão almejado afastamento do estilo gauchesco argentino, da realidade argentina, para reconstruir uma realidade inédita, global, usando o artifício de escolha das palavras. Assim o escritor define sua estratégia de construção de uma nova realidade fragmentada a ser ordenada pelo leitor:

Evitar sinônimos, que tem a desvantagem de sugerir diferenças imaginárias; evitar hispanismos, argentinismos, arcaísmos e neologismos; preferir palavras habituais a palavras assombrosas; intercalar em um relato traços circunstanciais exigidos agora pelo leitor, simular pequenas incertezas, já que a realidade é precisa e a memória não o é (BORGES, 2000, p. 48).

Aí, torna-se possível verificar que o nada e a areia, muito além de serem duas palavras escolhidas a rigor para recompor pontos de vista, são primordialmente elementos que circulam em torno de todas as histórias contadas, todas as imagens criadas, todos os versos, todas as páginas quase em branco, todas as metáforas e as significações que consolidam, na leitura, o sentido desses livros. Num certo ponto, sente-se que a junção de todos os textos visa a concretizar o fato de que tudo se transforma em areia e, inequivocamente, tudo se encaminha para a inexistência. Nos diálogos que ambos estabelecem, é mais perceptível essa intenção. Diálogos como esse dão essa tônica, conforme outras conversações satélites percorrem os enredos: “- Ninguém consegue ler dois mil livros. Nos quatro séculos que vivo não terei passado de meia dúzia. Além disso, não é importante ler, mas reler.” (BORGES, 1975, p. 77).

Barros também traz seus diálogos que, com outros contextos, produzem pistas de que o livro quer se dissolver, realmente, em nada: “Aqui é lacuna de gente – ele falou.” (BARROS, 1996, p. 13).

1.2 Duas literaturas em (des) construção

Afirmou André Breton, pioneiro do surrealismo, em *O Amor Louco*, que “[...] o elo de simpatia de dois indivíduos parece que ajuda a encontrar soluções que cada um, de per si, procuraria em vão”. (1971, p. 32). Ao desconstruirmos as duas obras de Borges e de Barros, segundo o tempo e o espaço, e, considerando essa perspectiva, para melhor visualizarmos a sua matéria, tomamos a difícil decisão de buscar pontos específicos nos dois textos em conjunto, um na perspectiva do outro. Assim, duplamente realizamos as incisões específicas e necessárias para entender a dupla elaboração, muito mais do que as suas razões individuais, isoladas por completo uma da outra.

É preciso comparar para saber como os escritores destituem o tempo real de suas vidas e constroem seu próprio tempo no texto. Também é preciso conseguir enxergar a amplitude dos novos espaços físicos originados em suas escritas em detrimento da extinção espacial da realidade. Ver de que etimologias retiram seus novos objetos, de que maneira fazem recortes dos reflexos da idealidade perante a nova luz que emana da narrativa tornou-se instigante, na medida em que avançamos revelações adentro, para o arcabouço dos dois projetos. O objeto de suas escritas é essencial para o entendimento dos pontos que as compõem. Para o pleno entendimento desse enfoque, entre os recursos disponíveis no estudo da literatura, há conceitos essenciais para cada questão. Recorremos novamente a Mallarmé, cujos preceitos são referenciados sempre pelos dois autores.

Para o poeta francês, a noção de um objeto, o que é um objeto só pode ser deduzida a partir de sua presença, mas é preciso notar que essa presença inclui reflexão, que é não apenas um pensamento, uma ideia desse objeto, mas seu reflexo na escrita. A ideia de um objeto só pode se escrever como um desvanecimento, uma escritura negativa, um desaparecimento no tempo. Essa ideia move todos os motivos, causas e efeitos em *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada*, nos quais se pode verificar um novo tempo, novos espaços, novas metáforas e intrincada negação do cânone literário, o que é essencial na teoria de Mallarmé. Esses novos objetos são os que encontramos nas raízes de ambos os livros.

Ao penetrarmos nas essências que sobressaem desse processo, surgem elementos nas duas obras a serem desconstruídos, por meio dos quais, como que indo pelas suas brechas, se permite a desconstrução sistemática no trato comparatista. Alguns núcleos comuns nos oferecem elementos e pistas para uma dupla leitura da poética e de toda inventividade contida nos contos de um e nos poemas e notas do outro. Antes de apontar um quadro de convergências e divergências de cada projeto literário, é imprescindível o estabelecimento da equação que investiga o fazer literário de cada autor, tornando permeáveis os tecidos encontrados em prosa e poesia para o estudo de sua constituição enquanto objeto visível e risível.

Uma leitura crítica deve fundamentar seus os pontos de partida. Os dois livros esperam do leitor crítico esse papel ativo em cada dinâmica literária produzida. Por isso, alertam, avisam, chamam, advertem e solicitam tanto diante do rigor de suas idealizações. Esse é o primeiro ponto convergente entre as duas escritas. Sobre a necessidade de se desenvolver uma leitura crítica diz Roland Barthes:

Como ler a crítica? Um único meio: visto que sou aqui um leitor em segundo grau, cumpre-me deslocar minha posição: esse prazer crítico, em vez de aceitar ser o seu confidente – meio seguro de perdê-lo – posso tornar-me o seu *voyeur*: Observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão. [...] Perversidade do escritor (seu prazer de escrever *não tem função*) dupla ou tripla perversidade do crítico e do seu leitor, até o infinito (BARTHES, 1973. p.25).

Interessa-nos, sobremaneira, a gama de possibilidades desencadeadas na areia e no nada de Jorge Luis Borges e de Manoel de Barros, enquanto contributos essenciais para o que há de moderno na literatura contemporânea. Uma crítica mais profunda notaria tudo o que ambos escreveram ao espelho de outros livros por eles lidos anteriormente e que agora, com seus projetos, os recriam, redimensionam, sintetizam, comentam ou ainda tentam concluir, à sua maneira, o que outros escritores perseguiram com sua escrita.

Borges justifica seu ato criador que resultaria algum tempo depois em *Livro de Areia*, confessando seu exercício de leitor, para configurar uma identidade e sua identificação com o próprio projeto literário:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar um mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias,

de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto. (BORGES, 1986. p. 82).

Barros não faz distinção entre criação e criador de mundos nessa atmosfera lírica em que ele escreve, embora ela também se estenda à sua prosa. Diz ele sobre este pacto prévio no qual estabelece as linhas mestras de funcionamento de seu novo mundo:

Escrevo o idioleto manoelês arcaico. (Idioleto é dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso atrapalhar as significâncias. [...] O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros (BARROS, 1996. p. 43).

Para um aprofundamento nessas questões é necessário um conjunto de preceitos e de normas da literatura comparada que contemplem a poética, o estudo das influências, análises temáticas, utilização de imagética, criação de metáforas, principalmente. Contribuições oportunas são as de Tânia Carvalhal que nos traz um leque de possibilidades:

Paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um sistema literário ou investigam processos de estruturação de obras (CARVALHAL, 2006. p. 32).

Portanto, comparar a utilização do tempo, principalmente, é um mergulho em seus universos criativos para depois concluir de que maneira essas composições se aproximam ou se distanciam, segundo a cultura e a língua. O tempo independe de língua e de lugar. E analisá-lo desconstruído por Borges e por Barros é o mesmo que tentar juntar histórias maceradas sobre a mesa. Seus diálogos desvirtuam horas, dias, semanas, meses, anos e séculos, como se fossem feitos de papel. E a massa decorrente da trituração que provocam no tempo linear qual o conhecemos é de uma riqueza metafórica valorizada na modernidade. A maneira como conduzem suas narrativas e poética deixam transparecer uma formulação inovadora no cenário literário do continente. De

seus livros proliferam um *lócus* deslocado definitivamente para fora do centro, trazendo a hegemonia para o âmbito latino-americano. Transmutam-se ideários ultrapassados de exotismo, literatura exótica, e se refazem os conceitos de literatura ocidental, espargindo definitivamente seus efeitos.

Essa é uma das grandes e iniciais razões pelas quais os dois livros quebraram tantas barreiras. Quebraram principalmente sistemas herméticos. Antonio Candido define a literatura como “[...] um sistema no qual interagem autores (produtores literários), obras e público (conjunto de receptores)” (1975, p. 65). É imprescindível que consideremos a questão cultural na formação do público do escritor. Afinal, ninguém lê o desconhecido e o que parece desconexo. Há sempre uma referência cultural nacional, no caso, Brasil e Argentina, que sedimenta o processo de identificação no texto lido. Para que se efetive uma recepção dentro dos parâmetros pretendidos pelos escritores, esses quadrantes precisam estar interligados a uma vontade do escritor, conforme preconiza Antonio Candido, o que consta de:

[...] existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (1975, p. 24).

Tivemos de desconstruir cada obra constante nos dois livros para demonstrar que o percurso de Borges e de Barros associa ingredientes próprios o moderno na literatura, contando com um quadro de receptores à altura de seus textos. Portanto, uma comparação detalhada revela também o amalgama decorrente de uma recepção ativa que precisa mover as peças escritas como um tabuleiro literário, porque esses textos são centrados no real papel da leitura. Ao final desses dois textos, fica a sensação de algo inacabado, alguma coisa que precisa de um ponto final por parte daquele que tem em mãos o livro de cada um.

Carvalho,(2006) ao analisar os novos rumos do comparativismo segundo as teorias da recepção, enfatiza que “[...] sua reflexão é contrária a que se examine apenas a obra em si mesma, pois até a tradição não se constrói sozinha, depende da recepção que o público dá às obras.” (2006, p. 70). Assim a pesquisadora introduz a necessidade de uma nova formulação dentro da

literatura comparada, diferenciada do que fora até então, seguindo os preceitos da tradição.

A estética da recepção nesses anos todos mudou seu ideário teórico e já não nos mobiliza de forma central no *corpus* deste trabalho. Entretanto, constitui-se de ponto essencial para contextualizarmos as obras, levando em conta a recepção enquanto dinâmica atuação daquele que lê e, portanto, interfere na obra e constrói o(s) sentido(s) junto com o escritor. Sobre isso, Carvalhal considera:

A obra não pode mais ser vista como algo acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável por efeito das leituras que a transformam. [...] Por isso os estudos comparados devem, necessariamente, estar atentos a essas considerações teóricas (CARVALHAL, 2006, p. 70).

Para Jauss, o caráter artístico de um texto, independentemente se acabado ou em aberto, é dado pelo efeito que ele causa em seus leitores. No seu entendimento é papel da história literária articular “[...] tanto a recepção atual de um texto quanto sua recepção ao longo da história” e cabe a ela, também, articular “a relação da literatura com o processo de construção da experiência de vida do leitor.” (JAUSS, 1979, p. 42).

O estudo das poéticas modernas e contemporâneas, segundo preceitos da teoria literária e da literatura comparada, é um empreendimento multifacetado e multidisciplinar que abre vertentes de atuação e adquire novos ângulos de visão para explicar os mais variados fenômenos literários, com possibilidades de se (co)relacionar a diversidade de manifestações discursivas e a diversidade de objetos descritos. São vastos os objetos obtidos a cada leitura feita.

E para analisar as dimensões, os detalhamentos e as circunstâncias de produção das escritas de Borges e de Barros, é essencial também considerar o desempenho não somente dos leitores latino-americanos, mas também da massa intelectual das nações hegemônicas. Só assim é possível concretizar um processo desconstrutivo sólido.

Ao estabelecer a relação de um autor com o outro, de um autor com o leitor e dos autores com outros escritores, é possível construir perspectivas de

análise na visada da recepção e ainda estabelecer parâmetros comparativos que situem a origem desses escritos, a natureza autêntica dos textos, a contextualização cultural em que foram concebidos os referenciais e as temáticas de cada projeto estético.

Há inúmeras investigações envolvendo a Borges e Barros, separadamente. Podemos citar alguns: “Por que Ler Borges”, de Ana Cecília Olmos, “Jorge Luis Borges, um escritor na periferia”, de Beatriz Sarlo, “O Último Leitor,” de Ricardo Piglia e “Borges e a Entrevista”, de Daisi Vogel. Ainda, Manoel de Barros - a Poética do Deslimite, de Elton Luiz Leite Souza e “Paixões em Manoel de Barros - A Importância de Ser Pantaneiro”, de Lucy Ferreira Azevedo

Os diversos trabalhos de pesquisa desenvolvidos sobre ambos demonstram uma circunscrição de intencionalidades, de perspectivas literárias, de análise cultural de seus países periféricos, dentro dos cânones ocidentais da cultura e da literatura. Nosso trabalho junta-os enquanto escritores e também como leitores, assinalando, nas dessemelhanças que os identificam e nas semelhanças que os (des)conhecem, os caminhos por eles percorridos do local geográfico onde iniciaram sua narrativa, o Pampa e o Pantanal, ao universal, sempre na ótica da recepção. Seus leitores constroem a história.

Nesse aspecto, Karlheinz Stierle enfatiza que o ponto de vista da recepção e das formas de apropriação da literatura por seus leitores tem motivado “[...] um novo interesse pela história da literatura.” (1979, p.109). E é preciso que se considereM que desde as reflexões lançadas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser nos anos de 1960 até hoje, houve uma reformulação de conceitos que priorizam uma retomada analítica referente ao aspecto da operação de leituras. A proposta da estética da recepção de Jauss e de Iser, segundo analisa Stierle (1979, p.148), centrou-se numa contraposição: “[...] de um lado a reflexão formalista e estruturalista”, interessada unicamente na estrutura imanente do texto, e de outro a estética marxista de representação, que tomava apenas “o reflexo” (1979, p.128) como a tarefa legítima da literatura.

Ao desconstruir a ambos os livros, indagamos: em que se assemelham e em que se distanciam *O Livro de Areia* e *o Livro Sobre Nada*? E em que ponto

os dois autores, tão intrinsecamente fincados em suas nações periféricas, assumem valor universalizante? As respostas a essas hipóteses se diversificam diante de constatações até inesperadas. A começar pelo diálogo franco que estabelecem com os grandes autores canônicos, como que respondendo a conflitos internos, questionando pontos específicos, até a solução encontrada pela linguagem para dar forma a seus textos, há mais similaridades que diferenças entre os dois. De uma forma inequívoca, essas obras demonstram imanes fluxos e refluxos de autores que sedimentaram sua escrita sobre leituras anteriores.

Seja em prosa ou em verso e, por conseguinte, na prosa poética que ambos empreendem, Borges e Barros de maneira singular concebem raros e valiosos elementos líricos para a concepção do absurdo, do impensável, do *non sense* e da metapoética, enquadrando em seus textos o leitor como se este fora mais um de seus personagens, além do elenco de arquétipos eloquentes que conduzem suas histórias como narradores dotados de extrema clareza ao repassar suas “verdades”. Além disso, o eu-lírico de cada um, tem inconfundível presença, no momento certo, e que resultam em conteúdos altamente polissêmicos que parecem ter saído da mesma pena ou da mesma máquina de datilografia. Ambos empreendem o afastamento do convencional e propõem a dissolução de seus livros nas mãos de seus receptores, os leitores partícipes e inventores de novos Borges e Barros.

Uma análise pontual revela que eles inovam, tanto poeticamente como na prosa, ao distribuir várias vozes em seus enredos e temas. Evidencia-se, assim, uma constatação: os dois escritores trazem para dentro de seus textos uma variedade de vozes e de informações que podem ser processadas em inúmeras leituras. Essa multiplicidade na qual estão enraizadas as fragmentações da prosa e da poesia rebusca em diversas perspectivas, na areia e no nada, um ponto central para todos os conteúdos contidos em *O Livro de Areia* e *o Livro sobre Nada*. Cada projeto literário ou partiu desse ponto, ou a ele chegou, numa viagem caleidoscópica. Os escritores explicam, buscam convencer, invocam preceitos e literaturas consagradas e determinam para cada livro uma quantidade de fragmentos que une os elos e as arestas das narrativas. Isso é determinante, pois também eles deixam evidências,

enquanto leitores, que rebuscam fragmentos e pedaços identificáveis de sua realidade para solidificar uma (re)construção literária original.

Também consideramos as epígrafes e os prefácios, evidenciando-se a mistura de símbolos, idiomas e linguagens, uma estrutura pré-estabelecida, muito próxima ao caos, num dado momento, mas profundamente organizadas segundo a estrutura que ordena cada elemento integrante de toda a poética de Borges e de Barros.

Cabe-nos, nesse processo, como operadores de leitura, descobrir a dimensão dos traços, a suavidade das nuances, o emprego de metáforas, além das alegorias dispostas nas palavras proferidas pelos narradores.

Ao seguir esse norte, do comparativismo e da recepção, encontramos na proposta de Umberto Eco um ponto intrínseco a essa análise e que ele denota como certa “angústia da influência”, de Harold Bloom (ECO, 2003, p. 96) ao exemplificar a si mesmo com seu romance *O Nome da Rosa*, que escreveu após ter sido leitor, por exemplo, de Sir Arthur Conan Doyle e de ter efetuado uma recepção crítica de um (possível) manuscrito renascentista de Manzoni. Ou seja, um escritor sempre escreve, como se respondesse a outras obras. Para Eco, há os leitores que percebem a relação intertextual entre escritores, a exemplo do que ocorre com relação ao veneno nas páginas daquele manuscrito que um dia foi lido por várias vítimas dentro do convento.

Por outro lado, há os leitores que não percebem os diálogos intertextuais e, igualmente, seguem até o fim da história com o mesmo sabor. Nada perdem. Essa é a essência da “ironia intertextual” sugerida por Umberto Eco, que investiga as várias possibilidades de leituras empreendidas pelos diversos tipos de leitores em torno da mesma obra.

Ler é desconstruir os sentidos, e por conseguinte, o texto. Ler para reconstruir. Ou como disse um dos personagens de Borges: “Além disso, não é importante ler, mas reler.” (BORGES, 1976, p. 77).

Em Borges, *O Livro de Areia* ocupa 110 páginas, com treze contos e um epílogo que, de certa maneira, os interliga. Os títulos de cada narrativa compõem um acervo poético em prosa que chama ao leitor para compor a areia em todos os temas abordados. São homens cansados, melancólicos,

heréticos, com o amor em aparições espectrais, o duplo e o único, a obsessão ética, a biblioteca de babel com seu número infinito de livros, o livro que se decompõe em areia, com fábulas ambiciosas, narrativas inocentes e literaturas seculares. São histórias póstumas de alguém que está sob a areia, o crime de um homem acima de qualquer suspeita.

Os títulos dos contos escolhidos por Borges revelam a coerência metafórica já posta na capa da obra, quando busca palavras para nomear suas histórias, que tenham afinidade com tudo o que se desmancha, quebra, decepciona, cansa e espera, como se compusesse um novo tipo de areia. São esses os contos: “O Outro”, “Ulrica”, “O Congresso”, “There are more things”, “A seita dos trinta”, “A noite dos dons”, “O espelho e a máscara”, “Undr”, “Utopia de um homem que está cansado”, “O suborno”, “Avelino Arredondo”, “O disco”, “O livro de areia” e “Epílogo”.

Em “Epílogo”, Borges expõe a ideia de que prolongar narrativas ainda não lidas é tarefa “quase impossível”, porque é um trabalho que “[...] exigiria análises de tramas que não convém sejam previamente divulgadas” (BORGES, 1976, p. 77) antes do desempenho do leitor. Por isso o escritor prefere epilogar seus textos, como se, juntamente com o leitor, fizesse uma avaliação ampla da leitura finda.

Chama a atenção no conteúdo dessa nota de encerramento do livro, a visão sintética que Borges faz de dois contos que dão a tônica a todos os outros temas, servindo como guia de orientação ao receptor, para que este não seja surpreendido por lapsos de desinformação. Com o operador da leitura, o escritor joga aberto ao afirmar:

Dois objetos adversos ou inconcebíveis são a matéria dos últimos contos. “O disco” é o círculo euclidiano, que admite somente uma face; “O livro de areia”, um volume único de folhas incalculáveis. Espero que as notas apressadas que acabo de ditar não esgotem este livro e que seus sonhos continuem se ramificando na hispitaleira imaginação daqueles que agora o fecham. (BORGES, 1976, p. 77).

Ao contrário dessa atitude, por sua vez, Barros, em *Livro sobre Nada*, optou por uma nota introdutória, explicando sua meta para chegar ao nada por escrito. Ele optou por um prólogo intitulado “Pretexto”, no qual enfatiza as

razões pelas quais todos os seus versos, divididos em quatro partes (capítulos), disseminam de capa a capa o abandono, o afastamento, o mínimo, a negação como tema. Aqui ele é forçado a admitir algo que o intriga: cita Flaubert com sua angústia em procurar um livro que usasse o abandono como tema. Esse abandono em verdade tem significados mais amplos, pois no decorrer dos poemas toda palavra, toda métrica, todo verso, toda frase, todo diálogo parecem condenados a um estado de inexistência. Barros abandona seu Pantanal para se tornar um cânone ocidental.

Nesse contexto, Flaubert pode ser considerado como o ponto de partida para o projeto de Barros. Eis uma das justificativas de suas inquietantes buscas poéticas para fora do lugar comum da poesia. Afinal, propor um livro que se mantenha na leitura só pelo estilo é algo que traz em si um tom de coragem. É o que notamos folha após folha, numa versificação que se estende por 88 páginas, incluindo duas páginas em branco no final da edição.

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre o nada. Foi o que escreveu Flaubert a sua amiga em 1852. [...] Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo... (BARROS, 1996. p. 8).

Porém, seu livro tem um tema: deixar e extinguir tudo. Esse estado da alma, essa condição humana de quem parte para o vazio (como faz o andarilho, que muito se assemelha a Rimbaud, sobre quem se recomenda, em nota ao leitor, que faça uma investigação mais apurada: “[...] estudar talvez a relação desse homem com suas árvores, com suas chuvas, com suas pedras.” (BARROS, 1996. p. 84). Ou o estado de espírito de quem ruma à inexistência.

Esse processo está nas quatro partes (capítulos) assim intituladas: 1ª Parte – “A arte de infantilizar formigas”; 2ª Parte – “Desejar ser”; 3ª Parte – “O livro sobre nada”; e 4ª parte – “Os Outros: o melhor de mim sou eles.” Desenhos feitos a lápis pela artista plástica Wega Nery ilustram essa divisão na obra.

Apreciar as obras desmontadas é prioritário. Ler o que não é possível ler em seus processos de desmontagem – a areia e o nada –. desdobrados pelo prazer da apreciação e do pleno conhecimento desse substrato é o que move a

literatura, move o literário, esta pesquisa e, acima de tudo, move o leitor no que, no entendimento de Leyla Perrone-Moisés, justifica abrimos um livro:

[...] teríamos hoje uma relação menos idílica da obra literária, porque ela não é mais concebida só como um objeto de contemplação e prazer, mas como uma utopia crítica que nos obriga a requestionar constantemente o mundo que nos cerca. (1990, p. 63).

Segundo a teórica, uma antiga metáfora une mundo e livro. Perrone-Moisés defende que desde os tempos da antiguidade existe a ideia de que o mundo é “[...] um grande texto escrito pelas mãos dos deuses e oferecido a nós, para leitura”. (1990, p. 64). Por esse motivo, surge a ambição humana de escrever a síntese do mundo. Neste estudo, lendo cada poema e cada conto, esmiuçando-os para neles enxergar a textualidade própria de cada autor, é possível supor a hipótese, que deixamos em forma de duas indagações: O *Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada* trazem em seu cerne a síntese dos mundos contemporâneos em plena decomposição de seus valores e tradições? Teriam essas publicações o sentido e a força do rompimento das fronteiras em busca de uma nova construção humana contida em cada leitor?

Dentre os diversos intelectuais de inúmeros países que publicaram obras seminais sobre Borges e Barros, destacamos agora Emir Monegal, que ao ler Borges concluiu: “[...] seu texto modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”. (1997, p. 56). Para ele, o escritor Borges faz observações críticas “[...] de alusões, de intuições que permitem sempre, reconstruir sua poética leitura”. (MONEGAL, 1997, p. 56).

Sales notou, no *Livro Sobre Nada*, “[...] deslocamentos e transfigurações sógnicas” consideradas incomuns. Entende Sales que “[...] a esfera da produção de sentidos e em continuidade aos efeitos provocados pelo título da obra, conduzem sua poesia à seara do paradoxo – a um silêncio, portanto”. (1999, p. 59).

Nesse aspecto, a desleitura e a desconstrução das duas obras se fixam em vínculos e movimentos dialéticos imprescindíveis às estruturas líricas que as povoam. No bojo das comparações, torna-se necessário estabelecer em que níveis e em que intensidade há o distanciamento que ambos pretendem tomar com relação a seus próprios outros livros. Distanciamento de tudo o que

conhecem na literatura moderna para propor, lá de longe, reformulação de acordo com o que preconiza a modernidade. Um moderno que os assemelha. Sobre a relação e o distanciamento assumidos em textos literários, Wellek e Austin destacam que:

Por trás do vínculo 'associativo' de palavras com palavras (patente em alguns poetas) existe a associação dos objetos a que as nossas 'idéias' mentais se referem. As principais categorias desta associação são a continuidade no tempo e no espaço e semelhança ou dessemelhança (WELLEK; AUSTIN. 1983, p. 106).

O ato de se justificarem ao leitor apenas prenuncia que os livros de Borges e de Barros necessitam desses fragmentos prévios que quebram a expectativa em relação ao nihilismo e materializam o nada em algo concreto (a palavra) e da mesma maneira, destrói a possibilidade do ponto final (a areia), propondo a possibilidade de uma narrativa que seja lida, relida, interminavelmente, sem um remate.

Ambos confluem para uma silenciosa rebelião através da língua. Assim, abrem caminho para a emergência de novos enfoques culturais urgentes e emergentes em seus países, em seus continentes e em seus mundos tradicionais, tanto quanto fecundam os estudos de uma nova literatura, colocada no porvir, para mundos futuros.

Nesse aspecto, a fortuna crítica de Borges e de Barros configura-os como revolucionários da palavra. Uma corrente que traz, da modernidade, a força de movimentos que sempre marcaram as grandes mudanças em cada sociedade, que abandona suas tradições e muda sua história. Leyla Perrone-Moisés, em *Flores da Escrivantina*, afirma que “[...] Jorge Luís Borges propõe uma total subversão do conceito de tradição, a partir de uma teoria da leitura”. (1990, p. 53) A estudiosa preconiza o fato de que cada escritor cria e modifica a nossa concepção do passado, como há de, também, modificar a noção de porvir.

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

determinada obra no ano 2000, conheceremos a literatura do ano 2000 (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 57).

As décadas que se passaram desde que Borges lançou o seu livro, em 1975, e Barros em 1996, consolidaram esses projetos como primordiais em suas carreiras. Os dois souberam como poucos fazer dessas obras o prenúncio de um futuro que reformula o ato de ler e o ato de criar. Aqui, é essencial considerarmos o senso histórico como proposto por T. S. Eliot, que o define como a percepção não apenas do passado, mas principalmente de sua atualidade no presente. Há uma ponte sensível entre os tempos e os escritores. Assim,

[...] nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado. Seu significado, sua apreciação é feita em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste ou comparação, entre os mortos (ELIOT, 1975, p. 38).

Para Tânia Carvalhal (2006, p. 72), o exame dos modos de absorção ou de transformação, isto é, como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita, permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Assimilar para melhor absorver torna-se questão crucial, portanto, na tarefa de comparação entre textos e propostas literárias.

1.3 – Os personagens e a força da pseudo-biografia

Escritos como fragmentos biográficos diante de espelhos também fracionados, o processo de recorte da realidade presente em Borges e em Barros abre os dois projetos literários a um permanente diálogo entre aspectos culturais do Brasil e da Argentina, com a polissemia do discurso literário centrada no eu-lírico. A começar pela proposta original de seus títulos, ambos estabelecem uma conversação particular com seus receptores, partindo de uma escrita que parece em tom pessoal, mesmo quando deslocam a narrativa para responsabilidade dos personagens, em lócus e situação diversos. Ainda assim, margeiam a sua própria biografia antes de incorporarem em sua escrita os elementos discursivos que os afastam “de si mesmos”.

Eles mobilizam uma gama de recursos em que as características das pessoas reais são aplicadas no plano de uma existência *non sense*. Por conseguinte, constatamos que Borges e Barros movem seus mundos e consolidam o que Rosenfeld conceitua como “[...] a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens ‘vivas’ e situações ‘verdadeiras’”, de alto valor estético, exigindo “[...] a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária.” (ROSENFELD, 2005, p. 37). O mesmo teórico assim se expressa sobre um possível personagem lírico: “O personagem do poema lírico não se define nitidamente.” (ROSENFELD, 2005, p. 23).

A grande discussão com relação ao personagem é que, lógica e ontologicamente, a narrativa, seja em prosa, seja em poesia, define-se como tal “independentemente dos personagens”. Para Rosenfeld, todavia, o critério revelador mais óbvio é o “[...] epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia” (2005, p. 25) a estrutura peculiar da literatura imaginária.

Não se constata, no *Livro Sobre Nada*, nenhum delineamento sobre quem conduz seus poemas páginas afora. Cabe muito mais ao leitor esse papel delineador, visto que, embora sem nomes ou características físicas e psicológicas, os personagens apareçam, desapareçam e reapareçam no transcorrer dos versos. Quanto a esta indefinição textual que difere os personagens de Barros daqueles dos contos de Borges, justifica-se que os personagens de poemas têm essa característica geral “[...] antes de tudo pelo fato do eu-lírico manifestar-se apenas no monólogo, fundido com o mundo” criado pelo poeta. (ROSENFELD, 2005, p. 23). Portanto, não adquire contornos marcantes, bem definidos. Em Barros, o conjunto de personagens exprime um estado do ser, enquanto que em Borges eles se definem com nitidez própria. Ainda de acordo com Rosenfeld, “[...] a nitidez das personagens se define somente na distensão temporal do evento ou da ação”. (2005, p. 37).

Para Antonio Candido, é preponderante o papel daquele que realiza a leitura dos personagens. Para ele, a leitura depende basicamente da “[...] aceitação da verdade da personagem por parte do leitor.” (CANDIDO, 2005, p.54). Tanto assim que destaca: “[...] nós perdoamos os mais graves efeitos do

enredo e de idéia aos grandes criadores de personagens.” (CANDIDO, 2005, p.54).

Ao utilizar a primeira pessoa para fazer seus relatos e versos, Borges e Barros incluem o leitor em seu discurso. Ambos demonstram, pelos procedimentos adotados, que almejam fazer saber do vínculo imediato entre a produção da obra e a existência, de fato, de quem a produz. Daí se observa que todos os “eus”, embora diferentes em cada livro, apresentam uma base comum: não deixará de ser o uso o eu-lírico peculiar, cada um com detalhes de voz, de postura, de tom, de ambientação e de cores. Esse eu-lírico não é unívoco.

Já Hegel nos dizia, na sua *Estética*, que o que forma o conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma “[...] ação objetiva alargando-se até aos limites do mundo, em toda a sua riqueza, mas o sujeito individual” (HEGEL, 1996, p. 79) e, por conseguinte, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira segundo a qual “[...] a alma, com os seus juízos subjetivos”, seus estados de alegria, amargura, dores e sensações negativas, tristeza ou letargia “[...] toma consciência de si própria no seio deste conteúdo.” (HEGEL, 1996, p. 79). Valemo-nos desse preceito para ingressar na constatação de que Barros e Borges empreendem uma viagem pelos seus livros, através dos afazeres e dos feitos de seus personagens, que também são sujeitos poéticos, e que fazem ao leitor concessões imprescindíveis à obra, por meio de contos, poemas, epígrafes, metatextos que revelam muito de sua interioridade.

Sobre a gênese daquilo que um dia fora denominado caractere e que hoje se denomina personagem, Renata Pallottini propõe que o nascimento do personagem é quase como a criação de máscaras pela escrita. Afirma a teórica que, “[...] antes de tudo, o que é o personagem – a personagem, tanto faz”. E apresenta uma definição objetiva como sendo um “ser de mentira”, “*homo fictus*”, “persona, simulacro, máscara, sombra, outro?” (PALLOTTINI, 1989, p. 38).

Pallottini evidencia também a categorização de personagens, referenciando-se em Hegel, cujo personagem livre e ideal consubstancia-se no

que ela chama de “personagem-sujeito”. (1989, p. 55). Ou seja, é o caractere que tem vontade, quer, decide, escolhe e age. Em Borges, tanto quanto em Barros, prevalece essa categoria em suas criações. São eles – os personagens – que determinam e direcionam as narrativas e os poemas. A eles entregam seus autores todas as páginas dos livros de areia e sobre o nada.

Ao partir do conceito de que este é um ser composto pelo poeta segundo uma realidade, o personagem não agrega, em si, portanto, todos os traços possíveis de serem encontrados num ou em uma variedade diferente de pessoas – “seus modelos”. Então, em seu nascimento, a imitação é a origem. É o DNA dessa força ficcional. O escritor recria traços selecionados segundo critérios pessoais, o que varia de autor para autor.

Antonio Candido (2005, p. 54) preconiza que o personagem “[...] vive o enredo e as idéias e os torna vivos.” Ao analisar a importância que este exerce na ficção, enfatiza que “[...] o personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?” (CANDIDO, 2005, p. 54). Num dado momento, a leitura de *O Livro de Areia* e do *Livro sobre Nada* arremete o leitor a um vasto campo que muito se assemelha à autobiografia ou a livro de memórias. Mas os autores estão somente fazendo um jogo. Diz Borges na abertura de seu conto “Undr”: “Devo prevenir ao leitor [...]”. (1975, p. 67). “Eu queria ser lido pelas pedras” avisa o poeta brasileiro em seus versos. (BARROS, 1996, p. 69)

Entretanto, no percurso da leitura e, conseqüentemente, na construção das novas realidades propostas, evidencia-se a constituição de pseudo-biografias que autentiquem a proposta do nada e da areia como bases da idealidade que Borges e Barros buscam e que o leitor garante na leitura. É nessa circunstância que entra em cena a força com que criam seus personagens para agir dentro desses novos espaços compostos por linhas e pontos. As falas e as ações, ainda que constituídas por elementos paradoxalmente infinitos – a areia – e intangíveis – o nada – conduzem essa pseudo-biografia para fora do absoluto, para a redução do todo que eles propõem em seus projetos.

Para essa redução, entretanto, há artimanhas. Ambos primeiramente buscam validar sua nova verdade e autenticar, no leitor, o processo de

negação. Portanto, as outras realidades seriam falsas. Em Borges essa justificativa é assim feita:

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este o *more geométrico*, o melhor modo de iniciar uma convenção de toda narrativa fantástica; a minha, no entanto, é **verídica**. (BORGES, 1975.p. 100. Grifo nosso).

Já a realidade inventada por Manoel de Barros chega implícita no pretexto justificativo que abre o livro, certificando ao receptor de sua poesia o que ele quer:

Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito. [...] **Tudo o que não invento é falso** (BARROS, 1996. p. 8. Grifo nosso).

“A minha” e “o que não invento” (frases construídas na primeira pessoa) exemplificam esse mergulho do eu-lírico na realidade do receptor. Na condição de leitores-escritores em busca de um papel dentro do texto, para si e para quem os lê, Borges e Barros visam, então, a desarticular, com a criatividade linguística, seus falsos “eus” e o conteúdo canonizado e cristalizado da literatura mundial. O eu são o(s) outro(s).

Essa comprovação aparece em declarações feitas a jornalistas e a outros escritores. Borges declarou que a utilização do eu-lírico é uma necessidade em sua escrita. “Toda minha obra é autobiográfica. Não posso criar personagens como faz Dickens. O único personagem sou eu” (*apud* BRAVO; PAOLETTI, 1999, p. 67).

Mais evasivo, Barros tenta desviar o leitor de sua biografia, em declarações feitas sobre o fato de ser todo o *Livro sobre Nada* escrito na primeira pessoa, como uma possível expressão do autor e de suas “experiências empíricas” (BARROS, 1997, p. 4-B). Ele defende, em entrevista a *O Estado de S. Paulo* que o tema do poeta é sempre ele mesmo. Afirma então, no diálogo com a mídia, que todo poeta é um narcisista e que expõe o mundo através dele mesmo. “Ele quer ser o mundo”, e por suas inquietações, desejos, esperanças, o mundo finalmente aparece, contudo, recriado. “O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada.” (BARROS, 1996, p. 4-B).

Esses posicionamentos deixam antever livros adentro - com seus enredos absurdos, histórias fantásticas e imagens cruas, novas, torneando cada composição – o elevado caráter de personificação de cada autor. É preciso considerar, teoricamente, que esse processo criativo faz sentido, na medida em que se constitua como técnica e estratégia de uma proposta literária que reformula a própria literatura moderna.

E ainda que, entre os fatores e elementos constitutivos dessa categoria narrativa (a prosa poética dos dois autores), a condução do texto por um “eu” intangível encontra ressonância ao se incorporar ao universo do leitor. Nesse sentido, encontramos em Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2007, p. 314) a assertiva de que a interiorização a que os textos líricos procedem relaciona-se com a propensão eminentemente egocêntrica própria do sujeito poético. Para o teórico português, quando o escritor se coloca no centro de um “determinado universo” (dos temas, dos mitos, das obsessões, mas também do mundo representado), “[...] o sujeito poético tende a afirmar uma atitude acentuadamente individualista.” Entretanto, o crítico explica que esse egocentrismo e essa individualidade “[...] não significam, necessariamente, egoísmo e alheamento” (REIS, 2007, p. 314). Pelo contrário, ao demonstrar pleno domínio dessa técnica, isso os diferencia dentro da modernidade. Outro recurso do qual lançam mão para viabilizar as construções de seus projetos literários é o que se refere às utilizações da intrusão autoral.

Essa questão da intrusão autoral, especificamente, enquanto ponto de vista do sujeito poético, podemos exemplificar ao recorrermos ao livro *As Flores do Mal*, de Baudelaire, citado por Barros em o *Livro Sobre Nada*. O poeta brasileiro esclarece que Baudelaire passou muitos meses tenso, porque não encontrava um título para os seus conflitos. “Até que apareceu Flores do Mal. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.” (BARROS, 1996, p. 49). Aqui é pertinente afirmar que o poeta criou um verso com a mesma sequência metafórica de antítese usada pelo francês: “Sabiás com trevas”. (BARROS, 2007, p. 19), ou seja, a luz e a sombra, a claridade e a escuridão.

Encontramos, em Jean Paul Sartre (1993), a discussão que se refere à transformação, pelo poeta, dos significados das palavras em poesia. Segundo ele, a poesia torna ambíguas as palavras e isso propicia ao poeta a

incapacidade de engajar-se, já que as técnicas poéticas, para Sartre, despojam as palavras de seus verdadeiros significados. Esse despojamento não desaloja o leitor, pelo contrário, aproxima-o do significado da nova palavra revestida. Com Barros, principalmente, o neologismo aparece em seu estado bruto, a tal ponto que os oxímoros parecem passar imperceptíveis, como ocorre em Baudelaire ao propor o título *Flores do Mal*. Barros propõe, da mesma forma, “Sabiá com Trevas”. (BARROS, 2007, p. 19) Para o teórico francês, apenas o prosador pode ter a denúncia como objetividade e especificidade:

[...] as palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto. (SARTRE, 1993, p. 46)

Os poemas baudelairianos falam a partir do eu, a essência lírica. Isso faz parecer que o poeta francês seja um indivíduo completamente voltado para o próprio umbigo. “Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico.” (FRIEDRICH, 1991, p. 37). Baudelaire compôs os versos de si mesmo, na medida em que se sabia um fruto da modernidade e “Esta pesa sobre o escritor como excomunhão”. (FRIEDRICH, 1991, p. 216). Barros e Borges não poderiam escapar à volúpia dessa mesma modernidade com sua excomunhão.

Portanto, há um elenco de personagens construídos, a começar pelo “falso” si próprio e os anônimos, que têm micropapeis e funções fundamentais dentro do livro de Manoel de Barros e que se tornam essenciais com suas falas. Eles falam do espaço, do vazio, da quietude, dos bichos, da solidão, do tempo, do rio, dos sapos e de situações inusitadas. Alguns envergam as metáforas como se fossem varas verdes, para sustentar poemas de três versos ou mesmo de um único verso, mantendo nitidamente o resto da página em branco, consolidando um novo espaço, sem dizer nada.

Em “*Andarilho*”, por exemplo, o sujeito poético se assume pessoa sem destino e anuncia a condição dos que deixam o todo para aderir ao nada, entregando-se o personagem ao propósito de um silente diálogo com seu leitor. O eu e o outro, ou simplesmente a visão do outro é um tema recorrente em Barros e em Borges. Na quarta parte do livro de Barros, nominada “*Os Outros*”:

o melhor de mim sou Eles”, há verso claro nesse aspecto: “Eu já disse que sou Ele” (BARROS, 1996, p. 85), verso colhido em Rimbaud: “Eu é um outro”. (1995, p. 199).

O personagem, do conto *O Outro*, narra a história de um encontro entre dois Jorge Luís Borges num espaço que, ao mesmo tempo, é Argentina e Europa. Um deles vive no passado, o outro no futuro. Essa é a maneira que o escritor encontrou para ver em si a figura do outro. Mas em nenhum momento isso significa que se trata da vida pessoal do argentino ou mesmo reminiscências de outras épocas de sua vida.

Conforme define Hugo Friedrich, o eu e o outro dos poemas não são concebidos a partir da pessoa do autor, apesar de as experiências da infância permitirem, de certa maneira, “[...] contribuir para muitas explicações psicológicas dos textos do poeta, caso se tenha vontade disso” (1991, p. 69). Mas é apenas isso e de quase nada servem para atingir um conhecimento mais profundo do sujeito poético. Entende Friedrich que o processo de “desumanização”, nessa questão, acelera-se dentro da escrita. O eu espelhado no outro – tanto em Barros como em Borges – pode se apresentar, usando todas as máscaras que se conhecem, máscaras que leram antes.

Em se tratando dessa figura central que é a presença ou não do autor no discurso, o eu imaginado cede lugar ao eu verdadeiro em alguns pontos de comunicação entre autor e leitor. Depois, tanto o verdadeiro como o imaginado cedem lugar a expressões totalmente sem eu, descentradas.

Essa técnica, presente em ambos, faz com que determinado personagem, criado para desenvolver uma imagem, ultrapasse seu papel no texto e crie vínculos com quem o lê, ou interrompa a linha narrativa e coloque termos específicos para que a leitura revele conhecimentos necessários para uma leitura com o devido rigor poético. Os metatextos (avisos, alertas, convites, informes que parecem fora da narrativa) dos dois convidam o operador da leitura a compartilhar ou a negar as reflexões expostas e tornam-se essenciais para unificar os segmentos em que cada obra se reparte.

Se para Bakhtin, um texto possui sempre um sentido plural, o que também era perceptível aos formalistas, como Eikhembbaum, para quem não apenas o pastiche, mas toda obra de arte é criada paralelamente e em

oposição a um modelo qualquer, é preciso frisar essa propriedade, exercida sob novos ângulos por Barros e Borges, quando usam velhas estruturas para propor a renovação pela linguagem. A nova forma, entretanto, de acordo com Eikhembbaum, não aparece para exprimir um conteúdo novo, aparece para substituir a velha forma que perdeu seu caráter estético. Para esse teórico, “[...] de todas as influências que se exercem na história da Literatura, a principal é a das obras sobre as obras”. (EIKHEMBAUM, 1973, p. 32).

O dialogismo que se estabelece entre obras clássicas da literatura ocidental e os próprios diálogos escritos em seus livros constituem recursos que sobressaem na escrita barriana e borgiana, pela sutileza com que trazem as pistas àquele que deverá compreender o texto. Citações, frases soltas, notas de aviso ao leitor, portanto, vão se tornando lugar comum entre eles. Encontramos em Umberto Eco o ideário oportuno para se correlacionar as possíveis intenções que esse recurso esconde. Eco alerta para a metanarratividade que o leitor desavisado ou sem leituras anteriores mais amplas encontra na obra e “[...] se for incapaz de reconhecer esta forma de citação intertextual é excluído da compreensão do texto” (ECO, 2003, p. 58). Para reforçar esse postulado, recorremos a Victor Chklóvski, que no ensaio “A arte como procedimento”, defende a ideia de que todo elemento presente numa obra traz uma significação que pode ser interpretada segundo um código literário. Para Chklóvski, “[...] a obra é inteiramente construída. Toda a sua matéria é organizada.” (1978, p. 99). Em Barros e Borges, tudo se aproveita, nada se perde, tudo se transforma – como a própria natureza da linguagem.

A organização é intrínseca ao sistema literário e não diz respeito ao referente. Para complementar esse conceito, Eikhembbaum escreve: “Nenhuma frase da obra literária pode ser, em si, uma expressão direta dos sentimentos pessoais do autor, ela é sempre construção e jogo [...]” (1973, p. 32). Esse jogo, verificável nas obras comparadas, denota um processo de singularização ao qual devemos estar atentos, para não perdermos os focos nos textos de Borges e de Barros.

É uma singularização sutil, quase imperceptível. Chklóvski define a singularização como um procedimento específico para conseguir o efeito de transmutar, recodificar os mesmos conhecidos objetos da vida real, com novos significados. Ele entende que para isso o autor usa o recurso de não chamar o

objeto por seu nome, “[...] mas o descreve como se o visse pela primeira vez” (CHKLOVSKI, 1978, p. 46) e, assim, trata cada incidente com atos e atitudes dos personagens como se acontecesse pela primeira vez. Além disso, esforça-se na descrição do objeto, não de nomes. Em Borges é mais visível essa ocorrência: “Sei a Verdade, mas não posso discorrer sobre ela”; “O Verbo se fez carne para ser homem [...]” (BORGES, 1975, p. 53) Barros toma emprestadas palavras comuns para escrevê-las com outros significados: “Melhor para chegar a nada é descobrir a Verdade” (BARROS, 1996, p. 70); “Os sabiás divinam.” (BARROS, 1996, p. 55). Temos duas verdades no entendimento singular de cada escritor. Há que se considerar a figura do “narratário” a diferenciar os tons e as profundidades de cada palavra, dentro do texto, a receber novos significados.

A arquitetura dessa elaboração encontra em Carlos Reis um fundamento chave quando trata da questão do substrato literário em relação à função do sujeito poético e dos personagens. Aqui, o arquiteto que constrói o arcabouço textual desempenha o papel de emissor. Ele é aquele que constrói a entidade que, intratextualmente, desempenha a função do narrador. Para o teórico português, o leitor de um texto concretiza um ato de recepção e, por assim dizer, “[...] substitui-se ao destinatário intratextual, ocupando momentaneamente seu lugar funcional”. (REIS, 2007, p. 139).

Nessa relação construtiva estabelecida entre narrador e receptor, com palavras reformuladas, temos de estar atentos a algumas situações, entre estas, a questão do preenchimento de lacunas e espaços que os textos trazem em seu corpo, embora os personagens destacados para certas funções dentro desse arcabouço tentem evitar brechas sem soluções. Tudo tem um sentido, até mesmo esses espaços vagos entre as palavras, entre as falas, entre as frases.

Parte a parte, conto a conto, verso a verso, os personagens que pululam com metáforas deslocadas e verbos transfigurados para fora das planícies e ocupam seu lugar mutável e instável em cada página, ao final de sua participação, deixam um buraco na escrita e que precisa ser preenchido por alguém. Nesse quadro, nenhum personagem fulgura mais que outro. Ocupam todos a mesma planura. Têm todos a mesma importância, embora com

especificidades diferentes. O que falam e fazem contém toda a magia que a palavra pode conceder ao homem. E estas palavras, em Borges e em Barros, apresentam-se repletas de espaços vazios.

1.4 – Personagens ocupam o novo espaço

Planícies, morros e linhas do horizonte à parte, há um ponto em que Borges e Barros reforçam a capacidade criativa no interior de seus textos: quando constroem as pessoas que conduzem suas missões líricas, com uma diversidade e uma abrangência das mais preciosas e precisas na literatura moderna.

Borges apresenta 32 personagens, em 14 contos. Nestes, estão dispostos, como protagonistas, 18 personagens primordiais, que interagem com outros tantos secundários. Desses, cerca de nove não apresentam nomes. São apenas figuras do “eu”. Com densa carga poética, os contos se assemelham a relatórios na primeira pessoa, em que o leitor vai revelando, adivinhando, dando forma ao narrador.

Apesar de semelhanças na formulação das personalidades, há a diferença de que os personagens de Borges, por serem nominados, definidos e eloquentes (por, teoricamente, pertencerem ao gênero prosa), além de dialogarem com os cânones ocidentais, exercem um lirismo incontido e têm menos liberdade de ação dentro do plot. No conto *O Congresso*, essa é a fala do personagem central Alessandro Ferri: “Sei o que sou. Isso me torna diferente de meus inumeráveis colegas, presentes e futuros”. (BORGES, 1996, p. 23). Demonstra o personagem tal segurança que sabe que jamais será igual aos que vier a conhecer. Há uma nítida definição de cada integrante dos textos. Seu elenco atua em cenários indefinidos, em sua maioria, numa mistura da América Platina (Buenos Aires, os Pampas, o Rio da Prata) com a Europa e os Estados Unidos. Transmigram de um para outro espaço dentro das dimensões de um realismo mágico, com facilidades inexplicáveis. Embora tendo eleito o conto como fôrma literária, ele vem carregado de tons líricos nos diálogos, nas descrições e nas atitudes dos personagens. Selecionamos uma passagem em

que o poeta Ollán diz ao rei: “Não há em toda loa uma única imagem que os clássicos não tenham usado.” (BORGES, 1975, p. 62); “Como a areia , ecoava o tempo. Secular na sombra, o amor fluiu e possuí a imagem de Ulrica pela primeira vez.” (BORGES, 1975, p. 21). Esses são alguns dos nomes escolhidos para compor o grupo de personagens de *O Livro de Areia*: Jorge Luis Borges, Ulrica, Ollán, Alejandro Ferri, Daniel Iberra, Juan Moreira, o Rei, Eudoro Acevedo, Adão Bremen, Winthrop, o vendedor de livros, entre outros.

Em Barros, por sua vez, os atores – indefinidos e deixados por conta da imaginação daquele que os manuseia, alguns com nomes, outros descaracterizados – personificam o imaginário poético com a mesma naturalidade com que escondem em si o poeta. Aqui, alguns homens, mulheres e crianças se tornam parentes do narrador somente para dizer a poética, para exercer um lirismo fundamental ao verso, para depois voltarem ao seu lugar de anonimato. Há uma legião de amigos, pintores, artistas de cinema, bugres, peões velhos, trabalhadores rurais e andantes sem destino que perambulam pelas fábulas, erguendo suas bandeiras metafóricas no momento exato no texto.

Assim, *Livro sobre Nada* clarifica-se e deixa-se a nu a condição humana “nadificada” e em suas páginas cheias de intervalos, algumas quase vazias, com um verso só, Barros solta da imaginação as suas máscaras: Bernardo, Gideão, Seo Antonio Ninguém, Bola-Sete, Catre-Velho, Bugrinha, Aniceto, Douglas Diegues, Rômulo Quiroga, Baudelaire, Antoninha-me-leve, Andarilho, Mano Preto, Padre Antonio Vieira, Charles Chaplin, Flaubert, São Francisco, Shakespeare, Arthur Bispo do Rosário, entre outros. Seu elenco de seres humanos imaginários beira o *nonsense* pelas coisas que fazem dentro da narrativa. São criaturas geradas pela escrita. São gente por escrito. Então, neles lemos outros poetas, conhecemos artistas, nos envolvemos com a bugrinha, o avô, o pai, o irmão, a mãe e o sujeito lírico que explicita sua presença no verso: “Eu seria destaque, a própria sagração do Eu.” (BARROS, 1996, p. 39).

Depois, os revolucionários, os políticos, o vendedor de livros, o comprador de livros, o leitor e, ao que parece, o próprio autor oculto em relações nas quais vicejam seus desejos, seus objetivos e os eventos

marcados pela assimetria. Para o êxito de sua proposta literária, Barros persegue em seus poemas o nada com tal precisão métrica nos versos que em certos momentos o livro parece nada conter em suas páginas, tão ínfimas se tornam. Em nenhum momento seus personagens perdem a razão. Agem dentro da normalidade criada pelo poeta, nos limites de um espaço determinado pelo escritor.

Paixão pelo espaço é fundamental para definir de que se forma isto que será conduzido até ao leitor. Assim se processa do ponto de vista da abrangência do espaço físico reinventado em Barros: “O que disse Bugrinha: por dentro de nossa casa passava um rio inventado.” (1996, p. 11). Essa menina (que tem inclusive um diário surreal) invoca desde a primeira aparição em cena uma fala enigmática contida em anotações em seu diário. Ela aparece e desaparece no transcorrer de todo o livro, sempre com incursões delirantes. Em seguida há outra ação que denota descuido, com alguém que tem afinidade com indagações absurdas a se inserir no poema: “Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor diminuído só para ele voar parado?” (BARROS, 1996, p. 11).

Da mesma forma, ele vai e vem, para questionar o inquestionável. E para medir as distâncias e achar lugares, a figura do pai, sempre presente como um sábio geográfico, surge para situar a todos no nicho: “As distâncias somavam a gente para menos. O pai campeava campeava.” (BARROS, 1996, p. 11). Aliás, a figura do pai é sempre associada às distâncias: “O pai morava no fim de um lugar.”; “Era a mesma distância entre as rãs e a relva.” (BARROS, 1996, p. 13). E quanto ao Ocidente, eis o que o personagem faz: “Meu pai cuspiu o *empíreo* de lado.” (BARROS, 1996, p. 15). A silhueta do avô é uma personagem que rebusca sentimentos e confirma o nada em todas as ocasiões que surge no texto: “Meu avô *ampliava solidão*.” (1996, p. 21); “Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis.” (BARROS, 1996, p. 27). O ceticismo, a razão e a validação das novas verdades passam pelo crivo da mãe: “Nossa mãe falava: Não vale um cabelo.” (1996, p. 25); “A mãe disse que Bernardo era bocó. Uma pessoa sem pensa.” (BARROS, 1996, p. 31). E assim, pontuando essas participações, Barros vai guiando esses personagens para relatarem

suas verdades, controlarem seu tempo, expressarem seu espaço e exercerem sua dinâmica própria na poesia.

Borges faz com que seus personagens conheçam literatura, especificamente poesia (rimas, métricas), política, metrópoles e os Pampas. Essa riqueza de experiências vai e retorna nas narrativas e evidencia um estado de poesia, como no conto *O Espelho e a máscara*, no qual um poeta e seu rei dialogam e o narrador diz: “O poeta disse o poema. Era uma única linha.” (BORGES, 1976, p. 66). E o tema poesia se aprofunda em sua prosa. O narrador prossegue: “No alvorecer – disse o poeta – acordei dizendo palavras que no início não compreendi. Essas palavras são um poema.” (BORGES, 1976, p. 66). O sujeito poético aparece em muitas ocasiões nos diversos relatos, para contar ao leitor os acontecimentos, à sua maneira. Eis um desses momentos, no conto *There are more things*: “Vou me explicar. Para ver uma coisa é preciso compreendê-la. Se víssemos realmente o universo, talvez o entendêssemos.” (BORGES, 1976, p. 49). Em *O outro*, dois Borges dialogam, mas antes um deles faz uma nota para o leitor, na qual a habilidade de desfigurar o espaço aparece com maestria:

Não existem dois morros iguais. Mas em qualquer lugar da terra a planície é uma só. Eu ia por um caminho da planície. Perguntei a mim mesmo sem muita curiosidade se estava em Oklahoma ou no Texas ou na região que os literatos chamam de pampa. [...] E perto do Brasil... (1976, p. 74).

As regiões se desfiguram de sua forma original quando o personagem de *O Congresso* diz: “Rua Santiago Del Estero, num sul que já não é o Sul.” (BORGES, 1976, p. 22). Ainda *O Congresso*, diz o narrador, unificando todos os espaços num único: “Os místicos invocam uma rosa, um beijo, um pássaro que é todos os pássaros, um sol que é todas as estrelas e o sol [...]” (BORGES, 1976, p. 41).

A figura do pai em Borges evoca a questão da memória, das distâncias e conduz algumas das metáforas mais marcantes do livro, como no conto *A noite dos dons*: “Meu pai, creio, disse que se Bacon disse que se aprender é recordar, ignorar é o fato de ter esquecido.” (1976, p. 55); “Pelo grande rio daquela noite - disse meu pai.” (1976, p. 60); “- E como chama seu pai? - Não se chamava.” (BORGES, 1976, p. 76).

Sobre a importância da memória, no conto *Utopia* cria-se a imagem de um homem que está cansado: “Nas escolas nos ensinam a dúvida e a arte do esquecimento.” (1976, p. 76), mas na expectativa do manuseio do tempo reconstruído: “Vivemos no tempo, que é sucessivo, mas procuramos viver *sub espécie aeternitatis*.” (BORGES, 1976, p. 76). O tempo é outro tem a recorrente: em O outro: “Meu sonho já durou setenta anos.” (1976, p. 9); “Pela roupa, vejo que você chega de outro século.” (1976, p. 7) There Are More Thing: “O homem se esquece que é morto que conversa com mortos.” (BORGES, 1976, p. 43). O mundo, graças à ação do tempo, vai se decompondo em livros e em areia: “A página era estranha. Não era a descrição da batalha, era a batalha.” (BORGES, 1976, p. 64).

O *Livro de Areia* encerra a carreira de contista ao se tornar a última coletânea publicada por Jorge Luís Borges. As catorze histórias ali contidas denotam uma relação entre si, como se tratassem do mesmo assunto, embora estilisticamente distintas umas das outras. Entre fábulas e situações, os textos do escritor estabelecem um sentido para cada leitor, nunca o mesmo sentido generalizado.

Se a poesia do *Livro sobre Nada* se constrói na matéria-prima elaborada por um elenco de personagens que entram em cena para provocar o receptor e, ainda assim, Barros afirma que sua poesia é autobiográfica, por outro lado, também O *Livro de Areia* viceja na força excêntrica de *personas* delirantes, quase insanos, e que conferem à obra do escritor argentino a condição de relatos autobiográficos, quando não o são, em verdade.

Em ambos há evidências da força inequívoca do sujeito lírico que impregna as histórias contadas. Todas as histórias dos dois autores demonstram essa obliquidade. E, de acordo com a teoria literária, a gênese do conceito de sujeito lírico é inseparável da questão da referencialidade da obra literária. Entretanto, diante de uma postura reflexiva mais aprofundada a respeito das implicações dessa hipótese, o sujeito lírico parece não se opor tanto ao sujeito empírico e real, isto é, à pessoa do autor, por definição exterior à literatura e à linguagem, como o faz com relação ao sujeito autobiográfico, que é a expressão literária desse sujeito empírico. O leitor os lê de acordo com seu interesse próprio e a necessidade de investir na criação de sentido(s).

Os universos borgianos e barrianos se alojam dentro das ideias da mesma forma como “a luz preenche o espaço entre a lâmpada e o livro”, conforme definição feita por Michel Foucault (1995) ao comentar obra de Flaubert. Há também outro universo, paralelo, “saturado” de livros, em que, como afirma Piglia, “[...] tudo está escrito e só possível reler, ler de outro modo. Por isso, uma das chaves desse leitor inventado por Borges é a liberdade no uso dos textos, a disposição para ler segundo o interesse e a necessidade” (2006, p. 27). Interagir com os personagens exige maestria na leitura: concessões, atributos, atitudes, ideologias.

A liberdade de interpretação inserida nesse contexto reforça o entendimento de que, se aprofundarmos nossas observações nesses personagens, veremos o fundo ideal proposto pelos autores no desenvolvimento de seus conflitos, suas dúvidas, seus medos, seus segredos e seus motivos. Os personagens de Borges e de Barros representam todo um processo de criação. Entretanto, para enxergar além das ações e das falas dessas criaturas vivas no texto, é essencial um processo de leitura ativa, dinâmica e sintonizada com a metanarrativa de cada um. Depois de tudo, ficam, frente a frente, leitores e personagens.

A leitura literária é fundamental nesta abordagem. Esse tipo de leitura, com todas as suas formas e complexidades, exige do leitor familiaridade, possibilidade de percepção e reconhecimento. Além disso, uma ferramenta imprescindível é a da doação para com o texto. Para Bakhtin, é preciso que o leitor desenvolva, durante o processo, “[...] uma atitude responsiva ativa” (2000, p. 52). Wolfgang Iser preceitua que “[...] é fundamental a imaginação e postura ativa, nunca passiva dentro da narrativa”. (1986, p. 31). A esses conceitos soma-se a contribuição de Jauss, que defende o prazer estético para o leitor poder realizar seus movimentos interpretativos livremente e com consciência crítica.

Tanto Borges quanto Barros criam uma espécie de “cativeiro narratório”, no qual o leitor atento verá processamentos semelhantes em alguns casos entre os elencos de personagens dos dois livros. O operador de leitura deverá interferir na escrita com seus conceitos, seu entendimento, sua interpretação, assumindo o desafio da leitura improvável, mas paradoxalmente plausível.

Edward Said, em *Representações do Intelectual*, observa, com rigor, que “[...] cada intelectual tem uma audiência, um público”. (1994. p.63). Ao considerar os conteúdos de *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada*, torna-se relevante identificar se essa “audiência” está lá para ser “[...] satisfeita e, portanto, instigada a uma oposição direta ou mobilizada para uma maior participação democrática enquanto leitor” (SAID, 1994, p. 63).

Na obra de Manoel de Barros, que se entusiasma na voz de terceiros e de um eu-lírico transparente, desenvolve-se um projeto estético tanto quanto em Borges, cujo eu-lírico mescla uma recusa do sujeito histórico, mas que vivencia(-se) em vários personagens.

Esses projetos estéticos estão ligados ao modo como os escritores procuram lidar com questões de ordem sociológica e antropológica, como identidade, pertencimento e seus contrários, lutando contra o senso comum que descortina tão somente a distância e a ausência na cultura de uma região – Borges nos Pampas e Barros no Pantanal. Essa circunstância, por sua vez, decorre, paradoxalmente, da condição geográfica do local e do afastamento dos centros tidos como de legitimação cultural.

CAPÍTULO 2

O TEMPO EM ESTADO PURO E AS LACUNAS TEMPORAIS

2.1 - A experiência de desconstruir os dias e as horas

Depois do espaço, há nas presentes narrativas, tanto de Borges quanto de Barros, o predomínio da experiência do tempo real como algo desmontado, desmantelado, reconfigurado e reestruturado pelos seus relógios literários. Ambos criam lacunas temporais de interesse para este estudo. Os dias não passam, as horas ficam paradas, as ações inertes. Espaço temporal dentro do espaço físico extinto, ou todos os espaços dentro de um só tempo parado no ar. Essa é a imagem que mais pode se aproximar da forma como os dois escritores desconstróem os dias, as horas, os meses, os anos, os séculos.

A originalidade de sua abordagem temporal se apresenta geralmente seguindo duas vertentes: a do tempo interior, que os personagens se encarregam de manufaturar com suas dúvidas, ações, temores, desejos e angústias, pela experiência emprestada ao tempo vivido; e a do tempo exterior, que no Pantanal, nos Pampas ou em Buenos Aires são organismos vivos predispostos a seguirem as vontades de seus criadores. Os tempos vividos ou a serem vividos parecem independentes das horas que contam a passagem do mundo real.

Cada escritor experimenta, usa, elabora e reelabora o passar dos minutos, dos dias, dos meses e dos anos como se isso tudo acontecesse ali e agora, com o personagem em ação. Este lugar por ele escolhido, também pode ser a soma de todos os lugares, agregando-se, nesses, todos os tempos possíveis.

Em uma percepção subjetiva, constata-se que ocorre, no caso dos livros comparados, uma nova realidade, uma inversão e uma diluição do tempo em quase todos os contos de Borges, da mesma forma que a extinção temporal na maioria dos poemas de Barros. Pode-se ir do presente ao passado ou do

passado ao presente, denotando uma inexistência temporária crucial, já que a realidade é destituída de sua posição de suprema presença.

É apropriado afirmarmos que experimentamos, enquanto leitores dos textos de Borges e de Barros, a sensação do tempo como ilusão, como possibilidade fluida, que ao invés de passar, exala, escapa das vidas, sem qualquer explicação. Uma relatividade onipresente e onisciente que percorre *O Livro de Areia* e *o Livro sobre Nada*, demonstrando a preferência dos escritores pelo pleno controle do transcorrer temporário.

“Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência do tempo,” afirma Blanchot (2005, p. 20), o que nos envia, enquanto receptores, à “[...] presença da ausência” (BLANCHOT, 2005, p. 21). O ensaísta francês define o tempo como um momento em que são depositadas as mais diversas experiências e que quando sobrepostas transformam-se “[...] para constituir uma realidade nova e quase sagrada.” (BLANCHOT, 2005, p. 15-16).

Os dois criadores, ao contemporizarem o estabelecimento do tempo em suas escritas, o fizeram na perspectiva de uma fecunda distinção entre os vários aspectos que compõem a personalidade humana e que seus personagens consolidam de forma transparente: o eu aparente, da superfície, e o eu recôndito, profundo, mais difícil de identificar. A diferenciação, no entanto, funda-se, em cada caso, sobre o respectivo horizonte que norteia a apreensão e a compreensão do tempo de cada *lócus* de enunciação, sendo que em Manoel de Barros é mais presente na questão da duração (o tempo parece parar) e em Borges o uso do tempo é o da desordem; o ontem e o hoje, o ano e o século, todos parecem desobedecer à lógica natural. Ambos seguem seu próprio *timing* e se ordenam conforme a vontade e os princípios dos personagens.

Eles prenunciam, anunciam e apresentam uma afinidade para escrever sobre o devir. O porvir, em ambos os casos, refere-se ao inesperado, ao novo; por isso, o que importa no momento futuro é o movimento, o tornar-se. Na mesma frase o futuro vira passado e vice-versa, para dar a noção do movimento de inércia na vida narrada. Não significa progredir ou regredir como se fossem digressões ou avanços temporais, com ou sem lapsos, mas

sobretudo mover e parar os acontecimentos num movimento dinâmico feito por comunicações “transversais”.

No verso: “Carrego meus primórdios num andor”, (BARROS, 1996, p. 47), o fato de o eu-lírico anunciar que carrega o tempo passado guardado como um corpo, um objeto, um santo, está longe de representar mobilidade ininterrupta, continuidade progressiva, horas sólidas estanques, ou recordações palpáveis, feitas de acontecimentos nos primórdios da vida do personagem. Aqui a duração significa mais além: é a própria duração, é a distância que separa o lugar real de antes, do lugar idealizado hoje. Divisões de tempo que em um “livro sobre nada” favorecem o eu-lírico, que pode juntar as ações de uma época às de outra como uma única, como se desenhasse uma máscara e outra do próprio poeta personificado, ou uma presentificação do eu que perambula pelo tempo, este que agora o autor extingue.

Em Borges, na frase de um de seus narradores, se diz: “Um homem quando amadurece aos cem anos, está pronto para se defrontar consigo mesmo e com a solidão. Já gerou um filho.” (BORGES, 1975, p. 23). Há uma particular preocupação de assegurar o porvir, em sua eminência, em anunciar o novo, que de certa forma se assemelha à preocupação do homem. Barros faz isso ao colocar o passado do personagem num andor. Destaquem-se, em ambas as passagens, o contraste temporal de alguém que viveu a vida e pretende resgatá-la do passado para conduzi-la até o fim de seus dias. O fim dos dias olhando o começo dos tempos.

Há uma total identificação entre os blocos temporais e espaciais que Borges constrói em cada conto. Em *O Congresso*, por exemplo, diz o narrador que prevê, aparentemente sem maior interesse, que “[...] logo vou morrer; devo, por conseguinte, sofrer meu hábito digressivo e adiantar um pouco a narração.” (BORGES, 1975, p. 24). E, assim, compondo a nova dimensão poética do espaço-tempo, tudo se confirma em oposição direta com a interioridade comum da vida real. Fala-se do passado como uma caixa de surpresas vividas e conservadas para (re)uso a qualquer momento, denotando uma proposital descontinuidade no tempo. Oras, se tudo se fragmenta, por que o tempo deveria ficar intocado?

Podemos encontrar em Bachelard (1988) as possíveis razões dessa descontinuidade. Em *Dialética da duração*, ele desenvolve o conceito de que o

tempo é “lacunar”, sendo sua continuidade vista como uma construção do sujeito lírico ao encarar a angústia de reviver o que já desapareceu. Assim como o tempo se constitui de vazios intercalados, a causalidade ocorre aos saltos, não sendo possível, para o sujeito poético tanto em Borges como em Barros, verificar o desenrolar de uma causalidade. O tempo, para Bachelard, não é exterior ao sujeito, é resultado da maneira como ele aí se inscreve. O filósofo afirma que

Não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. (BACHELARD, 1988, p. 29)

Se para a literatura, de maneira ampla, o passado é um lugar inatingível, constituído não pelo que existe, mas pelo que insiste e redundando no presente, as posturas de Borges e de Barros, são de recuperação do passado, invertendo-o, como se ele fosse o futuro. Em Bachelard, vemos que o processo de escrita da memória efetua-se assim, a partir de um atrito de tempos: ao presentificar o passado não somente se assinala a lacuna entre esses dois tempos “[...] como também se constrói uma terceira instância, futura, posterior, que nasce do processo mesmo da linguagem”. (1988, p. 31).

E se o tempo em si nas narrativas modernas é desdobrado, exteriorizado, desvirtuado em versões que variam conforme o autor, em Borges e Barros, isso assume funções extremas, quase iconoclastas. Ambos escrevem sobre o tempo como se fora um organismo vivo, um elemento separado da realidade, um conceito puro. Blanchot define experiências como essas como sendo a experiência de “[...] um pouco de tempo em estado puro”. (2005, p. 23). Esse tempo puro, que advém do tratamento concedido pelos escritores, no âmbito psicológico, em estado de permanente tensão traz essa característica. termina por tornar os projetos de Borges e de Barros como duas ocorrências caudalosas de desvirtuamento e de congelamento do tempo, denotando, como afirma o teórico francês, um tempo “sem acontecimentos”, “vacância móvel”, “distância agitada” (BLANCHOT, 2005, p. 17), algo suspenso no ar sobre um espaço interior em devir.

Em *O Livro de Areia* e no *Livro sobre Nada*, os espaços interiores e exteriores são preenchidos por uma espécie de vácuo, de ato inexistencial, de

distanciamento deliberado em relação a tudo que se mova fora da narrativa. Seguem dois exemplos que confirmam o que preconiza a teoria da “experiência original”, defendida por Blanchot: “Nunca pudemos nos evadir do aqui e do agora.” (BORGES, 1975, p. 79); “Ficou dentro do mato até amanhã.” (BARROS, 1996, p. 31).

A areia, enquanto elemento de decomposição de algo construído antes, pressupõe a passagem do tempo. O nada supõe a ausência do tempo. Abre-se aí, pelos preceitos do teórico Blanchot, “[...] um abismo que precisa ser entendido em seus primórdios”. (2005, p. 19). E, para analisar essa questão, novamente recorreremos a Mallarmé, citado por Blanchot, para evidenciar o abismo no qual se evidencia o fato de que só o nada pode conter tudo. Só o nada pode conter o tempo e o fim dos tempos. Quanto à areia, ela representaria o reinício desse mesmo tempo desaparecido. A presença da ausência. O tempo no nada é nada. O espaço no nada é nada. O tempo da areia a ninguém serve. Inerte, não se locomove. Sobre a inexistência do tempo, Blanchot declara:

Escrever apresenta-se como uma situação extrema, que supõe uma reviravolta radical, à qual Mallarmé fez alusão ao afirmar que: ‘Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei lamentavelmente, dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada’. (BLANCHOT, 1988, p. 31).

E é exatamente nesse elemento – o da temporalidade negativa – que Barros insere o que há de mais forte e significativo em sua poética. Ao demonstrar sua maestria em manipular o tempo, o poeta prefere parar o relógio, ou destituir a natureza desse poder, quando afirma que “Inércia é meu ato principal” (BARROS, 1996, p. 68). Ou: “Estou sem eternidades.” (BARROS, 1996, p. 79). Ou ainda, voltando-se para a noite, que assume não só o espaço, mas as horas do eu-lírico e que arrasta tudo em sua silente capacidade de anulação:

Tudo é noite no meu canto.
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)
(BARROS, 1996, p. 79).

São dezoito os versos em que o tempo perfaz o seu caminho independente do espaço em Barros, seguindo, porém, a vontade do narrador.

De forma mais contundente, é no poema de encerramento do livro, “O andarilho”, que o poeta persiste na relação tempo-noite, metaforizada pela passagem do rio, demonstrando seu interesse em impedir o futuro, presentificando o passado:

Andando devagar eu atraso o final do dia.
Caminho por beira de rios conchosos.
De tarde arborizo pássaros.
De noite os sapos me pulam.
Não tenho carne de água.
Eu pertenço de andar atoamente. (BARROS, 1996, p. 85).

Tudo funciona na concepção de que a lírica barriana é um tecido rico em elos que ligam o poeta a seu leitor. É o receptor quem extrai dos versos o passar do tempo, como ocorre no caso da noite.

Borges é direto, menos sutil em suas especulações, mas igualmente contundente. Ele desconcerta todas as realidades que possam cercar o narrador e o narratário ao propor uma dissolução da linha temporal e em seu lugar escrever uma passagem cujos elos são lapsos de memória e lapsos de lógica sequencial. Não há registro de sequência, nem ligação entre o antes e o depois, o remoto e o porvir. Seus personagens, como que saídos de um catálogo atemporal, ou de um buraco negro espacial, parecem ter o norte seguro em suas próprias incertezas espacio-temporais, o que intriga o leitor. A imagem do tempo anoitecido aparece com vigor e frequência nos contos de Borges. Ou ainda, persistindo no teor de uma imagem, na qual noite e rio simbolizam o tempo da idealidade presente, que soa como verso, tal é o lirismo da cena no conto *O outro*: “– Ó noites, ó tépida treva compartida, ó amor que flui na sombra como um rio secreto, ó momento de deleite em que cada um é dois...” (BORGES, 1975, p. 36).

Em “Diário de uma Bugrinha”, segunda parte do *Livro sobre Nada*, Barros continua priorizando o tempo noturno, a noite com o rio passando, o tempo implícito na chuva engordando o rio, para nós, leitores, o rio do tempo, como sugerem estes versos: “Choveu de noite até encostar em mim. O rio deve estar mais gordo.” (BARROS, 1996, p. 32). A capacidade de Barros em desvirtuar o tempo, descaracterizando-o, fica plena em versos ainda contidos em uma atemporização que se apropria da noite enquanto imagem onírica para substituir as horas comuns: “O meu amanhecer vai ser de noite.” (BARROS, 1996, p. 68).

O encerramento do “Diário de Bugrinha” faz referência sobre como Barros faz passar o tempo em seu livro: “Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras. Minha mãe gostou. É assim: *De noite o silêncio estica os lírios*” (1996, p. 33).

Borges maneja os lapsos com uma determinação incansável. Seu texto traz evidências das marcas do passado que precisam ser apagadas e que ficam nítidas nessas passagens nas quais demonstra o temor pelo futuro: “- Você não gostaria de saber algo do meu passado, que é o futuro que o espera?”. (BORGES, 1975, p. 9); “Seriam nove ou dez da noite.” (BORGES, 1975, p. 25). Os personagens conversam sobre a passagem do tempo, com seu conteúdo beirando o surrealismo, com a mesma naturalidade de quem pergunta se hoje pode chover. Os cortes em Borges são secos, abruptos e por vezes provocam a espera, por parte do leitor, para um desfecho.

O tempo envelhece nos dois livros. Em Barros isso se verifica amiúde: “Meus filhos, o dia envelheceu, entrem pra dentro.” (BARROS, 1996, p. 21). Borges cria esse envelhecimento de maneira mais ampla e abrange uma temporalidade secular, a do envelhecimento humano: “Noto que estou envelhecendo.” (BORGES, 1975, p. 32).

E a morte é a consequência final do tempo. E o nada? A inexistência do tempo, inclusive. Esse mesmo tempo morre nos homens em que existe e faz seus sentidos. Em Barros, o tempo não conhece fronteiras entre estar vivo ou sonhar com uma nova realidade ínfima:

Hoje o Lara morreu picado de cobra. Fizeram seu caixão de costaneiras. Meu avô encostou no caixão. Ué, eu que morri e quem está no caixão é o Lara. Meu avô enxergava mal. (1996, p. 32).

A morte também permeia os textos borgianos, assim como a metáfora da areia, fracionando a vida, com questionamentos que margeiam a filosofia:

Senti o que sentimos quando alguém morre: a angústia, já inútil, de que nada nos teria custado ter sido melhores. O homem se esquece de que é um morto que conversa com mortos. (BORGES, 1975, p. 43).

Eis outra passagem em que o diálogo evidencia essa tendência borgiana de hipervolume temporal, presente no período secular que ele torna normal:

- Não o surpreende meu aparecimento súbito?
- Não – replicou - tais visitas ocorrem de século em século. Não duram muito; no mais tardar amanhã estará em sua casa. (BORGES, 1976, p. 76).

O conflito que percorre os diálogos em *O Livro de Areia* é mais visível e demonstra a preocupação com a extinção do passado para viver unicamente o futuro:

- Ainda existem museus e bibliotecas?
- Não. Queremos esquecer o ontem, exceto para a composição de elegias. (BORGES, 1976, p. 79).

Atitudes inesperadas, falas abruptas, parecendo sem nexos e ideias mais incomuns são transmitidas pelos personagens. Entretanto, como em poucos casos, a questão temporal extrapola a circunscrição do *nonsense*, como nesta afirmação do narrador de um dos contos: “Em meados de julho conjecturou que cometera um erro ao parcelar o tempo, que de qualquer maneira nos leva.” (BORGES, 1976, p. 93). São signos, alegorias, temas recorrentes, muitas vezes intertextos, dialogando com Kipling, Keats, Mallarmé, e outros, que o escritor leu remotamente e agora responde ao seu ato de leitura.

Sustentação para esse ideário encontra-se nos conceitos de Octavio Paz que compreende que os signos “estão em rotação” (PAZ, 1994, p. 37) e a palavra poética gira em torno do próprio vazio, sem uma imagem de mundo unificadora na qual se espelhar. Permanentemente Borges parece provocar cisão entre o passado e o presente, metaforizando a globalidade da literatura, seja atemporizando o tempo, ou desreferencializando o espaço-tempo.

Para Octavio Paz, esse é um dos pontos em que a literatura moderna caracteriza-se prioritariamente pela divisão, pela cisão simultânea entre a tradição e a ruptura dessa mesma tradição. É na escrita que se verificam essas práticas. Aliás, essa é uma característica não apenas da literatura, mas da própria modernidade, que opera uma identificação entre ela mesma, a civilização e a história, assumindo a ruptura entre velho-novo como elemento

constitutivo de si própria, como um fundamento atemporal, de tal modo que a mudança tornou-se o elemento imutável e identificador de culturas e civilizações.

Mudança pressupõe tempo passando. E o tempo pressupõe mudança. Não se pode mudar senão na linha do tempo. Parece contraditório, mas há uma coerência coercitiva quando encontramos essa espécie de transformação no substrato da criação literária. É assim com os dois livros que comparamos. É nesse viés que trafega a narrativa do escritor argentino, com todos os seus recursos para a variedade de diálogos que o escritor provoca. Por outro lado, Barros planifica o discurso, usando de subterfúgios, para expor o diálogo intertextual implícito nos versos.

Há, nesse emaranhado de delírios de personagens e eu-líricos, alguns pontos nos quais o fazer poético de Borges e de Barros pretende alcançar novas fronteiras, exigindo esforço na leitura e concessões por parte do operador de leitura. O tempo tem um emprego recorrente nos dois livros e se torna, assim, instrumento de seus manifestos contra o esgotamento do moderno, daí se tornar o principal dos elementos de negação de ambas as escritas.

A ótica do temor pelo final da literatura, se não houver uma reação, encontra em Octávio Paz sua confirmação, como vertente na qual não é mais possível “[...] construir uma imagem do mundo orientada por pontos fixos.” (PAZ, 1982, p. 67). Especialmente na perspectiva do tempo literário, todos os pontos fixos estão, há muito, desgastados enquanto estruturas moleculares da criatividade literária.

Muito embora sobreviva na ideologia crítico-teórica do poeta e ensaísta mexicano a valorização da função utópica da palavra lírica diante da possibilidade de qualquer morte, Paz entende que a ela cumpre o papel de reconciliar vida e morte, conferindo potência de vida ao morrer e “[...] consciência da própria temporalidade ao viver”. (PAZ, 1982, p. 68). Entendemos que essa é a força motriz que anima as escritas comparadas, sempre no sentido de ao alertar para a possibilidade de morte, matar antes a temporalidade enquanto ser vivo dominante do processo criativo. Ou seja, um ciclo se inicia quando outro termina. A vida vem após a morte. E assim, o texto

literário, tanto em Barros quanto em Borges, maneja seu próprio tempo em torno de novos conceitos advindos do renascimento após a extinção e que a tudo explica, a tudo aceita. O tempo da poesia não é o tempo “da revolução”, “o tempo datado da razão crítica”, o futuro das utopias: “[...] é o tempo de antes do tempo, o da ‘vida interior’, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas.” (PAZ, 1982, p. 67-68).

Raramente Borges datava seus contos. Apenas dois deles apresentam mês e ano do acontecimento narrado. Ainda assim o autor alerta o leitor, afirmando que as datas precisas não importam: “Agora, em 1972, penso que se o escrever, os outros o lerão como um conto” (BORGES, 1975, p. 7); “Cheguei a esta cidade em 1899.” (BORGES, 1975, p. 7); “É verdade que no dia 7 de fevereiro de 1904 juramos pelo mais sagrado não revelar [...]” (BORGES, 1975, p. 23); “Regressei à pátria em 1921.” (BORGES, 1975, p. 44); “Eu podia lhes contar o que aconteceu certa noite que costumo trazer na memória, a de 30 de abril de 1974.” (BORGES, 1975, p. 55); “Devo prevenir o leitor que as páginas por mim traduzidas serão inutilmente procuradas no Libellus (em 1615). “Leipzig, 1894)”, (BORGES, 1975, p. 67); “Em fins de 1961, na Universidade do Texas”, (BORGES, 1975, p. 82). “O fato aconteceu em Montevideu, em 1897.” (BORGES, 1975, p. 90); e isso é tudo. Ademais, o tempo corre sem registros, como neste caso: “Não fiz os cálculos dos meus anos. Sei que são muitos”. (BORGES, 1975, p. 97). Todos os demais registros mesclam passado e futuro num jogo de complexidades psicológicas que vai inserindo o tempo provável de cada um para cada leitor.

Em Barros, além das datações crivadas no diário da menina Índia, citado anteriormente, há algumas referências aos anos reais, em quatro ocasiões: a carta de “[...] Flaubert a uma sua amiga em 1852.” (BARROS, 1996, p. 7); “bem antes, em 1922, na Vila do Livramento, onde nascera, meu avô...” (BARROS, 1996, p. 27); “vi um prego do século XIII”; “São Paulo, em 1994” (BARROS, 1996, p. 59)

2.2 – Tempo presente em um mundo recriado pela palavra

O movimento temporal se dá pela palavra e apresenta sua lógica no texto, tanto por parte do escritor argentino como do brasileiro. Clarificam, pois, de maneira contundente suas visões irreconciliáveis sobre o envelhecimento de conceitos modernos, transpostos para o ato de leitura, como envelhecimento dos personagens.

Ao criarem livros improváveis, com tempos dilacerados, de difícil credibilidade, Borges e Barros desafiam os leitores e lhes concedem determinada euforia. As obras, assim dispostas, são construções, acima de tudo, feitas para o prazer da leitura. Sobre a escrita para o prazer, Roland Barthes afirma que “[...] é aquele texto que contenta, enche, dá euforia, aquele que vem da cultura, não rompe com ela.” (1973. p. 20).

Para Barthes é diferente esse texto de prazer do texto de fruição, que é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, talvez até produza um certo enfado. Com relação ao leitor, tanto *O Livro de Areia* como *Livro Sobre Nada* só causam prazer na leitura e em nenhum momento fazem “[...] vacilar bases históricas, culturais, psicológicas do leitor,” além da consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças (o receptor também tem memória e faz uso do tempo para alinhar os eventos de sua vida, associando-os ao texto ou não), fazendo entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1973, p. 20).

As tonalidades contraditórias do tempo e do espaço inseridos nessas narrativas e que migram facilmente de uma para outra nação enriquecem a literatura, devido à diversidade com que elas atuam no núcleo da recepção. Para Louis Paul Betz (1996), são relevantes os estudos dos motivos, dos problemas, das fábulas, ao longo da desconstrução temporal, em autores de “nações diferentes”. “Eles [os autores] nos fornecem as contribuições mais interessantes para a psicologia dos povos e para os nossos conhecimentos das peculiaridades poéticas e nacionais.” (BETZ, 1994, p. 64).

Depois do empreendimento da leitura, fica a sensação de novas descobertas, uma inovação sem limites. Calendários, relógios, diários, dia, noite assumem novas características e abrem novas significações para se entender espíritos livres, almas afoitas, corações e mentes desesperados

diante da ansiedade que o “não esperar” causa. Se na vida real, o calendário tem a função de lembrar o passado, de marcar um acontecimento e de propagar sua extensão, em Borges, ele não serve para nada. Um século parece durar um ano. Um ano parece ter o tamanho de um dia. Buenos Aires ou Cambridge flutuam num lapso de horários inexistentes. Em Barros, isso tudo é formalidade. Não serve para nada. O tempo parou no Pantanal. Daí a necessidade de, enquanto estamos lendo, termos em nossa base racional apenas a noção fundamental do tempo histórico. Algo, aliás que, segundo Walter Benjamin, é um tempo “[...] humano carregado de memória e de atualidades”, portanto, diferente do tempo dos relógios puramente mecânicos, vazios, automáticos e quantitativos. Assim, a leitura não perde seu eixo.

O tempo vivido do calendário ainda pode ser distinguido de outro tempo, que é o vivido pelo jogo, conforme propõe Giorgio Agamben, pois enquanto o primeiro sugere o tempo detido ao fixar a data de um acontecimento e fundar o calendário, o segundo, por sua vez, provoca o tempo corrido, ocasionando a destruição do calendário pelo esquecimento da data. Manoel de Barros, ao enumerar com data cada verso de seus poemas, congela os dias e as horas daquela história, ou ainda acelera-os, com implicações puramente poéticas. Benjamin diz que parar o tempo é preencher seu espaço vazio. Barros preenche de verso cada dia marcado naquele calendário de um diário. É uma volta ao passado para enfrentar as ruínas da memória através da poesia. Borges acelera o tempo. Sua realidade parece voar para as mais várias direções. E qual é a importância de se medir ou desmedir o tempo?

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, faz uma análise profunda sobre a relação entre o tempo e a narração, partindo, especialmente, das *Confissões* de Santo Agostinho e da *Poética* de Aristóteles. O propósito de Ricoeur é o de estabelecer uma conexão entre a questão do tempo trabalhada por Agostinho no capítulo XI das *Confissões* (1983), no qual discute as aporias do conceito de tempo, com a teoria da arte poética de Aristóteles, realizando uma espécie de síntese entre os dois autores.

Analisa o teórico que foi a partir de Santo Agostinho que os tempos passam a ser questionados. Mas essa passagem não implica uma “passividade em relação ao movimento” e sim uma “[...] atividade em direção às coisas

futuras e às coisas passadas”. (RICOUER, 1983, p. 46). Tal atividade pode ser realizada na construção de uma narrativa. Há uma espera inicial em relação ao que será narrado, uma atenção em relação ao todo da narrativa que ainda se encontra em estado latente, e um movimento da consciência para que a narrativa se inicie.

Na tese defendida por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, o estabelecimento de uma relação entre tempo e narrativa tem como ponto de partida a realidade do homem, na qual se enquadra o conceito de tratar-se em literatura do mesmo tempo humano, à medida que é articulado de modo narrativo. E “[...] a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”. (RICOEUR, 1994, p.15). Portanto, a definição para esse tempo que os autores usam em sua escrita torna-se humano somente quando é narrado com o objetivo de somente aproximá-lo ou ter como referência o tempo da civilização.

Sobre essa discussão Merleau-Ponty apresenta o entendimento de que há em verdade dois tempos – o convencional e o percebido. O percebido, restrito ao texto literário, registra novas medidas para os fatos e eventos do texto, conforme defende o teórico francês:

Os ‘acontecimentos’ são recortados, por um observador finito, na totalidade espaço temporal do mundo objetivo. Mas, se considero este próprio mundo, só há um único ser indivisível e que não muda. A mudança supõe um certo posto onde eu me coloco e de onde vejo as coisas desfilar; não há acontecimento sem alguém a quem eles advenham, e do qual a perspectiva finita funda sua individualidade. O tempo supõe uma visão sobre o tempo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 551)

O leitor apreende, então, durante a leitura um tempo, embora exista aquela temporalidade que rege como fundo esse tempo experimentado. Por ser uma referência mais ampla, não se percebe de forma direta. No bojo desses preceitos, Merleau-Ponty apresenta o tempo pensado pelo homem como algo anterior às partes do tempo. Esse raciocínio equivale às noções de passado, presente e futuro que não são necessariamente lineares e sim que uma sucessão temporal. O tempo não seria, então, aquilo que “[...] nasce da relação do sujeito com as coisas”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 555).

A intersubjetividade que se depreende das referências pessoais de Borges a outros textos universais, age nesse sentido. Seu texto é profícuo quando constrói ações independentes, a fim de que seus personagens experimentem através das relações estabelecidas entre um passado e um porvir que não se deixariam se capturar por completo no presente. "O caráter temporal do mundo objetivo exige que o tempo esteja sempre sendo feito. É essencial ao tempo fazer-se e não ser, nunca estar completamente constituído." (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 556). Em Manoel de Barros isso fica mais evidente que em Borges. O argentino apresenta o tempo feito, concluso, embora em latente movimento, perceptível ao leitor.

Portanto o que se percebe num e noutro livro, guardadas as proporções de suas diferenças temporais, é que o tempo se configura em Borges não como uma série de momentos lineares a serem atravessados pelos seus sujeitos da narrativa: cada momento é planejado minuciosamente e então manipulado pelo próprio ato de realizá-lo. Manoel de Barros constrói seu tempo durante a leitura. Nele, a passagem das horas e dos dias é executada pela própria experiência que alguém tem do tempo e não cessa de se fazer. Como as fontes de água límpida de seus versos, a poesia barriana concebe um tempo em constante nascimento. Em Barros não se torna possível reduzir o tempo a uma síntese momentânea da diversidade de instantes atravessados pelo impossível. No verso "O menino de ontem me plange" (BARROS, 1975, p. 19) podemos constatar essa característica marcante.

O *Livro Sobre Nada* demonstra, desde as primeiras imagens, um abandono intencional do tempo, uma vez que os campos de ação são interfaces provocadas pelo poema para sustentar a própria existência de cada verso. Se o poeta considerasse o tempo real, ele não teria poemas. Teria relatos. Entre todos os abandonos que ele promove no decorrer das páginas seguintes, o do tempo é essencial para a arquitetura de sua obra. Ou ela não teria sustentação.

O tempo barriano resulta na existência de suas criaturas e das ocorrências estáticas, porque esse tempo vai de encontro ao do leitor, aquele que processa as suas informações. Em Borges esse tempo é elástico e está implícito nas ações da trama. Os minutos passam devagar, resultando climas de tensão e os diálogos se tornam amorfos, feitos para contemplar um novo

lugar do homem na geografia. E se Barros cria primeiro seus espaços, nele não preenche os vazios com o tempo. Ficam evidentes as lacunas: “Sou um sujeito cheio de recantos”; “Eu fiz o nada aparecer”. (BARROS, 1996, p. 63). Em Borges a temporização se torna somente artifício de transformação dos personagens, para encaixá-los num plano mais amplo dentro de uma narrativa transformadora: “Meu relato será fiel à realidade ou, em todo caso, à minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa”. (BORGES, 1975, p. 17).

Tanto os diversos narradores em Borges como em Barros apresentam-se recortados por vácuos temporais que os transpõem imediatamente numa idealidade que parece desconexa, mas que dá uma unidade ao todo de seus projetos. Exemplo disso se constata no conto “O Outro”, no qual o narrador se confunde com o autor, para envolver nessa trama uma temporalidade fantástica. Um Borges, de um tempo e lugar, aparece diante de outro Borges, de outro tempo e lugar, questionando origens, cobrando endereços e rememorando tempos passados presos na memória:

- Meu sonho já durou setenta anos. Afinal, ao recordar não existe ninguém que não encontre consigo mesmo. É o que está acontecendo agora, só que somos dois.

[...]

- E o senhor?

- Não sei quantos livros você vai escrever, mas sei que são muitos. Escreverá poesias que lhe darão um prazer não compartilhado. (BORGES, 1975, p. 9).

Os narradores de Barros, por sua vez, fogem da lucidez. Uma menina índia, em “Diário de Bugrinha”, expõe sua face múltipla, recortada e serena, mas focada num tempo não vivido, mas experimentado e então transformado em números que marcam os versos, dando uma ideia de ano, mês e dia aos eventos surreais que ela narra. Essa orientação ao leitor, com a enumeração dos versos se torna para a poesia como uma burocracia, na qual o sequenciamento de algarismos se dispõe aleatoriamente, disperso, parecendo sem lógica, sem motivos, solto. Um dia nunca vem após o outro. Eis como foi montado o poema sobre o agendamento de fatos feitos pela garotinha:

1925

22.1

O nome de um passarinho que vive no cisco é João-ninguém.
Ele parece com Bernardo.

[...]

10.4

Os patos prolongam meu olhar... quando passam levando a
tarde para longe eu acompanho...

22.4

Hoje completei dez anos. Fabriquei brinquedos com as
palavras... (BARROS, 1996, p. 29-31)

Cada dia nesse diário revela uma imagem e torna a personagem dona de seu tempo criador de cenas, além de centralizar na narrativa o controle da passagem das horas. Estão representadas, em cada verso, datas dos anos de 1925 e 1926, ao que tudo indica indo e voltando numa desorganização intencional para fazer fluir a temporalidade. Assim, Barros consegue fragmentar o tempo, para dar unidade ao poema, como se este tivesse sido escrito em vários dias e meses. São excertos arrancados da memória e do calendário. Dessa maneira, essa junção entre dois mundos que acontece na leitura também implica uma experiência temporal fictícia. A obra literária transcende na direção de uma realidade que não a empírica, proposta pelo autor em versos esparsos, como que desorganizados. O mundo do texto assinala a abertura para o que está fora dele, para o outro.

A literatura é tema recorrente e determinante nos contos de Borges, que prioriza a questão espacial como matéria viva a ser elaborada pela vivência de suas criaturas humanas. Ele começa o livro com um conto intrigante, mas no qual fixa as novas normas com que tratará o tempo até a última página. Eis um excerto do conto “*O Outro*”:

- Nesse caso – disse-lhe resolutamente – o senhor se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luís Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge.

- Não - respondeu com minha própria voz um pouco distante.

- Eu estou aqui em Genebra, num banco a alguns passos do Ródano. (BORGES, 1975, p. 8).

Há sempre, nas entrelinhas dos contos, subliminar à narrativa, o mesmo olhar para si e para o outro. Nota-se também o entrelaçamento de dúvidas e reflexões existenciais que conferem unidade, na soma dos capítulos ao *O Livro de Areia*. Da mesma forma que em Barros, os personagens de Borges são

fronteiriços, pessoas que se olham, mas não se veem, ou se veem no outro, procurando algo perdido, buscando explicações impossíveis, fugindo dos sonhos para uma nova realidade. As histórias desencadeadas por ele são maneiras poéticas de compor um texto, como quem compõe uma canção. Borges conduz o leitor a conteúdos que se desintegram em grãos a cada conto improvável que propõe. São grãos de areia.

De forma até contundente, a temática do tempo domina, de maneira marcante, toda a envergadura e a estrutura dorsal do texto de ambos os autores. Desde sua vida real de escritores, até a vida escrita para as pessoas que se movimentam e fazem tudo funcionar nas narrativas, o tempo percorre as angústias e as dúvidas dos escritores nas bocas de seus personagens.

Assim seguem os contos, numa trilha de rara tessitura: “A seita dos trinta”, “O suborno”, “O disco”, “A utopia de um homem que está cansado”. Neles, as histórias trazem do espírito humano o que há de mais contundente e Borges remete todos os fatos narrados ao fantástico e à dissolução do texto, transformando em areia, em farelo, tudo o que é lido. Nesse diálogo, o detalhe da idade do personagem é marcante:

- Ninguém consegue ler dois mil livros. Nos quatro séculos que vivo não terei passado de meia dúzia. Além disso não é importante ler, mas reler. A imprensa agora abolida, foi um dos piores males do homem... (BORGES, 1975, p. 76)

O tempo cresce de forma natural e quase imperceptível nessas passagens do livro de Borges. O tempo funciona plenamente nos diálogos das tramas. De acordo com Alfredo Bosi (2000, p. 98), “[...] o tempo é que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto”. A um certo ponto da leitura, as interrelações entre os conteúdos e os enredos, as formas como são narrados os contos, dificilmente poderíamos deixar passar a observação de que todos eles, compõem um eixo final que os une, de alguma maneira, apesar dos diferentes enredos. Nesse aspecto, no que se refere às relações temporais, há uma nítida ideologia do tempo que marca fundo os dois livros analisados. O manuseio e a criação temporal parecem ter a mesma massa filosófica em cada contexto narrativo. O tempo parece refletir experiências que o teórico brasileiro afirma serem resultados de vivências de quem escreve e estão contidas no tempo que o escritor elabora para suas histórias poéticas:

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando escreve, de um modo que não é o senso comum, altamente ideologizado, mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, e por isso velho e novo, absorve no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. (BOSI. 2000, p. 98)

Voltemos a Tzvetan Todorov, em sua *Análise Estrutural da Narrativa* (1981), na qual discorre sobre o sentido (ou a função) de um elemento da obra se tornar “[...] sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira”. (2008, p. 218). Lembremo-nos de que esse sentido é o mesmo que move Barros em direção aos elementos da obra pretendida por Flaubert – o nada, insistindo em de forma recorrente em poemas e versos. De outra forma, a disposição dos capítulos, os vazios nas páginas, enfim, recursos para reforçar sua imagética.

Todos os tempos e os espaços utilizados no *Livro sobre Nada* desempenham um papel fundamental nesse processo geral de negação contido no todo da obra, inclusive na determinação dos tipos de metáforas a serem empregadas. Tzvetan Todorov transcreve uma declaração de Flaubert sobre a totalidade da escrita de todo autor: “Não há no meu livro uma descrição isolada, gratuita”, todas têm sua aplicação e “[...] influência longínqua ou imediata sobre a ação.” (TODOROV, 2008, p. 219). Sobre isso, afirma o teórico que cada elemento de uma obra contém um ou muitos sentidos. “O mesmo não se dá com a interpretação”, explicando que essa interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do leitor. (TODOROV, 2008, p. 219).

O tempo presente em Barros permite-nos averiguar outras relações daí decorrentes e que colocam sua poesia numa situação de pacto com o leitor também em segmentos como a construção de imagens, as alegorias, os oximoros, as alegações e as motivações inseridas em seu projeto estético. Pretende Barros que o leitor pactue com a “inutilidade” da poesia ou a torne em pequenos trastes – aqui tudo é diminutivo, a começar pelo tempo ínfimo, depois outros quadrantes, como os espaços que diminuem a vida, a importância do nada, das coisas pequenas em comparação com a grandiosidade das “realizações humanas”. Tudo o que o homem faz, por maior

que seja, vem o tempo e o aniquila. E nesse viés, tudo o que se pensa como “sem importância” é essencial. Isso ocorre em “A arte de infantilizar formigas” (formigas são o nada perante a saga humana):

Formiga é um ser tão pequeno que não agüenta nem neblina. Bernardo me ensinou: para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas. Achei fácil. (BARROS, 1996, p. 29)

Na segunda parte do livro, o tempo posterga aspirações e sonhos, quando no capítulo “Desejar ser”, os versos rumam para aqueles que querem uma identidade e, portanto ainda não têm o objeto do desejo, nada têm para ser, não existem ainda, e desejam sair do nada para a existência, o poeta entorta o tempo e remete sua escrita para outras regiões e datas, iniciando com um dos sermões do Padre António Vieira que afirma que o maior apetite do homem é desejar ser:

Com pedaços de mim, monto um ser atônito.
[...]

Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). [...] Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu.

[...] E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria mineral. (BARROS, 1996, p. 37)

O capítulo que dá título ao livro – o terceiro, “O livro sobre nada” – traz à tona versos tão ínfimos que divisam o nada procurado insistentemente pelo autor no transcorrer de muitos versos:

[...]

Tem mais presença em mim o que me falta.

[...]

Tudo o que não invento é falso.

Não preciso do fim para chegar.

Tem mais presença em mim o que me falta.

Do lugar onde estou já fui embora. (BARROS, 1996, p. 67)

E, finalmente, “Os outros: o melhor de mim sou eles”, no qual transparece uma metafísica da não existência do eu, mas do “eles” como fator primordial para a construção literária. O “eu” do poema “existe no nada”; “eles” é que existem em tudo, num olhar do poeta para os outros (escritores, por exemplo).

Apreendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano)

[...]

Mário-pega-sapo, de noite, abria em casa todos os sapos que pegava durante o dia.

[...]Sou um sujeito desacontecido.

[...]Não sirvo mais pra pessoa.

[...]Meu olhar tem odor de extinção...

[...]Tenho abandonos por dentro e por fora.

Conheci o Antonio Ninguém através do grande poeta brasileiro Douglas Diegues. [...] Meu desnome é Antonio Ninguém. Eu pareço com nada parecido.

[...] É preciso desformar o mundo... (BARROS, 1996, p. 75)

Assim, ao fecharmos este estudo temporal, vimos que também no fato de rebuscarmos, em sua criação, respostas a um diálogo com o passado, Borges e Barros estabelecem uma força intrínseca, usando a fundo todos os elementos literários que se podem permitir. E o intertexto continua trabalhando e subvertendo suas obras.

Assim como o tempo e o espaço, ao trabalharem na perspectiva do intertexto, há um processo de “enxergamento” dessa mão dupla que *O Livro de Areia* e *o Livro sobre Nada* fixam em seu trânsito com outros escritores que desde o princípio, desde há muito, os motivam. Além disso, sua escrita revela que artistas de outras artes perfazem um universo ao qual Manoel de Barros e Jorge Luis Borges tornam fontes de suas temáticas.

Por isso, alguns esclarecimentos estão explícitos em Barros quando demonstra a inversão de cores promovida pelo pintor boliviano Rômulo Quiroga. Fica implícita na narrativa, escondida entre os versos, sua aproximação com as artes plásticas, num diálogo entre seus versos e a arte de Pablo Picasso, Paul Klee e Braque, antecipando no pintor boliviano as tendências modernas da arte e enfatizando, então, nesse gênero paratextual, a estrutura da linha literária que compôs.

Borges estabelece de forma erudita o caminho palmilhado que leva a clássicos esquecidos pela literatura, misturando origens de línguas, configurando um texto montado em continuação ou em *feedback* a outros textos anteriores. Daí a importância e o fundamento do tempo e do espaço em sua escrita que fragmenta versos antigos, enredos que marcaram sua vida e mantém na elegância de seu estilo a hibridez necessária e que, de certo modo,

confunde o leitor desavisado ou sem referências anteriores, como já demonstramos anteriormente.

2.3 – O artifício da fragmentação rumo à areia e ao nada

Como se decompõe a realidade? E em que aspectos é possível tornar mínimo o que é máximo? A decomposição do todo, seja pela negação, seja pela técnica de uso das palavras é uma possibilidade que intriga e atrai. Depois de esmiuçarem o tempo e o espaço, subvertendo seus valores e disposição segundo nossa percepção do real, Jorge Luis Borges e Manoel de Barros partem para uma decisão determinante em suas obras *O Livro de Areia* e *O Livro sobre Nada*. Para sedimentarmos nossa análise, é imprescindível considerarmos o que preconiza Hugo Friedrich ao concordar que decompor o produto literário é não somente uma possibilidade, mas uma atividade viável dentro do universo literário. Ele afirma que Baudelaire já havia declarado em 1859 que a fantasia decompõe toda a criação. “Segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo”. (FRIEDRICH, 1991, p. 55). Apontamos para a poética dos fragmentos, que pudemos recolher nas duas narrativas latino-americanas, e cujos processos se encaixam aos preceitos dos teóricos selecionados para o desenvolvimento deste trabalho.

Octavio Paz aponta no poema “Un coup de dés”, de Mallarmé, como uma primeira evidência de reconstrução de uma figura do mundo a partir da dispersão dos fragmentos que “[...] estão em alucinada dança cósmica”. (PAZ, 1982, p. 64). De acordo com a visão do autor mexicano, Mallarmé inicia uma nova era na poesia moderna, do ponto de vista da fragmentação da obra, quando isso parecia inconcebível, pois o poema era uno e volumoso. O poeta francês, ao mesmo tempo em que proclama a inutilidade e o fracasso de qualquer tentativa de fazer de si mesmo um duplo do universo, assume o temerário desafio de ser negação e afirmação do absoluto na linguagem.

Borges e Barros não só proclamam a esgotamento de muitos fundamentos modernos, como anunciam o fim ou mesmo o esgarçamento de outros alicerces que sustentaram esse mesmo moderno, com a crueza e o

percurso aberto e franco de seus textos, negando o absoluto. “Note-se que agora o absoluto não se identifica mais com quaisquer elementos ‘fora’ da poesia: é antes dentro da própria linguagem poética que nossos deuses e demônios serão engendrados”. (PAZ, 1982, p. 64).

Agora, o processo de fragmentação, a poética de recortes, a pormenorização da realidade feita por fatias ou tiras, que ambos empreendem, inova muitos aspectos da literatura contemporânea. Eles organizam microestruturas narrativas dentro de uma rede envolvente de metanarrativa em que sua prosa poética, tornada em pedaços, confere novo sentido às proposições de seus títulos – areia e nada.

Diante dessa constatação é imprescindível mostrar alguns detalhes sobre esse artifício de quebra do real para produzir o ideal que os escritores realizam com primor estético. Busquemos nas dobras, nos retalhos, na desconstrução dos gêneros literários de cada um os elementos discursivos e arquétipos imagéticos engendrados nos contos do argentino e na prosa poética do brasileiro.

Neles, fragmentar parece ser uma necessidade crucial no sentido de ordenar o projeto estético e circunscrever as justificativas para suas propostas iniciais e para cumprir com o que pactuaram com a recepção. E esse esmiuçamento negativo ocorre não somente no âmbito da linguagem poética e prosaica, mas na raiz de um novo sistema de novos signos que eles se comprometem a redimensionar e o fazem com rigor. Interessa-nos esse caráter fragmentário do qual emerge uma pluralidade no processo de construção das narrativas.

Em Borges e Barros, verifica-se a transgressão dos gêneros discursivos quando além de recortarem seus temas, suas páginas, suas ideias, ainda inserem como retalhos, no texto de fundo, fragmentos de prosas e paratextos, com referencialidades que, por vezes, se assemelham a atos didáticos, mas que funcionam como pilares de sustentação da “verdade” de seus livros.

Cada pedaço de texto por eles manipulado funciona como um diálogo entre sua narrativa e a de outros autores, além de se constituir numa notória relação entre a poesia e a prosa, ou como define Tzvetan Todorov, “prosa poética,” que se afunila num todo maior e composto dessas partes, juntadas.

Importante salientar que se para Guimarães Rosa o “[...] nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo” (1994, p. 32), para Manoel de Barros o nada só pode ser atingido através da palavra. Os fragmentos são, portanto, essenciais nesse contexto, já que as palavras o poeta as dispõe de maneira esparsa, dispersa num livro que só apresenta impressão numa das faces das páginas – em *Livro sobre Nada*, a página posterior está sempre em branco e isso ocorre trinta e seis vezes. Os fragmentos barrianos são racionalmente planejados, desde a sequência dos capítulos até a disposição dos poemas que compõem os extratos, os excertos e vão fragmentando suas histórias até o ínfimo das grandezas vigentes.

A forma como estão dispostos os personagens em *Livro sobre Nada* aponta para uma pluralidade de papéis intencionalmente prontos para falar seu recorte dentro dessa nova natureza instaurada. E pluralidade também viceja nos contos de Borges, com narrativas ocorridas não se sabe onde, nem quando; outras que percorrem séculos; outras numa única noite, disco de um lado único, livro que se esfarela nas mãos: são as formas borgianas de fragmentar seu modernismo.

Essa variedade de olhares e impressões e falas que interpenetram os textos e que resultam numa coletividade criativa a olhar os estilhaços do absoluto encontram na percepção de Maria Adélia Menegazzo, em *A poética do recorte – Estudo de literatura brasileira contemporânea*, um ideário que molda essa hipótese:

[...] a pluralidade dos olhares narrativos implica a recusa do absoluto e estabelece uma nova relação com o leitor, na percepção do recorte do mundo ficcionalmente. No entanto, essa ótica simultânea de narradores, personagens e mundo não pressupõe uma convivência pacífica; é, antes de tudo, conflitual e fecunda, resultando em mosaicos prismáticos. (2004, p. 73).

A estudiosa entende que esses mosaicos são parte integrante do processo que sucedeu ao modernismo. Segundo ela, o que permanece desses recortes “[...] é a metalinguagem utilizada para definir o papel do narrador, do leitor e questionar a ruptura temporal entre criação e ação”. (MENEGAZZO, 2004, p.73). Ela afirma que há o desejo de mostrar a criação em processo, “[...] um espetáculo para ser visto pelo leitor como um *happening*” (MENEGAZZO,

2004, p.73). Portanto, o recorte e a fragmentação conferem velocidade à obra e uma dinâmica própria.

É preponderante, numa leitura profunda das duas obras, a remessa à intertextualidade, circunscrevendo os fatos narrados no tempo e no espaço, de maneira criativa em seu extremo. Parecem querer desvincular poemas e contos do tempo e do espaço, circunscrevendo-os numa esfera ao redor da leitura, unicamente. Assemelham-se por fatiarem suas narrativas e nelas realizarem incursões metaliterárias quando estabelecem uma linha direta com o leitor.

Nessa perspectiva, as duas obras apresentam uma abordagem comparativa de âmbito geral, mas um olhar detalhista percebe seu alto teor fragmentário, com frases e versos curtos que interrompem a narração prosaica, textos de aviso ao leitor, pequenas histórias dentro da história maior. Cada parte da obra de Barros denota um sentido, um grupamento de sentidos que vai se interligar a outro mais adiante, numa cadeia de elos ínfimos. Os versos possuem métrica mínima e são isolados, em alguns casos, em poemas tão pequenos que parecem desembocar no descompromisso autoral com algum sentido menor: “O menino de ontem me plange.” (BARROS, 1996, p. 19); “O branco me corrompe.” (BARROS, 1996, p. 71)

Barros busca a amplitude, a abrangência, por meio desses minimalismos, rebuscando no minúsculo as imagens graúdas para leitura. Cada poema, incluindo aqueles compostos por somente um verso, apresenta-se separado, verticalmente, dos outros por um ponto, tendo ao seu dispor, o resto de uma página em branco. A segunda parte do projeto consta de poemas numerados. A parte intitulada “Desejar Ser”. Um poema de um verso só abre essa sequência, ficando visível o nada entre o poema solitário no topo e a numeração da folha, no rodapé. Eis o verso: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.” (BARROS, 1996, p. 37). A página seguinte, sem numeração, está em branco. O poema seguinte está na próxima página. Essa alternância denota vazios estruturados dentro de um propósito.

Em Borges, a carga narrativa fundada sobre a intensidade das palavras selecionadas traz no bojo, principalmente dos diálogos, recortes para falar de teorias, para criticar a literatura e a língua, para anunciar a multiplicação de livros, para denunciar a extinção de livros antigos e clássicos e ainda traçar

(em cada conto) uma parte (um fragmento) do percurso de sua meta, que é a arenificação de tudo o que é moderno e real: “- No meio dos três havia um mosqueteiro. Salve, D’Artagnan!” (BORGES, 1996, p. 30); “Já não brinco de ser Hamlet.” (BORGES, 1996, p. 22); “O novo diretor da Biblioteca, dizem, é um literato que se dedicou ao estudo das línguas antigas, como se as atuais não fossem suficientemente rudimentares.” (BORGES, 1996, p. 23); “Falo desses livros heterogêneos que tive nas mãos, porque num deles está a raiz de minha história.” (BORGES, 1996, p. 27); “Minha mão resiste a escrever outra abominação.” (BORGES, 1996, p. 54).

A leitura fornece uma sequência de temas recorrentes e de preocupações centrais da narrativa borgiana, em que todos os enredos de *O Livro de Areia* unificam-se, como que se compactuando para estilhaçar, despedaçar o velho mundo e transformar a realidade latino-americana e realidade literária, na medida em que são lidos. Este trecho, por exemplo, é um comentário que entra na narrativa, como inúmeros outros, sem ligação específica com os eventos do enredo. São recortes que Borges usa para seguir em frente, posicionando-se sobre diversos temas:

Cada dia que passa nosso país fica mais provinciano. Mais provinciano e mais cheio de si, como se fechasse os olhos. Não me surpreenderia se o ensino do latim fosse substituído pelo do guarani. (1975, p. 11).

No conto “A Seita dos Trinta”, são muito presentes as tiradas filosóficas e a crítica com relação à sociedade que Borges faz, sem que isso esteja diretamente relacionado com o fazer e o comportamento dos personagens na trama. O conto, recortado por interferências de opiniões, se aproxima de uma crônica sagaz sobre a luxúria e o pecado. “Era preciso que as coisas fossem inesquecíveis. Não bastava a morte de um ser humano pelo ferro ou pela cicuta para ferir a imaginação dos homens até o fim dos tempos.” (BORGES, 1975, p. 53).

Embora diversificando seus temas, há uma nervura central no texto de Borges, do qual ele não abre mão, assim como ocorre com a poesia de Barros: ficam nítidos em seus substratos literários a obsessão pelas origens, pelo passado e pelos destinos, no futuro, numa relação frontal com o absoluto, do

qual se afasta peremptoriamente. Ambos retalham o presente para costurar o porvir, com o desfecho de algo suspenso no ar em relação à identidade humana. Daí a poética formulada por Borges sobre labirintos, espaços impossíveis, identidades, alteridades, jogos de espelho, a busca incessante pelo outro, o inconformismo diante de si, a tentativa de revelar algo incomum, algo que fuja do lugar e do tempo tradicional para novos lugares e tempos desconhecidos. Tudo isso narrado em meio a aventuras e às sofreguidões da trama literária.

A pesar de cada singularidade e diferenças, *O Livro de Areia* poderia ter sido escrito no Pantanal. Da mesma forma, o *Livro sobre Nada* poderia estar inscrito nos Pampas argentinos: ambos manteriam a mesma substância que os sustém junto ao leitor – o embate pela descoberta e os prazeres e as dúvidas proporcionadas pela recepção.

CAPÍTULO 3

METÁFORAS: REALIDADES FRAGMENTADAS

3.1- Tipologias de metaforizações identificadas

Sedimentados numa etimologia criativamente redimensionada, *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada* fazem da palavra o seu universo transformador do real, sua revolução ibero-americana pela palavra, conforme propõem seus autores. Como afirma Ortega y Gasset, “[...] cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo.” (1952, p. 261).

A leitura efetivada e feita pelo viés da teoria literária confirma o conceito inexequível de que homem e palavra se confundem, por serem a mesma matéria. Em *O Livro de Areia* e o *Livro Sobre Nada* fica confirmado que somos feitos de palavras, conforme já preconizou Octavio Paz.

Paul Ricoeur propõe novas formas de ver a conexão entre os discursos metafóricos e os discursos especulativos, já que, para o teórico, não haveria passagem direta entre o funcionamento semântico da enunciação metafórica e a doutrina transcendental da analogia, algo proposto por Aristóteles, mas que declarava apenas a autonomia do discurso filosófico. A questão da relação metáfora / analogia começa a ser analisada quando o filósofo francês indaga sobre: “Como é que a analogia é posta em jogo, senão explicitamente (uma vez que a palavra não é anunciada), pelos menos implicitamente?” (RICOEUR, 1983, p. 44). Dito isso, torna-se viável uma comparação das metáforas que Borges e Barros utilizam para compor suas obras e, assim, apresentar um quadro comparativo entre ambos.

Esses escritores, ora examinados, utilizam recursos de linguagem que asseguram presentificação, e, para isso, lançam mão de metáforas, em seus contextos críticos ou simplesmente de renovada imagética. Em Barros e em Borges essa noção de presentificação, seja no poema, seja no conto, não exclui a de representação. João Alexandre Barbosa, na obra *A Metáfora Crítica*, (1974) em um exame de diferentes processos literários, teóricos e práticos, desfaz definitivamente, apoiado na noção de metáfora, a questão do mal uso

desse recurso na literatura. De acordo com Barbosa, a metáfora não deve ser vista como simples integrante de um repertório de figuras vazias e sim “incorporada ao esforço humano de constituição do real”. (1974, p. 21). Em seu conceito, no poema, porém, esta constituição se realiza como oposição, ou seja, coloca em xeque a validade do próprio mundo como representação – recursos que enriquecem sobremaneira os projetos desses dois autores latino-americanos. E, seguindo a teoria de João Alexandre, a penetração correta na natureza da metáfora orienta “a totalidade do procedimento crítico para o vórtice da especificidade poética, simultaneamente aberta e fechada ao mundo, transitiva e intransitiva”. (1974, p. 23). Uma superação das últimas posições em crítica literária, o autor analisa obras (com o uso metafórico) desde Mallarmé pela óptica de Valéry, o Modernismo de 22, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral, entre outros para definir o caráter crítico da metáfora, como um dado literário.

Partindo desses pressupostos, e analisando a poesia moderna nessa visada, pode-se enquadrar suas teorias ao presente trabalho, o que aliás, consolida sobremaneira o mapeamento que ora empreendemos de classificação metafórica nesses dois livros. Afirma Barbosa:

O poema moderno – aquele que, por conveniência, costuma-se datar a partir de Baudelaire, sem que se esqueçam os exemplos anteriores de preparação, os românticos alemães e ingleses, para citar apenas dois casos – envolve [...] a consideração de uma atitude de destruição ante a própria linguagem de representação da realidade. (BARBOSA, 1974, p. 41).

Essa crise da linguagem, instaurada na literatura moderna, ocorre por meio da discussão do código no código, isto é, da metalinguagem – recurso literário acentuadamente utilizado por Borges e Barros. Barbosa define a crise da linguagem como a crise da representação da realidade a que nos referimos anteriormente, e que abre o horizonte de uma realidade mais complexa – presentes entre os temas abordados nos dois livros comparados.

Um dos centros da escrita de Borges e Barros é o tempo, além do espaço. Mas um espaço que transcende ao pampa ou Buenos Aires da mesma forma que o pantanal. Suas metáforas desfiguram, inicialmente, o lugar onde são produzidas, para depois manusear o tempo como um elemento crucial dos poemas e contos, características de sua modernidade. Nesse sentido, João

Alexandre Barbosa chega, constantemente, a definir a poesia moderna. Entretanto, sua melhor definição se encontra na afirmação: “A crítica da metáfora – resultado da metáfora crítica, que é o poema moderno – desfez os limites entre criação e crítica” (BARBOSA, 2005, p. 28). O poema moderno é a metáfora crítica, pois desconfia de sua própria linguagem e da vinculação desta com a realidade. Em verdade, o que faz Barbosa com sua noção de historicidade é transferir a concepção baudelairiana da modernidade para o plano da linguagem do poema moderno, enquanto espaço de convergência temporal. Reiterando nossa afirmação anterior sobre as questões do tempo e do espaço, que se fundem e trafegam juntas na poesia de Barros e na prosa poética de Borges. Oras, se no poema moderno a intemporalidade atinge o plano da linguagem, a ubiqüidade também reivindica seus direitos e para isso preconiza, então o autor: “Ser de todas as épocas [...] é também ser de todos os lugares” (BARBOSA, 2005, p. 31).

Considerando a metáfora no nível da semântica, ela se configura como o produto de uma tensão entre os termos de uma enunciação dentro da frase. Em Borges – nos contos “*O Outro*”, “*O Espelho e a Máscara*”, “*O Livro de Areia*” e “*Avelino Redondo*”, especialmente – a metáfora existe como uma interpretação, pois nesse tipo de enunciação a contradição significativa entre os termos desconstrói a significação literal e possibilita às palavras um sentido novo (o interpretativo), fruto dessa tensão. Daí a assertiva de que a maior parte das narrativas de *O Livro de Areia* é poesia em prosa. Já os poemas de Barros em *Livro sobre Nada* pouco metaforizam; a transfiguração da palavra e sua re-significação, assim como a metaforização, ficam por conta do significado de cada termo circunscrito ao poema. Na poesia barriana as metáforas são contidas, reúnem-se na maioria das ocorrências na ordem da palavra, do léxico.

O texto literário, e aqui especificamente a escrita de Borges e de Barros, provoca o “ar estrangeiro” de que Aristóteles nos fala. Esse efeito inesperado é conseguido pela relação poética entre elementos conhecidos e desconhecidos, que é onde reside o novo. A linguagem metafórica é uma das principais estratégias expressivas disponíveis na língua, recurso utilizado acentuadamente em todo o projeto, com aplicações inovadoras, pelos escritores analisados.

Nesse aspecto, nem mesmo nossos olhos são tão fiéis a nós diante da visão do novo quanto são nossas mentes no ato da leitura de novas metáforas, de novos conceitos. Fica nítida a afirmação de Paz de que as “[...] palavras são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade”. (1982, p. 37). Para o teórico mexicano não há pensamento sem linguagem, assim como objeto de conhecimento: “A primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado”. (PAZ, 1982, p. 37).

Ao término da leitura dos dois textos aqui estudados, estas são as constatações que ficam: a de que o desconhecido passa a ter nomes; que o estranho é verossímil; e que a renovação de tudo se efetiva pela pluralidade de leituras que a palavra – um objeto em contínua mobilidade – oferece pelas figuras que possibilita serem construídas na imaginação do leitor. As figuras imagéticas, principalmente a metáfora, além da comparação e da alegoria criadas por Borges e Barros, não somente provocam, mas sobretudo transformam o mundo real em areia e depois o reduz ao nada.

Muito embora as metáforas relativizem as características estabelecidas e proponham a criação de um terceiro elemento e ainda, considerando que a obra borgiana aqui analisada é de prosa, ainda assim, a produção de sentido geral do texto se fundamenta na capacidade de o escritor criar imagens numa profusão poucas vezes registrada na literatura. Barros, mais restrito à imagem inerente à palavra, mais “lexical”, também nesse sentido é um criador de desconcertantes metáforas, já que o leitor é também partícipe de sua natureza e, num sentido inverso, segue padrões, conceitos e normas da linguagem, para, repentinamente, ser surpreendido com a imagem, como algo já de seu domínio, parte de seu repertório.

De modo geral, ambos utilizam os tipos conceituais e historicamente delimitados da metáfora ibérica, que é a da interação de opostos, ou a técnica da fusão de opostos em detrimento da greco-romana, mais presente nas obras canônicas clássicas e também dos dias atuais, só que numa escala própria que é a da analogia e da comparação.

A partir dessa leitura, vemos que a metáfora se configura, então, no plano literário, como a relação possível e concebível entre dois elementos diferentes, duas realidades opostas e duas posições diferentes – de um lado, o

olhar que observa e de outro, o objeto observado, o eu e o outro – mas também no plano formal, como a possível articulação entre coisas dissimiles, na tentativa de alcançar um terceiro elemento, sendo, assim, um espaço intermediário e aberto à possibilidade de criação. Essa abertura é aproveitada sobremaneira em *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada*.

As figuras imagéticas resultantes das metáforas, tanto num como no outro escritor, muito longe de ser um mero recurso estético-formal para a construção de um poema ou o adorno de um conto, é a base motriz para o pensamento.

Buscamos, então, o desdobramento possível das metáforas que as obras em estudo nos oferecem, a fim de as agregarmos ao nosso imaginário e ao de nossos leitores. Devemos lembrar que, segundo os preceitos teóricos, o recurso metafórico constitui-se como o primeiro passo para a criação da imagem, por isso mesmo precede a organização linear da linguagem.

Na leitura, quando constatamos metáfora inesperada, surpreendente, logo aguardamos e guardamos a imagem decorrente. Octavio Paz define esse momento com a amplitude que a situação carece: “A imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos expressar a terrível experiência do que rodeia e a nós mesmos.” (1982, p. 101).

Barros consegue transmutar o valor e o significado da palavra e ainda assim metaforizá-la como se seu sentido pudesse ser apreendido de forma natural pelo leitor. Seu plano, em toda a sua obra, parece ser o da junção de metáforas compostas de elementos diferentes, quando estabelece uma possível articulação entre coisas diferentes, na tentativa de criar um terceiro elemento, inusitado. Nesse espaço, entra a figura daquele que o lê para montar o quebra-cabeça final.

Tanto em Borges quanto em Barros, a construção metafórica é, ao mesmo tempo, uma tentativa de escapar à solidão e à imposição das normas dos lugares empíricos ocupados, desde o geográfico até o estético, e assim buscar a percepção de um novo lócus, aberto, livre, sem as amarras da realidade empírica.

As metáforas escolhidas por eles são objetiva e intencionalmente reduzidas em suas quantidades. Vejamos os títulos das obras: *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada*. São duas metáforas – a areia e o nada – que se esgotam

em suas próprias páginas, apesar de construírem nesses *lócus* outros universos, investidos de novos parâmetros e paradigmas verossímeis. São duas metáforas de ordem semântica capazes de ordenar cada elemento das escritas borgiana e barriana no decorrer de páginas finitas.

Além disso, num processo comparativo, é possível separar em grupos as opções desses escritores quando suas escritas se inclinam para a utilização de recursos de construção de imagem por comparação, metáfora, alegoria e simplesmente imagem. Em Borges, há uma preferência pela utilização de metáforas semânticas – com frases que revelam outros significados. Por sua vez, pela totalidade dos significados, Barros produz sua carga imagética centrada na palavra, mais léxica.

Borges é incisivo quando afirma que “[...] a história universal não é mais que a história de algumas metáforas” (2000, p. 37). Manoel de Barros, leitor confesso de Borges, deixa perceber, em alguns versos sua percepção de *Esse Ofício do Verso*, do escritor argentino. Nesse sentido, é imprescindível essa afirmação do argentino sobre as inúmeras oportunidades de se produzirem imagens desconhecidas:

Como o assunto da conferência de hoje é metáfora, começarei com uma. Os chineses chamam o mundo de ‘as dez mil coisas’ ou ‘os dez mil seres’. Certamente há mais de dez mil formigas, dez mil homens, dez mil esperanças, medos ou pesadelos no mundo. [...] Mas se aceitarmos a cifra das dez mil e se pensarmos que todas as metáforas são feitas pelo encadeamento de duas coisas diversas, então poderíamos formular uma soma quase inacreditável de possíveis metáforas. [...] por que diabos os poetas pelo mundo afora, e pelos tempos afora, haveriam de usar as mesmas metáforas surradas quando há tantas combinações possíveis? (BORGES, 2000, p. 30).

A importância de sua proposição teórica é que ela antecede a obra de Barros, além de ser a base construtiva da própria obra de Borges, servindo-se ele de seu próprio ideário para construir outras esferas do real. Borges também preconiza que o importante sobre a metáfora “[...] é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte como uma metáfora”. (2000, p. 31). Além disso, ele se preocupou com o uso das diversas tipologias metafóricas:

Tomemos agora um modelo diferente: tomemos a idéia do tempo fluindo – fluindo como um rio. [...] Na noite todas as

coisas estão silenciosas, as pessoas dormem, porém o tempo flui sem ruídos. [...] A mera conjunção de duas palavras sugere a metáfora: o tempo e rio, os dois seguem fluindo. (BORGES, 2000, p. 34).

Continuando sua exposição sobre o tema, volta-se para Robert Louis Stevenson, que narra numa de suas obras um encontro com uma garota numa igreja. Borges afirma que sente que o narrador está prestes a se apaixonar pela moça. A passagem a seguir traz uma metáfora que ele considera crucial do ponto de vista criativo:

Olha para ela e então pergunta se há uma alma imortal dentro daquela bela moldura, ou se ela é um belo animal da cor das flores. E a brutalidade da palavra 'animal' é destruída, é claro, por 'da cor das flores'. Não acho que precisamos de mais exemplos desse modelo, que pode ser encontrado em todas as épocas, em todas as línguas, em todas as literaturas. (BORGES, 1976, p. 36)

Na terceira parte da obra de Barros, capítulo que o poeta intitula “Livro Sobre Nada”, o exemplo de metáfora proposta por Borges fica evidente neste verso: “O meu amanhecer vai ser de noite” (BARROS, 1996, p. 68). Entendemos a intenção do poeta em deixar fluir o tempo, ao utilizar o recurso de fazer correr do tempo no silêncio da noite, porém uma noite amanhecida, revelada, iluminada, embora igualmente silenciosa. No verso seguinte, Barros conclui esta ideia ao escrever: “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.” (1996, p. 68).

As imagens em Barros, do ponto de vista lexical, são termos que, além do usual, permitem diversas interpretações, dependendo do contexto de leitura. Porém, o poeta cria uma diversidade de contextos para encaixar, com cuidado, cada palavra, trazendo novos significados e, por isso mesmo, elevando o valor semântico de sua poesia.

Os poemas do *Livro sobre Nada* apresentam variedade considerável de imagens, desde as mais simples até as mais complexas. As imagens em Borges contêm um intenso tráfego de diálogo com outros autores, desde a antiguidade, como que num processo arqueológico no qual sua literatura assume um caráter de escavação. Ele maneja cuidadosamente, como um arqueólogo, suas ferramentas e traz para o leitor informações sobre o seu trabalho.

Manoel de Barros e Jorge Luis Borges reafirmam o papel essencial da metáfora na literatura contemporânea, provocando nos leitores mais experimentados indagações sobre as razões que levaram essa literatura a se acomodar numa carga imagética que o modernismo instituiu e ali parou, especialmente quando a poética moderna deixou de ser discurso de ruptura para tornar-se tradição. Suas construções textuais tratam, direta ou indiretamente, do processo metafórico, não apenas como figura, mas sobretudo como um processo de transformação de sentidos, dependente de operações cognitivas que envolvem escritor, texto e leitor.

A “metáfora viva”, no entendimento de Paul Ricoeur, é a “[...] pedra de toque do valor cognitivo das obras literárias” (1983, p. 57). Assim, esse valor cognitivo, o dar-se como conhecimento, está relacionado à metáfora que pulsa no interior do poema, do texto literário, e é “viva” porque é dinâmica. Ela é inovação que revela “[...] um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir.” (RICOEUR, 1983, p. 350). São funções distintas as de quem escreve, a quem cabe a prerrogativa de (re)vitalizar metáforas anteriores ou criar novas para enviá-las à compreensão de um receptor.

Ricoeur comprova que é no discurso literário que temos a “metáfora viva”, ou seja, o resultado do processo metafórico com função cognitiva, pois sua constituição se dá pela percepção de semelhanças e de diferenças, com o estabelecimento de uma inovação semântica que “acontece” na linguagem: “[...] não há metáfora no dicionário, apenas existe no discurso; neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma fala viva; esta constitui por excelência uma ‘instância de discurso.’” (RICOEUR, 1983, p. 148).

Por outro lado, não se falando mais de metáfora como palavra e sim como enunciado metafórico, dá-se relevo à figura do receptor, do leitor que será o agente capaz de garantir o “acontecimento semântico”, a vida da metáfora. É a base de uma “teoria da interação”:

[...] é necessário tomar o ponto de vista do auditor ou do leitor, e tratar a novidade de uma significação emergente como a ação instantânea do leitor. Se não tomarmos este caminho, não nos desembaraçaremos verdadeiramente da teoria da substituição. [...] Prefiro dizer que o essencial da atribuição metafórica consiste na construção da rede de interações que faz desse contexto um contexto atual e único. A metáfora é

então um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. (RICOEUR, 1983, p. 150-151)

E sendo um acontecimento semântico, vale assinalar que, em Barros, isso viceja de tal maneira que os versos parecem saltar de uma para outra imagem, conforme o poeta vai mudando de lugar as palavras e (re)arranjando seus significados. Suas páginas ficam plenas de antíteses. Chega um momento em que a leitura precisa ser (re)avaliada, pois o poeta constrói tudo tão naturalmente que se extingue a diferença entre versos com e versos sem metáforas. Para Hugo Friedrich, as metáforas da literatura moderna “[...] criam um mundo em antítese ao mundo familiar e, também, àquele da poesia antiga”. (1991, p. 70). Ele observa que a metáfora moderna já não tem o sentido de ser uma imagem junto à “realidade”, “mas ela mesma anula a diferença entre linguagem metafórica e não metafórica.” (FRIEDRICH, 1991, p. 70).

Temos conhecimento de que o estudo sobre a metáfora, contemplada há séculos em *A Arte Retórica* e na *Poética* de Aristóteles, ganhou outro desenvolvimento e maior espaço de debate há poucas décadas, principalmente com o advento da modernidade. Sabemos que especialistas da área ainda se deparam com impasses consideráveis para fechar a especificidade de cada processo metafórico. Há, portanto, divergências naturais nesses caminhos analíticos em relação à importância da metáfora, sua concepção semântica e sua relação com a referencialidade que podem ser exploradas.

3. 2 - Pluralidade dos poetas e unidade dos elementos imagéticos

A essa altura, podemos perceber que a pluralidade do texto borgiano se impõe tão criativamente instigante na construção de seus recursos imagéticos, quanto Barros em sua unidade rara e sofisticada. São exímios em economizar palavras, objetivar o texto, finalizar sem rodeios. O esquema e a significação do processo metafórico em cada um apresentam coincidências e dessemelhanças, tendo como pano de fundo tecidos narrativos diferentes. O brasileiro é mais profundo com as palavras. O argentino, um mestre com as frases.

Assim, há um grupamento de metáforas que ambos, a despeito das teorias, empregam para estabelecer e consolidar seus projetos literários nas mãos de quem faz a leitura. Há ocorrências mais acentuadas de algumas tipologias metafóricas que são as predicativas, as ontológicas, as léxicas e as semânticas. Entre as mais elaboradas, encontramos a metáfora absoluta, a estrutural e a ontológica, cujas diferenciações dentro dos textos servem mais como norte para a pesquisa, sem a pretensão de enquadramento rígido em normas técnicas de criação de imagens.

3.2.1 - A metáfora absoluta: dizendo o indizível

Segundo Umberto Eco, não há metáfora “*impoética*” em absoluto: ela existe somente para determinadas situações socioculturais, mas nunca em literatura. “O que existe, de fato, é uma metáfora poética em absoluto”. (ECO, 2003, p. 186). Esta “metáfora absoluta” se define como “[...] um meio verbal para apreensão de algo que não é verbalmente exprimível” (CARONE, 1974, p. 94), muito característica do surrealismo e que passa a designar o fenômeno metafórico na literatura de forma extrema, a metáfora por excelência, quando o poeta cria uma imagem para expressar o indizível. Manoel de Barros consegue dar esse tom em várias ocorrências em seu *Livro sobre Nada*: “Sei que fazer o inconexo aclara loucuras.” (BARROS, 1996, p. 49); “Minha voz tem um vício de fontes.” (BARROS, 1996, p. 47); “Pegar um estame no som.” (BARROS, 1996, p. 47); “Ele tinha uma voz de harpas destroçadas.” (BARROS, 1996, p. 25); “Só o obscuro nos cintila.” (BARROS, 1996, p. 15). São imagens absolutas presentes nas dualidades: *inconexo-loucuras*, *voz-fontes*, *estame-som* e *voz-harpas*, que muito se aproximam do surreal, colocando dois elementos distintos em associação indizível. E elegendo em sua poética alguns pontos do surrealismo com forte apelo às imagens na descrição de aspectos que se aproximam dos valores subconscientes. Aqui, compreender a imagem gerada pelo poeta é mais difícil, por exemplo, do que a imagem de um cavalo de prata: “Há que se retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”. (PAZ, 1994, p. 44). Barros tem o propósito de fazer parecer dissonantes as suas imagens nesses versos. Essa intenção fica mais evidente no poema número 11 da parte “Desejar Ser”:

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
Quando cheias de areia de formiga e musgo – elas podem
milagrar de flores. [...]
Também latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro
– elas podem um dia milagrar violetas.
(Eu sou beato em violetas.) (BARROS, 1996, p. 15).

O verbo “*milagrar*” e o objeto direto “*violetas*”, ao se juntarem, tendem a gerar significados muito pessoais por parte do leitor. Cada leitura revelará um “milagramento” no poema. Por vezes o leitor pode não compreender a exatidão da frase, mas ela exerce, ainda assim, seu fascínio sobre ele. Dessa maneira, a metáfora absoluta em Barros comporá, com outros recursos linguísticos, aquilo que Friedrich (1991) denomina de “dissonância”: a magia da palavra em seu sentido de mistério, na junção da incompreensibilidade e da fascinação.

3.2.2 - As metáforas estruturais: o cerne da terminologia “livro”

De acordo com Lakoff e Johnson, o sistema conceitual linguístico ordinário é fundamentalmente metafórico por natureza. As metáforas estruturam nossa maneira de perceber, de pensar e de agir, sendo a essência da metáfora compreender e experienciar uma coisa em termos de outra. No caso das metáforas estruturais, um conceito é construído em relação “a outro” conceito pré-existente. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 59). A obra de Barros traz, desde o título, um conceito vindo de Mallarmé e Falubert, até a contemporaneidade.

Manoel de Barros usa, fundamentalmente, em *Livro sobre Nada* esse tipo de metáfora, posto que seus poemas assumem maior vigor linguístico na estrutura do texto, na formulação de conceitos novos para sua idealidade. Vejamos alguns excertos da obra: “Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade.”; “O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito.” (BARROS, 1996, p. 70); “E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria vegetal”; (BARROS, 1996, p. 51); “A expressão reta não sonha”; (BARROS, 1996, p. 75); “Sou um sujeito desancontecido”. “Eu pareço com nada parecido” (BARROS, 1996, p. 79); “É no ínfimo que vejo a exuberância.” (BARROS, 1996, p. 79). Essas metáforas apresentam estruturas espaciais e de

deslocamentos que confrontam a mente humana com a natureza onde o homem está inserido. O nada que o poeta procura, da mesma maneira que uma nova forma de saber e de poder desacontecer o humano, apresenta nessas estruturas uma visibilidade mais nítida, pois suas metáforas opõem conceitos (conceitos do ínfimo, do vazio, do abandono, e que se referem a outros conceitos e conflitos como grandiosidades, horizontes, correria, tensão, entre outros), revelam conflitos e tentam contornar choques das mais variadas ordens (formiga, andarilho, pintor, pensador) e que o leitor, com base em seus conhecimentos e acervo pessoal, já administra em sua imaginação.

A estrutura de *O Livro de Areia* também segue, de maneira geral, tipos de metáforas que se enquadram como estruturais. No conto “O Outro”, quando um jovem Jorge Luís Borges, de 20 anos, e outro Jorge Luis Borges, com 70 anos, se encontram num parque, o autor segmenta sua realidade em areia existencial. A metáfora viva aí instaurada se estrutura nessa relação semântica entre a juventude e a velhice, e não no contexto léxico. O autor constrói uma metáfora da vida decorrente da situação criada pelo encontro da mesma pessoa consigo mesma em dois tempos distintos. Ao comparar os posicionamentos diferentes entre as duas pessoas, temos:

Meu alter ego acreditava na invenção ou descoberta de metáforas novas; eu, nas que correspondem a afinidades íntimas e notórias e que nossa imaginação já aceitou. A velhice dos homens e o ocaso, os sonhos e a vida, o curso do tempo e da água. Expus a ele essa opinião, que exporia num livro anos depois.

Quase não me escutava. De repente disse:

- Se o senhor foi eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que em 1918 lhe teria dito que ele também era Borges? (BORGES, 1975, p. 12-13).

3.2.3 - As metáforas imagéticas: tiro ao alvo

Ao juntar dois elementos conhecidos, Manoel de Barros confere a um deles ou aos dois, funções e papéis fora de sua realidade. É um tipo de metáfora muito presente no *Livro sobre Nada* – as metáforas centradas na construção de imagens, assim definidas pelos teóricos Lakoff e Johnson (2002, p.229): “[...] as metáforas imagéticas ou do tipo *one-shot*”. Essas metáforas diferem das metáforas anteriores, porque aquelas se utilizavam do sistema

conceitual por meio de mapeamentos que atravessavam domínios conceituais definidos. As metáforas imagéticas, ao contrário, utilizam-se apenas de imagens convencionais para propor uma ruptura total. Temos aqui um tipo de *one-shot* neste poema:

(Represente que o homem é um **poço escuro**.

Aqui de cima não se vê **nada**.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o **nada**.) (BARROS, 1996, p. 63. Os grifos são nossos).

O autor mostra que a imagem do nada está dentro do homem e que esse homem é comparável a um poço escuro, portanto, um poço cheio do que nada se pode ver. Quem, de fora, vê o homem não pode ver o nada que ele contém em seu interior. Para George Lakoff e Johnson, a única coisa que diferencia a estrutura da metáfora imagética das outras metáforas é que se utiliza de imagens mentais convencionais, ao em vez de se utilizarem de domínios fonte e alvo – geralmente partindo de um conceito concreto para um abstrato. As metáforas do tipo *one-shot* apoiam-se em imagens concretas para dar sentido a outras imagens. O *poço* é um elemento conhecido. O *homem* é um sujeito conhecido. Porém, o *nada*, cada um concebe à sua maneira.

Borges organiza seu texto de modo que, ao final, prevaleça a concepção total, a ideia, em junção que resulta na prevalência de metáfora ampla, composta de frases. Nesta passagem, há uma metáfora imagética resultante da narração, no conto “*Utopia de um homem que está cansado*”:

As imagens e a letra impressa eram mais reais que as coisas. Somente o publicado era verdadeiro. *Esse est percipi* (ser é ser percebido) era o princípio, o meio e o fim de nosso singular conceito de mundo. (BORGES, 1975, p. 78).

No conto “*O Suborno*”, o personagem, enquanto narrador, usa sua prerrogativa de leitor para comentar um livro que recebeu e assim ele se expressa:

[...] no qual se lê que os saxões não tardaram a prescindir dessas metáforas um tanto mecânicas (caminho da baleia por mar, falcão da batalha por águia, enquanto os poetas da Escandinávia foram combinando-as e entrelaçando até o inextrincável.) (BORGES, 1975, p. 78).

Ao definir essas metáforas, diferenciando-as, Borges se lança a um dialogismo que rebusca no passado suas leituras mais marcantes, de onde retirou tais informações, ditas pelo personagem de sua narrativa.

3.2.4 - As metáforas predicativas dissolvem o mundo

Quem conceituou a metáfora predicativa e a ela concedeu o caráter de definição foi Hugo Friedrich. Explica o teórico alemão que não é em sua forma, mas sim em seu conteúdo que esse tipo de metáfora constituirá novidade ao leitor: “[...] o insólito destas metáforas reside apenas em seu material. Com a ajuda deste convertem o mundo familiar em estranheza sensível e do significado”. (1991, p. 208). Ainda rara na poesia moderna, tal espécie de metáfora se apresenta com frequência em Barros, pois é dotada de extrema leveza na estrutura formal dos poemas, mesmo que o ideário veiculado pelo verso seja pesado, em certo sentido.

E como seu centro é o conteúdo, exemplificamos algumas ocorrências na poesia barriana: “Aí nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu **ser ao dia**”. (BARROS, 1996, p. 21. Os grifos são nossos). Seus versos abrem-se a uma construção arrojada. O poeta ousa. Atreve-se. Arrisca-se. O que condiciona o “arrojo” da metáfora seria um desvio em relação às regras lógicas do discurso. Isto significa que essas metáforas estão bem próximas do que em lógica se chama “contra-senso.” (CARONE, 1974, p. 63). Essa característica marca a obra de Manoel de Barros por seus atributos implícitos e que vicejam onde haja lacuna preenchida por palavras. Por ser uma metáfora “personificadora,” com a principal função de unificar elementos animados e inanimados, fundindo-os numa só expressão, aí reside a força da renovação poética de Manoel de Barros. Seleccionamos, de *Livro sobre Nada*, estas metáforas predicativas: “Se diz que o lagarto **entrou nas folhas, que folhou.**” (BARROS, 1975, p. 21); “Querida **ter filhos com uma árvore.**” (BARROS, 1975, p. 21); “Só o obscuro nos **cintila.**” (BARROS, 1975, p. 15); “Meu avô **abastecia o abandono.**” (BARROS, 1975, p. 17). (Todos os grifos são nossos).

Ao unir dois conceitos, duas definições numa só, as metáforas predicativas, na medida em que as analogias acontecem entre termos de

campos semânticos distanciados, aumentam o efeito expressivo dos poemas. As imagens são formadas por identificação. O efeito resultante é mais expressivo pela maneira como autor escreve os poemas.

Borges já não se arrisca tanto. Mantém uma certa prudência ao escrever suas metáforas, escolhendo a tipologia que mais se adapta ao texto. Ele personifica seres inanimados à sua maneira, como o intrigante livro de páginas vivas que o narrador precisa esconder para anulá-lo como algo maléfico. Neste trecho visualizamos a abrangência metafórica contida no conteúdo das frases: “Lembrei-me de ter lido que o melhor lugar para esconder uma **folha** é um **bosque**”. (BORGES, 1975, p. 105. Grifos nossos). Há aqui, subliminarmente colocada, uma metáfora na qual Borges substitui livros por folhas e biblioteca por bosque. Assim, imagina, será o fim do livro de areia: desaparecer entre outros tanto; não será mais diferenciado. E o guardou na Biblioteca Nacional, onde havia novecentos mil exemplares.

3.2.5 – O olhar do sujeito poético ao outro

Ver-se através do outro. Ou ver o outro, simplesmente, constam dos preceitos de ontologia. As metáforas ontológicas, também encontradas nos dois livros, se constituem no meio mais abrangente e básico de Borges e de Barros se referirem às experiências abstratas. Nesse âmbito imagético é que suas escritas miram contrárias a atitude humana, que demonstram sempre a necessidade de manipulação do mundo real, não para melhorá-lo ou entendê-lo, mas sim, segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 76), para “[...] impor aos fenômenos limites artificiais”. Assim, eles tratam os fenômenos físicos como se fossem entidades “demarcadas por uma superfície”.

Se por um lado, as experiências básicas do homem sobre a orientação espacial dão origem a metáforas orientacionais, as nossas experiências com objetos físicos, nesse caso, especificamente com nossos corpos, fornecem a base para inúmeras metáforas ontológicas. Afinal, “[...] elas são as maneiras de se conceber eventos, atividades, emoções e ideias como entidades e substâncias.” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 76).

A aplicação das metáforas ontológicas em Barros se ordena e se alterna com os outros tipos metafóricos, num processo de enriquecimento do texto.

Através delas podemos chegar a conceitos abstratos *sui generis* do poeta, como solidão, abandono e apego: “(Os objetos sem função tem muito **apego** pelo **abandono**.)” (BARROS, 1996, p. 57); “Besouros não **trepam** no **abstrato**.” (BARROS, 1996, p. 23); “**Restou-me** por fortuna a **soberbia**.” (BARROS, 1996, p. 61); “**Perder** o nada é um **empobrecimento**.” (BARROS, 1996, p. 61). (Os grifos são nossos).

Com essas metáforas, Barros transforma os conceitos reais dos fenômenos sociais e os eventos emocionais humanos, transpondo-os para uma nova realidade em que são outros os conflitos e as aflições apresentadas agora ao leitor. Do mesmo modo, uma projeção ontológica como apego ao abandono nos permitiria, por exemplo, qualificar essa experiência abstrata, afirmando algo como “eu tenho uma fortuna, eu não enfrento o empobrecimento.”

A prosa que Borges constrói é, a um só tempo, densa e maleável e traz em sua composição um cuidadoso plano metafórico diferente da poesia, mas nem por isso menos presente ou relevante. Há prevalência de metáforas ontológicas, registradas nos eventos ou diálogos dos sucessivos enredos dos contos e, para isso, as palavras agem em favor da construção mais ampla do que a concisão metafórica própria da poesia.

Neste trecho, um clímax de narrativa, se evidencia a linha de pensamento na qual vida e morte se defrontam a tal ponto que o narrador afirma que o homem se esquece de que é um morto que conversa com outros mortos. Eis a passagem: “Tirou o revólver e abriu fogo. Idiarte Borba deu uns passos, caiu de bruços e disse claramente: “**Estou morto**.” (BORGES, 1975, p. 95. Os grifos são nossos).

No conto “O Livro de Areia”, um anônimo vendedor de livros torna-se uma figura central e intrigante, cujas ações provocam o narrador em seus inesperados desvarios: “O homem tardou um pouco a falar. **Exalava melancolia**, como eu agora. - Vendo bíblias – disse.” (BORGES, 1975, p. 100. Os grifos são nossos).

A palavra *barriana* se traduz em poema desde o momento em que sua mensagem se arremessa da página para se tornar íntima do leitor e demonstra querer chegar a outro nível espacial. Em Borges, a palavra exerce função primordial num parâmetro mais amplo de significados e de significações, funcionando sempre em conjunto com outras. Ele costuma sacrificar certas

terminologias em função da perfeição da frase e, por conseguinte, do texto todo. Procura não ser detalhista. Se para Octavio Paz, é através da palavra que o homem se torna uma metáfora de si mesmo, Borges assim o faz. Usa criar personagens e situações que metaforizam tudo que é real. E o faz sinteticamente, usando a correlação de frases compostas que na sua junção final conceberão suas metáforas. Ele constrói “metáforas vivas”.

É necessário, então, que tomemos a tese defendida por Ricoeur sobre a “metáfora viva”, entendendo-a como relação de sentido instituída além da palavra, ou seja, com implicação significativa no nível da frase. Ricoeur recolhe em Benveniste a diferença entre

[...] uma semântica, em que a frase é portadora da significação completa mínima, e uma semiótica para a qual a palavra é um signo no código lexical acarretando a formulação de uma ‘teoria da tensão’ que se opõe a uma ‘teoria da substituição’. (1983, p.72).

Ao encerrarmos este capítulo, fica a sensação de que a vastidão do tema comporta, nos dois livros examinados, processos interpretativos em busca de novos sentidos. Mas, para o escopo deste trabalho, basta-nos a riqueza revelada por um olhar crítico que caiba no espaço de uma dissertação. Do leitor é facultada, no processo interpretativo, a rejeição prévia (ou não) do sentido primeiro da palavra, para a apreensão de outro sentido calcado na mesma palavra e clarificada pelo contexto na qual se insere.

CAPÍTULO 4

BORGES E BARROS: PROJETOS LITERÁRIOS COMPARADOS

4.1- Confrontos consonantes

Aqui, o confronto entre os projetos literários de Borges e de Barros não é o percurso mais indicado após os estudos que realizamos. Talvez uma acareação, ou ainda, uma necessária tomada de posição geral sobre os dois livros, com todos seus distanciamentos, suas distâncias e suas aproximações seja a alternativa mais viável para referendar afirmações feitas durante o processo de descobertas efetivadas em cada texto.

Verificadas as formas e os conteúdos das ocorrências em *O Livro de Areia* e *O Livro sobre Nada* da escrita do tempo, do espaço, da criação dos personagens, do uso das metáforas e recursos imagéticos, agora se torna viável colocar lado a lado cada um desses dois discursos enquanto projetos da literatura da modernidade, para uma análise mais pontual, mais visual, por assim dizer, no qual sejam notadas as principais diferenças, dessemelhanças e focos estruturais escolhidos pelos escritores.

Começemos por dizer que, enquanto produto literário acabado em suas proposições, há essencialmente contextos que se assemelham, convergem em suas razões criadoras e outros que divergem dentro da perspectiva histórica de cada autor. Convergem, por exemplo, o fato de que Borges e Barros estruturam seus projetos como uma reação ao moderno acomodado entre suas paredes, que o tradicionalizam a todo instante.

Ambos os livros, na perspectiva dessa hipótese convergente, representam duas vozes ibero-americanas de manifesta negação a tudo o que, em suas épocas, se constituía como regras do moderno já esgotado em fórmulas e formulações. Transparece, em seus textos, a busca de uma identidade nova para uma cultura desconhecida, fundada dentro do texto aberto para o leitor, com suas propostas francas e subliminares. Borges e

Barros também estabelecem do fim do *status quo* da sociedade em que vivem. Barros faz isso e o demonstramos com esse verso:

O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do
que uma Usina Nuclear. (BARROS, 1996, p. 55)

Vemos nessa manifestação poética um registro da negação do que é estabelecido e formatado como convencional, como padrão. O poeta substitui pontos de vista para justificar a importância da vida.

Borges contraria a realidade existencial argentina e do globo em inúmeras passagens de seu livro. Escolhemos, como amostra, uma cena na qual o autor também demonstra coerência com o tema de seu título escolhido, ou seja, o do mundo transformando-se em areia, para recompor um novo ideal. Do conto “Utopia de um homem que está cansado”, extraímos:

As imagens e as letras impressas eram mais reais que as coisas. Somente o publicado era verdadeiro. Esse est percipi (ser é ser percebido) era o princípio, o meio e o fim de nosso singular conceito de mundo. (BORGES, 1975, p. 78)

Entre os pontos convergentes, que demonstraremos mais detalhadamente no quadro a seguir, transparece a preocupação dos autores com o outro. A alteridade exercida de forma original e específica em cada um. Sempre o outro na perspectiva, no horizonte, no topo das descrições. Ambos encontraram uma fórmula de falar de si através de seus semelhantes, como se fosse sua própria vida, que depois deixam claro que não é. Ao leitor cabe a função da alquimia de separar para si o novo que ambos propuseram e torná-la uma verdade a ser experimentada.

Segundo Walter Benjamin, a narrativa “[...] não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador, para em seguida retirá-la dele”. Diz Benjamin que assim se imprime na narrativa “[...] a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. (1985, p. 35). Por outro lado, esse pensador analisa a participação do leitor nesse processo. Segundo o teórico, quem escuta uma história está em companhia do narrador. O leitor é um solitário que em sua solidão se apodera ciosamente da matéria de sua

leitura. “Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele a destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira”. (BENJAMIN, 1985. p. 71).

Essa substância lida é a palavra. Com o uso dessa substância é possível conceber novas oportunidades, novos conceitos, novas imagens. Aqui eles coincidentemente confirmam na palavra o início de todo seu processo criativo. A terminologia pura, isolada, puxando dela uma ideia e daí o preenchimento da ideia que desembocou nos livros. No início dos anos 1980, Jorge Luís Borges, em entrevista, declarou sobre o processo criativo que resultou em *O Livro de Areia*:

Quando alguma coisa me vem, uma espécie de vaga revelação – a palavra é pretensiosa, eu diria antes, quando entrevejo alguma coisa, que pode ser um poema, um conto, uma página de prosa –, ela me é revelada em seguida. Eu procuro intervir o menos possível no que escrevo. E como não tenho opiniões definidas em matéria, por exemplo, de ética ou de política, procuro não deixar minhas opiniões intervirem no que eu escrevo. (*apud* MONTENEGRO, 1985, p. 18).

Igualmente, considerando esse ponto de partida, Barros deixa claro que partiu para a montagem de sua proposta aleatoriamente baseado em algumas palavras iniciais. Em entrevista, o poeta disse para a *Folha de S. Paulo* com relação ao seu projeto:

Escrevo os meus poemas procurando o rumor das palavras mais do que o significado delas. Penso que rimo por dentro, e isso é coisa ínsita, não dá em madeira. Meu processo de escrever é ir desbastando a palavra até os seus murmúrios e ali encaixar o que tenho em mim de desencontros. Isso produz uma coisa original como um dia ser árvore. Trabalho às vezes dias inteiros para pescar um verso que fique em pé. (*apud* RICCIARDI, 1997. p. 26).

A comparação feita entre os dois não é fácil, nem pacífica. Pelo contrário, é cercada de alguns conflitos que todo texto revela em suas entrelinhas. Porém, de acordo com Tânia Carvalhal, “[...] é dessa forma, comparando, que se torna possível compreender que o ‘diálogo’ entre os textos não é um processo tranqüilo nem pacífico”. (2006, p. 63). Como é, então, o “diálogo” entre os dois textos em estudo? Em que nível isso ocorre? Em que se assemelham e dessemelham suas estruturas linguísticas? Carvalhal afirma também que

[...] sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual. (2006, p. 68).

Comparando os processos de criação de personagens e as respectivas atitudes por eles concentradas nas obras, podemos observar que em *O Livro de Areia*, os personagens manipulam o tempo, dominam e redesenham o espaço, transfigurando as regionalidades, transmutando locais e pessoas, criando imagens e dizendo coisas-“verdades” que buscam no vazio entre a página escrita e o leitor os significados, escondendo e revelando o autor e estabelecendo diálogos com outros autores e artistas. Numa tomada de distanciamento, podemos afirmar que o que dizem é mais importante do que quem diz. Neste diálogo, por exemplo, presente no conto “O espelho e a máscara”, um rei sem nome e um poeta travam uma conversa em que o conteúdo assume caráter fantástico e ganha mais destaque que os nomes ou personalidades dos personagens. Ao fundo de todo o texto, se percebe o alto teor poético que o narrador quer passar ao leitor, e o personagem é o vetor para isso:

- Aceito teu trabalho. Atribuíste a cada vocábulo a genuína acepção e a cada substantivo o epíteto que os primeiros poetas lhe deram. [...] A guerra é o belo tecido de homens e a água da espada é o sangue. O mar tem seu deus e as nuvens predizem o futuro. (BORGES, 1996, p. 65).

Já em Barros, as cenas são construídas com teor de fantasia tal que entram em cena pessoas que mais parecem vultos que surgem do nada para dizer a poesia – um avô, um pai, um peão, um pintor. Da forma como são inseridos em cada parte, passam ao leitor toda credibilidade possível. Os personagens tornam críveis as afirmações que Barros escreve para serem narradas. Aqui, o exemplo se refere a um personagem que chega de repente para realizar essa passagem: “Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor diminuído só para ele voar parado?”. (BARROS, 1996, p. 11).

Em *A Estrutura do Conto Maravilhoso*, Vladimir Propp aponta que os personagens são elementos fundamentais para a estrutura narrativa dos contos de magia. E que tudo o que o enredo traz de eventos na narrativa ocorre *em função* das personagens. Entretanto, ao mesmo tempo, são os

acontecimentos e não as personagens que têm importância nas histórias dos contos maravilhosos. Isso se verifica em Borges e nos microcontos poéticos de Barros. Ainda segundo Propp, o personagem é um elemento fundamental para o conto maravilhoso, mas não é o mais importante. Aqui entram contextos citados anteriormente em que diálogos de conteúdos densos são falados, utilizando este vetor que é a criatura do escritor dentro da história. Propp não desvaloriza os personagens, mas tem predileção por examinar aquilo que considera mais importante nessas escritas: os acontecimentos e os conteúdos.

De acordo com Propp em *A Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984, p. 82), existem categorias diferenciadas e cada uma delas “[...] possui uma forma própria de entrar em cena, e a cada categoria correspondem meios particulares, utilizadas pelos personagens para entrar na ação.” Assim, o autor enumera essas formas: “o antagonista”, o “doador”, o “auxiliar mágico”, o “mandante,” “o herói”, “o falso herói”, etc.

Em *O Livro de Areia*, a força narrativa está centrada nos personagens que aparecem para confundir o leitor na dúvida entre quem com ele se comunica: o autor ou o personagem? Por vezes, nesse diálogo, Borges aparece como personagem com nome de Borges, mas sua verve, sua realidade, seu cerne é outro. É desconhecido, mas nem por isso menos crível. E assim se sucedem as narrativas, sempre contadas por alguém em primeira pessoa, como fatos ocorridos, como reportagens da vida real. E, tal qual em Barros, Borges não define, não contorna seus personagens. Prefere deixá-los soltos, à disposição da imaginação do leitor.

A recepção está, em ambos os projetos, conectada com as mudanças que ocorrem e vai trilhando seu próprio caminho. Nenhuma das narrativas traça obrigatoriedades ou percursos sem maleabilidade. Deixam, sim, margem para interpretações diferenciadas e outras completamente abertas. Aí residem (mais) dois pontos fortes dos livros estudados: eles mantêm em toda a linearidade narrativa o desafio inicial ao leitor e um contato intenso poucas vezes registrado em outros textos literários. Não há um ato de desprezo pelo leitor, mas um certo distanciamento conforme a leitura se aprofunda, e que só acentua a capacidade humana de buscar ser o que não é. Desprezam Borges e Barros, por igual, a falta de identidade ibero-americana para suas letras e para com seus homens, da mesma forma que desprezam a falta de capacidade

de elaboração de mecanismos que abandonem padrões ultrapassados dentro de suas sociedades, respectivamente, para observar as “grandezas do ínfimo”, em Barros, e as “linhas que compõem uma reta”, em Borges, por onde o homem deveria guiar sua vida, prestando mais atenção aos detalhes da cultura do mundo e de si mesmo.

4.2 – Projetos literários em comparação

Borges e Barros estabelecem uma conexão intrincada entre suas realidades criadas com a palavra, a qual o receptor, para extraí-las, precisa compreendê-las. Não se abstrai, nem se adquire o que não se compreende. Nesse sentido, algumas preciosas passagens literárias em ambos deixam clara essa posição inegociável. Assim, ao (re) fazerem o mundo, sua visão, (re)fazem, também na leitura, novos sentidos.

Nos quadros a seguir, evidenciamos que tanto a prosa de areia como os versos do nada avisam, apontam e denunciam necessidades e procedimentos básicos para a “alma” crescer no mundo diante dos detalhes, dos pormenores, de planetas que só generalizam, de terras que não dialogam com suas fronteiras, nem as reconhecem. As obras de Barros e de Borges só contêm aquilo que anunciam e prenunciam. As páginas chegam desconstruídas às mãos do leitor, que deve apagar de si o que sabe para reconstruí-las conforme as instruções implícitas dos escritores.

Quadro 1

PONTOS CONVERGENTES NAS DUAS OBRAS	
<i>O Livro de Areia</i>	<i>Livro sobre Nada</i>
Convocação ao leitor O contista chama atenção do leitor em cinco dos treze contos, para orientá-lo sobre a sua verdade.	Alerta ao leitor O poeta chama atenção para Flaubert como ponto de partida de sua obra e por três vezes dialoga com o leitor.
Conto “O outro” Alteridade em questão. Conto de abertura do livro cujo narrador, o próprio Borges, busca sua identidade latino-americana. Excerto: (- <i>O senhor é uruguaio ou argentino?</i>) (1976, p.7).	“Os outros: o melhor de mim sou eles” Alteridade e poética. Capítulo de encerramento de seu livro, o poema trata da questão da identidade (de Barros, do leitor, do ser humano) Excerto: (<i>Aprendi com Rômulo Quiroga, um pintor boliviano</i>) (1996, p.74).
Conto “O Livro de Areia” Prosa poética que aponta para a atuação de um eu-lírico que metaforiza todos os livros que já leu. Excerto: (<i>...Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto. Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.</i>) (1976, p.100).	Capítulo “Livro Sobre Nada” Prosa lírica que denota a presença do sujeito poético, constituído no processo de interiorização das metáforas. Excerto: (<i>...Não preciso do fim para chegar. Do lugar onde estou já fui embora</i>) (1996, p.67).
Sujeito poético na primeira pessoa Todos os contos são narrados na primeira pessoa e demonstram ampla focalização interna. Autor empírico; não é o escritor.	Eu-lírico é um dos narradores Versos narrados na primeira pessoa do singular, no qual transparece a pessoa do poeta e não o sujeito empírico.
Influências europeias Autor não esconde sua predileção por autores e países europeus. A estrutura de sua narrativa traz intertextualidade, buscando Kafka, Conrad e Stevenson. (“Nem do culto sangrento dos demônios, de que casas reais da Inglaterra e de outras nações do Norte derivam sua estirpe.”) (1976, p.68).	Influências de poetas franceses (Eu sei de Baudelaire, que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas. Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu <i>Flores do Mal</i> . A beleza e a dor). (1996, p.67). Flaubert, Proust e Rimbaud são referências que o contornam.
Personagens fantásticos Criam uma atmosfera irreal, com diálogos surpreendentes, dizendo	Personagens teatrais Entram em cena na página para anunciar o <i>nonsense</i> ou exercer uma

<p>coisas que são incomuns na ficção universal. Revelam, ao mesmo tempo em que resguardam, enquanto narradores, a figura do autor.</p> <p>(“Disse: o medo não é tonto nem acumula raiva.”). (1976, p.94).</p>	<p>função muito similar à do teatro. Personagens ocultam, enquanto narradores do irreal, a figura do poeta criador.</p> <p>(“Para limpar das palavras alguma solenidade - uso bosta”). (1996, p.43).</p>
<p>O tempo redimensionado</p> <p>Narrador faz jogo com o tempo, manipulando, manuseando, reformulando as passagens em perspectiva psicológica.</p> <p>(“Se o tempo for infinito, estamos em qualquer ponto do tempo”) (1976, p.103).</p>	<p>Tempo desconstruído</p> <p>Dono de seu próprio calendário verificador de causos, o tempo do poeta é um novo ser vivo, como um bicho do Pantanal.</p> <p>(“O dia vai morrer aberto em mim”) (1996, p.45).</p>
<p>Tipologias de metáforas</p> <p>Prosa poética com presença de múltiplos tipos de metáforas: estruturais, ontológicas, predicativas e imagéticas. Exemplo: (“o livro de areia”) (1975, p.100); (“naveguei rumo ao acaso”). (1975, p. 66).</p>	<p>Metáforas abundantes</p> <p>Predominância estilística de uso de metáforas de múltipla tipologia: estruturais, ontológicas, predicativas e imagéticas. Exemplos: (“o livro sobre nada”) (1996, p.65); (“Lagartixas têm odor verde”) (1976, p.29).</p>
<p>Espaço transgredido</p> <p>O autor tenta confundir o leitor por meio de transgressões impossíveis ao espaço. Exemplo: estar em dois lugares ao mesmo tempo. (“Se o espaço for infinito, estamos em qualquer ponto do espaço.”) (1976, p.103).</p>	<p>Espaço concebido</p> <p>O narrador torna o poeta o dono do espaço. Seus versos vão aos confins do que não têm limites, retornam, param, esticam e encolhem. Abrem-se novas fronteiras através da palavra. (“Do lugar onde estou já fui embora”). (1996, p.71).</p>

Org. OLIVEIRA (2012).

Ambos são eficientes em ocupar seus espaços, configurando novos públicos, em um contexto de final de um ciclo e início de outro. Mas, ao considerar os conteúdos das obras de Borges e de Barros, torna-se relevante identificar a “audiência” que está lá para ser “[...] satisfeita e, portanto, instigada a uma oposição direta ou mobilizada para uma maior participação democrática enquanto leitor” (SAID, 1994. p.63).

Sobre essa pressão ao leitor, afirma Russel Jacoby (2001, p. 72) que o público cerca o escritor, encurralando-o, e suas exigências imperiosas ou dissimuladas, suas recusas e suas fugas são os fatos concretos em cuja base

uma obra pode ser construída. Nesse caso, Borges e Barros propõem também sua desconstrução; ambos querem uma desconstrução do que construíram como base de uma nova literatura proposta ao mundo.

A *decoupage*, como preconizada por Roland Barthes (1973, p. 44), torna-se um conceito fundamental para essa assertiva. Barthes refere-se à desmontagem dos escritos, que podem revelar diversas associações em torno da efemeridade dos livros. Isso vale para os autores em estudo. “Esse objeto intelectual apresenta morfologias e estruturas bastante disformes, considerando suas realidades, seus contextos, seus estilos e suas abrangências” (BARTHES, 1973, p. 44). Verificamos que se mantém uma inusitada atração pela insurgência da palavra (rebelde em Barros) e do simulacro (volátil em Borges).

As divergências principais entre *O Livro de Areia* e *o Livro sobre Nada*, a título de visualização comparativa, estão dispostas a seguir.

Quadro 2

PONTOS DIVERGENTES	
<i>O Livro de Areia</i>	<i>Livro sobre Nada</i>
<p>Línguas do discurso</p> <p>Escrito em línguas hegemônicas e em expansão: inglês e espanhol</p>	<p>Barreira da língua</p> <p>Escrito em português. Por conta dos neologismos, de difícil tradução.</p>
<p>Estrutura da obra</p> <p>Contos curtos, com variedade de personagens definidos, interagindo entre si, dentro das tramas organizadas em torno, sempre, de um eixo central de referencialidade nos diferentes enredos.</p>	<p>Estrutura da prosa</p> <p>Prosas curtas. Poemas curtos, quando não compostos de verso único e esparso, no amplo espaço da página. Personagens indefinidos e periféricos interagem com eventos fantásticos no âmbito do verso.</p>
<p>Lócus de enunciação de amplo espectro</p> <p>A realidade fantástica é criada numa atmosfera que extrapola os espaços e as fronteiras Ibero-americanas, englobando além da América do Sul, os EUA e a Europa.</p>	<p>Lócus circunscrito a uma região central</p> <p>Enredos e versos destacam imagens criadas no ambiente do Pantanal. Não há incursões fora desse local de escrita, embora o alcance dos versos avance para além dele.</p>
<p>Diálogo e intertextualidade</p> <p>Referências a autores clássicos e a textos anteriores são explícitos (ou implícitos) em elevado índice de ocorrências dentro dos contos narrados e metatextos.</p>	<p>Diálogo mais restrito</p> <p>Referências a outras obras em menor número de ocorrências. Presença de notas explicativas e metatextos para a orientação do leitor.</p>
<p>Tradução instantânea e integral</p> <p>Nenhuma ranhura compromete o texto original no processo de tradução da obra para os diversos idiomas.</p>	<p>Tradução difícil e com perdas</p> <p>Os neologismos criados pelo poeta tornam-se um entrave para encontrar palavras correspondentes em outras línguas.</p>
<p>Personagens redondos</p> <p>Tipos bem definidos, nominados, com diálogos mantendo uma linha de acordo com a personalidade.</p>	<p>Personagens sem delineamento</p> <p>Poéticos por natureza, os personagens trazem consigo algumas indefinições necessárias que os deixam sem traços.</p>
<p>Metáforas semânticas</p> <p>Frases, sentenças, conceitos, definições se tornam metáforas imprescindíveis para a montagem do livro. O autor, durante seu projeto, teoriza sobre a questão.</p>	<p>Metáforas léxicas</p> <p>A palavra antiga associada a figuras novas, palavras novas transformadas, recicladas, tornadas metáforas predominam no livro.</p>

Prioridade ao tempo na narrativa	Espaço como foco principal
Profusão de datas, séculos, elementos temporais vicejam na estrutura da maioria dos enredos.	Ambientes fantásticos são construídos, em que os poemas registram eventos surreais.

Org. OLIVEIRA (2012).

Entre os pontos convergentes das obras comparadas, transparece a preocupação dos autores com o outro. Isso é tão forte em cada um e diferentemente subjetivo que cria uma identidade autoral em suas escritas. É uma forma que eles encontraram para criar uma identidade do escritor, com ambos os textos escritos na primeira pessoa.

O emprego das metáforas, que vão modelando a coluna vertebral dos projetos, tem um propósito que se assemelha, pois ambos buscam reformular a carga imagética, para fugir do lugar comum.

Os personagens cumprem seu papel juntamente com o leitor, na efetivação de um texto que traz em si uma transversalidade própria de quem pretende quebrar barreiras e velhas estruturas da tradição literária.

E o espaço reformulado, recriado, concede aos autores novos ambientes, lugares surreais, que na narrativa ganham destaque se considerada a perspectiva de negação com que iniciaram, Borges e Barros, todo o processo de criação, desde a proposta do título de suas obras. Os escritores e os leitores conseguem cumprir sua missão, lendo *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A base para realizarmos este empreendimento, difícil, foi a escolha de material bibliográfico que permitisse ingressarmos em *O Livro de Areia* e o *Livro sobre Nada* pelos seus segmentos criativos mais estáveis e visíveis. A orientação para esta pesquisa foi fundamental. Andamos, eu e a professora Rosana, juntos, passo a passo, contornando o tema, encontrando brechas e lacunas, para com base nos livros escolhidos realizarmos todo o processo.

Por isso, a conclusão de que para comparar dois autores monumentais de países tão diferentes, mas também tão iguais, não é de forma alguma tranquila, nem pacífica. Além de instigante, provocadora e cheia de surpresas, a comparação feita abriu, em nosso entender, novas possibilidades de visadas sobre outras obras de Jorge Luis Borges e Manoel de Barros, inclusive no campo da poesia pura, uma vez que, de alguma maneira, os Pampas e o Pantanal apresentam similaridades narrativas que não se circunscrevem apenas pela ligação que as duas regiões possuem pela Bacia do Prata.

Fomos surpreendidos pela inaparente similaridade capilar de seus rebuscados textos e pelos motivos comuns que os levaram a escrevê-los. Também, da mesma forma, fomos pegos de surpresa pelo inesperado vigor que cada um alimenta, tirando de sua terra os elementos metafóricos diferentes, mas criando – pela palavra – meios e caminhos imagéticos que se tornaram lugares comuns em cada autor.

O Livro de Areia cumpre seu papel de tornar tudo areia, até mesmo a alma humana. *O Livro sobre Nada* exerce fortemente seu desempenho de desintegrar “tudo o que é sólido” e a se desmanchar no ar, até mesmo a alma humana. Ambos os textos, no transcorrer da pesquisa, demonstraram-se surpreendentes nos aspectos formais assentados numa mesma linha, que somente a modernidade (com todos os seus conceitos levados aos pontos mais extremos) é capaz de suscitar no escritor moderno ou contemporâneo. Foi uma tarefa árdua. Repleta de possibilidades. E de constatações, por conseguinte.

Pudemos ler nas entrelinhas desses dois autores que o modernismo se renova, como um organismo vivo, que busca em si, em sua própria carne, em seu próprio cerne, em seu próprio espírito, não somente a força, mas a forma, as razões, os conteúdos, a matéria para se transformar, perante o medo da inércia, da passividade arraigada e destruidora da força da escrita. Portanto, o que fizeram Borges e Barros foi uma reação a essa possibilidade destrutiva que ronda desde sempre a literatura dos séculos XX e XXI, após toda a revolução transformadora que realizou com a morte do romantismo.

Comparamos, portanto, para enriquecer o estudo. Para confirmar teorias. Para dar voz à modernidade com que ambos os escritores analisados já se manifestaram no passado, antes de escreverem seus dois livros. Há um vasto material bibliográfico consumido tanto pelo argentino como pelo brasileiro e que se tornaram incógnitas em suas carreiras na escrita. E esses livros lidos tornaram-se (explícita ou implicitamente) capazes de nos revelar nuances, truques de construção, intenções reais e técnicas dos dois autores para produzir seus textos.

Foram fundamentais, nesse aspecto, os autores cujas teorias vieram ao encontro, como a mão e a luva, de nossas hipóteses e proposições verificadas no decorrer da leitura. O papel do leitor, basicamente, começou conosco, na elaboração de um projeto e na orientação a ele concedida, dentro de uma linha estruturada e pontual, para que não perdêssemos o foco, o que foi difícil.

Precisamos separar as correntes teóricas em grupos, para depois entrelaçarmos aquilo que elas possuem como lugar comum e viável para as confirmações. Num primeiro contexto, foi analisada a questão do papel do leitor (ou do receptor), para a qual foram fundamentais, entre outros, Robson Tinoco, Ricardo Piglia, Umberto Eco, Harold Bloom, Karlheinz Stierle, Jauss e Wolfgang Iser. Depois, num outro grupo, estudiosos de teoria literária, entre os quais: Tzvetan Todorov, Octavio Paz, Hugo Friedrich, Paul Ricoeur, Viktor Chklosvski, Terry Eagleton, Walter Benjamin, Roland Barthes e Maria Adélia Menegazzo. Recorremos também aos comparatistas: Silviano Santiago, Tânia Carvalhal e René Wellek, principalmente. Os poetas Mallarmé, Rimbaud, T. S. Eliot e Baudelaire foram referências constantes. Foi essencial a pesquisa em jornais, revistas literárias, livros de entrevistas, para buscarmos pistas que confirmassem nossas suspeitas e possibilidades então ainda vagas.

Os quatro capítulos foram planejados a partir da maior incidência de semelhanças ou do maior número de ocorrências literárias dentro da perspectiva comparatista. Sequenciamos, em cada parte desta pesquisa, aquilo em que a comparação nos revelou maior frequência na forma e no estilo de cada um, traçando, assim, um perfil literário para cada autor. Destacaram-se: o uso e desconstrução do espaço; o tempo; a segmentação das obras; o uso de metáforas para efetivar as propostas iniciais, já que os projetos ao serem denominados “livro de” e “livro sobre” pressupõem um leitor copartícipe para quem foi composto o projeto.

Estabelecemos um perfil comum no qual se encaixam peças da construção e desconstrução literárias. Efetivamos, enquanto leitores, uma prática de concretização da transversalidade poética que ambos os textos trazem à luz, oriundos que são de dois países diferentes. E conseguimos visualizar, no escopo deste trabalho, uma identidade cultural centrada na alteridade, na visão do outro. Esta, entretanto, não é uma identidade nacional para cada autor. É uma identidade literária, algo que se aproxima da modernidade e escapa, fugazmente, dos preceitos modernos (dos quais ambos os autores demonstram receios de que, por se acomodarem, tornem-se tradição). Portanto, testemunhamos duas obras que buscam todos os caminhos e descobrem novos horizontes para fugir da tradição.

Por fim, estudamos detalhadamente a tessitura de cada lírica, de cada força imagética para efetivar as implicações que cada região de origem exerce no destino de seus escritores. Nesse aspecto, foram reveladas nuances antes não observadas por nós, o que demonstra que tanto Borges quanto Barros deixaram em aberto, para o julgamento de seus leitores, a sua obra com grande afinidade para novas influências, novas perspectivas, novas invenções, sempre conectados com um universo literário do aqui e agora, do presente desligado do passado, com o rompimento histórico, com a descolonização cultural que impregna certezas e contamina visões.

A busca pelo desapego, pelo abandono, pelo que há de vir, para ambos, é mais importante do que tudo o que foi até então. Mas fica evidente que esse processo exige, sobretudo, a maestria, o conhecimento, o domínio pleno das normas e formas (e isso eles demonstram constantemente) sobre os velhos vícios da literatura, que precisam ser superados.

É nesse ponto que se confirma a relevância do diálogo literário, registrado em ambos, quando o Pantanal e os Pampas fazem incursões na Europa e na América do Norte de forma a estender as fronteiras do mundo. E, assim, eles se incluem entre o cânone ocidental.

Sobressaíram, a nosso ver, as questões fundamentais do substrato que eles conseguem com a sua literatura ao macerar o tempo e o espaço como uma massa de letras sobre a mesa, para produzir um pão literário. Igualmente, na sequência, o talento com que ambos mergulham no produto originário dos diálogos, monólogos e pensamentos dos personagens, a presença exata do sujeito poético. São fortes registros da capacidade inventiva que os assemelham mais do que os diferenciam.

Os personagens de um livro bem poderiam também servir ao livro do outro. Trazem em seu cerne uma constituição singular e tão depurada que funcionam como avatares de seus autores. Não importa se para fazer prosa poética, se para fazer prosa ou poesia, nisso eles são igualmente criativos e usam bem o artifício retórico.

Ao registrarmos os dados e as informações obtidas, evidenciamos também que, no conceito de leitura hoje em voga, fica evidente que aquele que lê coopera com a construção dos sentidos do texto, ampliando-o de forma dinâmica. Dessa maneira, considera-se que a leitura / a interpretação está intimamente ligada à atividade de tradução, conforme aponta Octavio Paz (1994, p.68): “A leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta em poema do leitor”. Na poesia barriana, somos responsáveis pela tentativa de compreensão de certos empregos do léxico e da sintaxe realizados pelo poeta. Na prosa intrincada de Borges, a grande exigência são leituras anteriores e em torno de cada conto.

Ao concluir este trabalho, temos a consciência de que tudo continua, os livros continuam e a literatura viceja, ainda numa jornada de leituras e de buscas comparativas, para dar visibilidade a formulações críticas sobre a literatura brasileira, sobre a literatura argentina, enfim, sobre a literatura do mundo. Não há mais fronteiras. E, para isso, Jorge Luis Borges e Manoel de Barros deram farta contribuição. Há muito mais em comum em seus resultados junto ao consumidor bibliográfico do que diferenças.

O instrumental comparativo possibilitou acima de tudo estabelecer origens e destinos, motivos e razões, leitores e leituras, que podem redefinir tanto *O Livro de Areia* quanto o *Livro sobre Nada*. São dois livros no vértice de uma pirâmide literária instigante e que permanece aberta à razão. E também à emoção.

REFERÊNCIAS

- AHMAD, Aijaz. *Linhagens do Presente. Ensaios*. Tradução de Sandra Guardini. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. a partir do francês por Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARROS, Manoel de. *Livro Sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BARROS, André Luís. “O tema da minha poesia sou eu mesmo (entrevista com Manoel de Barros)”. *Jornal do Brasil. Ideias*, Rio de Janeiro, 24 ago.1996.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Org. e tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (V. 1).
- BETZ, Louis Paul. Observações críticas a respeito da natureza, função e significado da história da literatura comparada. Tradução de Sonia Zyngier. In: CARVALHAL, Tânia F.; COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução de Thelma Médici. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro de Areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

_____. *Esse Ofício do Verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Um Ensaio Autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina Araújo e Jorge Schwartz. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BRAVO, Pilar; PAOLETTI, Mario. *Borges verbal*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BRETON, André. *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. São Paulo: Editorial Estampa, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975. (Primeiro volume).

_____ *et al* (Org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios).

CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHAO, Ramon; RAMONET, Ignacio. Os universos opostos de Borges. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1978.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Tradução de Dionísio de Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978.

CHARTIER, Roger. A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2. ed. Brasília: EdUnB, 1999

CHRIST, Ronald. *As Entrevistas da Paris Review*. Tradução de Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DARTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Ensaio sobre a Literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2003.

_____. *A estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____; CARRIERE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Tradução de André Teles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIOT, T.S. A função social da poesia. In: _____. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1975.

EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Tradução de Javier Franco. Porto Alegre: Globo, 1973.

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachuset: Harvard University Press, 1996.

FOLHA DE S. PAULO. Borges declara que espera ser salvo pelo nada. Caderno Ilustrada, São Paulo, 10 dez. 1981, p .34.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HEGEL, George W. F. *Curso de Estética: o belo na arte*. Tradução de Marise Curione. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria da estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

JACOBY, R. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heindrun Krieger (Org.). *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs*. Tradução de Heindrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura: leis e números por trás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução de Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Crise do verso*. Tradução de Ana de Alencar. São Paulo: Cosac Naify/ 7 Letras, 2006.
- _____. Prefácio a *Um Lance de dados*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura contemporânea*. Campo Grande: EDUFMS, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTENEGRO, Wagner. *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada, São Paulo, 10 dez. 1981, p. 34, Entrevista: Borges Espera ser Salvo pelo Nada.
- MONEGAL, Emir. *Borges – uma biografia literária*. Montevideo: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- MONTENEGRO, Nestor. *Entrevista: como Escrevo? Jorge Luís Borges*. São Paulo: Editora Leia, 1985.
- MÜLLER, Adalberto Jr. *Manoel de Barros: o Averso Visível*. REVISTA USP, São Paulo, n.59, p. 275-279, 2003.
- OLMOS, Ana Cecília. *Por que Ler Borges*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1952.
- PALOTINNI, Renata. *Dramaturgia – A construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *A imagem*. In: *Signos em rotação*. Tradução de Celso Lafer. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- PERRONE-Moisés, Leila. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

RICCIARDI, Giovanni. Manoel de Barros. In: _____. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Joaquim T. Costa. Porto: Rés Editora, 1983.

_____. *Tempo e narrativa*. Tradução de Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1994.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: TopBooks, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Aletria e hermenêutica*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: 1994. (*Tutaméia*).

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al (Orgs.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SALES, Alessandro. *Um Livro Sobre Nada Poesia, Silêncio e Modernidade*. São Paulo: Editora PUC, 1999.

SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos trópicos*. São Paulo: Rocco, 1978.

_____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. São Paulo: Rocco, 2006.

_____. O Entrelugar do discurso latino-americano. In: _____. *Literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

STIERLE, Karlheinz. *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

THE PARIS Interview Review. *As Entrevistas da Paris Review*. Tradução de Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (V. 1).

TINOCO, Robson Coelho. *Leitor Real e Teoria da Recepção: travessias contemporâneas*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIEIRA, Regina; BERGEMANN, Ofir. *Manoel de Barros em Terras Estrangeiras. Cadernos de Tradução*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 2, n. 24, 2009.

VOGEL, Daisi. *Borges e a Entrevista: performances do escritor e da literatura na cena midiaticizada*. Santa Catarina: Ed. Insular, 2009.

WELLEK, René. *O nome e a natureza da Literatura Comparada*. Tradução de Marta de Senna. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1983.