

DO CENTRO À PERIFERIA: APROXIMAÇÕES À OBRA DE JORGE LUIS BORGES A POÉTICA PÓS-MODERNA

ANA CRISTINA DOS SANTOS (UERJ E UVA)

El artificio de que las letras de las palabras indiquen subdivisiones y divisiones es, sin duda ingenioso. (Jorge Luis Borges. *El idioma analítico de John Wilkins*. In: *Otras inquisiciones*. O.C., p. 708.)

No mundo pós-moderno os indivíduos vivem imersos no *hic et nunc* e numa hiper-realidade de imagens e simulacros que flutuam à deriva e que só existem no momento presente. Nesse tempo, o indivíduo percebe o mundo como um espetáculo fragmentário, sem totalidade e irracional, no qual a realidade se dissolve em um *collage* de signos e simulacros cujos referentes se perderam num processo de desconstrução da unidade e do todo. A correspondência entre objeto e signo não se encontra mais fundamentada na analogia e sim, na descentralização. O significado não precisa mais manter qualquer relação com o objeto que representa, além do cultural e socialmente estabelecida. Dissolvida a diferença entre o objeto e a sua representação, somente resta o simulacro.

Neste universo caótico é difícil definir os limites que conformarão o homem. Não há espaço para a individualidade do sujeito, aquele “eu” clássico, possuidor de verdades, identificado com a ra-

ção e a cultura da razão no mundo ocidental que estabelecia conceitos que definiam o que era real, história, aparência ou verdade.

Em uma realidade hiper-real, infinitamente dispersa e caótica, onde a discursividade constrói o universo referencial, não se pode falar em um centro definidor de verdades absolutas, pois a realidade é carente de qualquer tipo de verdade canônica e, portanto, de centralidade. Essa situação permite o surgimento de novos princípios e a reordenação de antigos componentes do paradigma. Quando ocorre essa mudança paradigmática, inicia-se um processo de abertura à margem¹, abrindo espaço para outras verdades que culminam com a valorização do local e do periférico. Um caso central dessa troca paradigmática ocorre quando o discurso estético incorpora o popular e outros discursos periféricos.

A descentralização é uma das características predominantes do discurso pós-modernista e está presente também na poética borgeana. Em 1930, na epígrafe do livro *Evaristo Carriego*, Borges deixa implícito que o livro já pretende *descentralizar-se*, ou seja, buscar outras verdades além das já consabidas: “...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered.”². De Quincey. Wri-

¹ Segundo Linda Hutcheon (1988, p. 98): “O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior.” (grifo da autora).

² “...um tipo de verdade, não uma verdade coerente e central, mas angular e multifacetada”. (Tradução livre da autora do trabalho).

tings, XI, 68.” (*Obras Completas*, 1989, p. 99). Pensamento que explicita no prólogo, ao formular uma série de perguntas que pretende responder ao longo do livro e ao afirmar que as respostas não estão baseadas na realidade, em documentos que autenticuem *a verdade coerente e central* (a verdade canônica), mas na imaginação que fará surgir *a verdade angular e multifacetada* (as outras possíveis verdades que os textos revelarão ao leitor):

¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas?
¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o como hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo. (“Prólogo”. *Obras Completas*, 1989, p. 101)

Poderíamos tentar explicar esta subversão do centro na poética borgeana, utilizando alguns fatos importantes da própria vida pessoal de Borges. Ele nasce no final do século XIX, às vésperas do século XX (1899), quando no mundo se percebia uma ânsia geral de inovação, de ruptura, de um novo começo. Em sua adolescência experimenta um deslocamento tanto temporal quanto espacial motivado pela sua saída de Buenos Aires, quando passou a viver os anos mais formativos de sua vida na Europa, especificamente na Suíça onde estudou o francês, o latim e o alemão. Essas experiências deram ao autor uma idéia especial do que era sua relação com o universal: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo tam-

bién que tenemos derecho a esta tradición mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental (“El escritor argentino y la tradición”. *Obras Completas*, 1989: 272).

Outro deslocamento importante foi seu retorno a Buenos Aires. O choque por reencontrar um país mudado em apenas sete anos resultou na reinvenção de uma Argentina como um novo espaço no novo tempo. Essa reinvenção está presente em seus três primeiros livros de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929), culminando com o poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, publicado neste último livro. “¿Fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?” (*Obras Completas*, 1989, p. 81). A partir desta época, observa-se em sua poética uma das máximas que preconiza anos mais tarde o pós-modernismo: as verdades poéticas da linguagem como fundação de mundo. Essa descentralização é um dos elementos essenciais que lhe proporciona, como escritor, uma posição privilegiada: formula, desde o início, uma escritura inovadora de rupturas, que se reconhece como ficcional e criadora de mundos, capaz de adquirir sentidos múltiplos e tornar-se atemporal no momento de contato com o leitor. Não é este o objetivo que pretende o escritor com a epígrafe que abre o seu primeiro livro de poemas *Fervor de Buenos Aires* (1923) “A quien leyere”? Uma escritura apta a subverter os cânones e as formulações vigentes. Uma escritura apta a subverter os cânones e as formulações vigentes. Segundo argumenta Costa Lima (*Apud* Behar, 1998, p. 31), Borges e sua escritura inova-

dora foram fundamentais para a literatura: “Se no século passado o romance tinha de imitar a História para se legitimar, Borges contribuiu decisivamente para o modo inverso, o historiador, senão o filósofo, há de torna-se ficcionista.”

Segundo Nancy Kason (1994, p. 3), talvez o primeiro texto-chave para compreender a escritura inovadora de Borges seja “El arte narrativo y la magia” (*Discusión*, 1932)³. Para ela, nesse ensaio Borges ataca a estética realista utilizada pela literatura e propõe a sua poética de artifício. O texto revela claramente que Borges já rejeitava os textos canonizados do momento – o romance tradicional – baseados na estética realista e na ilusão verossímil.

Em nossa opinião, essa escritura inovadora que rompe com a estética realista/naturalista advém de sua preocupação com o tempo cronológico linear e sucessivo e está presente na poética borgeana desde a década de 20 em seus livros de poemas e principalmente nos de ensaios e não somente a partir de 30. Poemas como “La rosa”, “La fundación mítica de Buenos Aires”, “El truco”, ensaios como “El truco”, “La fruición literaria” “La nadería de la personalidad” e muitos outros, permitem-nos afirmar que a escritura inovadora de Borges delineia seus traços já na década de 20.

³ Ainda que os teóricos concordem que é na década de 30 em que surgem os textos borgeanos que vão romper com a estética realista/naturalista até então vigente, discordam quanto ao livro que inaugura esta nova poética. Para Kason, N. (1994, p. 3) é a partir de *Discusión*, onde está inserido o conto “El arte narrativo y la magia”, para Trouche, A.L.G. (2002, p. 264) é o livro *Historia universal de la infamia*.

Uma escritura que, a diferença do famoso rio de Heráclito que seguia às margens limítrofes entre o eu e o outro e entre o centro e a periferia, começa a descobrir os caminhos que desfazem estes limites. Dilui os parâmetros da separação tradicional através da ausência de classificação ou de uma nova classificação do paradigma, negando as hierarquias discriminantes e optando pela não-seleção, isto é, pela enumeração caótica dos elementos. Essa negação das definições usuais está presente na própria estrutura utilizada por Borges para chegar a elas: parte das exceções para atingir à definição geral, rastreia no uso incomum, o modo operante do sistema geral. A partir da exceção, define a realidade. Com estas características, sua poética não faz uma oposição entre a verdade e a ficção, o passado e o presente, o relevante e o irrelevante, os sentidos fechados e os abertos.

O afastamento em relação à centralização permite à narrativa borgeana ser definida como a própria *esfera de Pascal*: não faz questão de ser, a periferia está em todas partes e o centro em nenhuma. De esse afastamento, surge um texto fragmentado que incorpora certas técnicas da matemática como a duplicação, a permutação e a enumeração para mostrar, através da linguagem multifacetada e plural, um universo múltiplo que só pode ser organizado e ter sentido quando do momento de sua recepção. Mais tarde, esses caminhos serão retomados pelos teóricos pós-modernistas⁴ para caracterizar a nova vertente estética do final do século XX.

⁴ Connor, S. (1989, p. 16) afirma que a condição pós-moderna manifesta-se na dissolução de toda espécie de narrativa/discurso totalizante que afirme

Em uns textos mais que outros, por encontrar-se mais explícito, percebemos essa escrita inovadora de subversão do centro que caracteriza o pensamento pós-moderno. No conto “El Aleph”, do livro homônimo (1949), as coisas não pertencem ao centro ou à periferia estão simultaneamente em todas as partes.⁵ É o tempo do Cronos, inseparável da circularidade que contém tudo o que foi, é ou será. Essa abrangência da realidade mapeia a descentralização do olhar fixo em um único centro. A multiplicação de olhares abre espaço para a simultaneidade e a multiplicidade da realidade.

No conto “La escritura de Dios” também pertencente ao mesmo livro, encontramos o tempo do Cronos – na figura da roda – que fará com que o universo não possua um centro definidor. Os elementos, tanto do centro quanto da periferia, estão ao mesmo tempo em todas as partes:

governar todos os complexos campos das representações sociais e na transformação da hierarquia em heterarquia, esta última seria “*as diferenças organizadas num padrão unificado de dominação e subordinação, opostas a diferenças que existem lado a lado, mas que não estão ligadas a nenhum princípio de compatibilidade ou de ordem.*” Assim, as classificações existentes são construídas pelo discurso e como tal podem ser des-construídas e reconstruídas.

⁵ Jaime Alazraki (*Apud* Cañeque, C., 1995, p. 341) afirma que Borges toma da Cabala essa idéia do universo esférico, plural e simultâneo: “*A letra Aleph, é a letra das letras, já que nela está contido todo o alfabeto, ou seja, todos os elementos para criar o universo; por isto, de alguma maneira, a letra Aleph contém o universo. Borges no seu conto El Aleph, recria com uma habilidade vertiginosa essa idéia cabalística. Na Cabala existe uma noção que mostra o universo como descreve Borges no seu conto, como uma esfera iridescente*”.

Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas las partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban todas las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entender todo, sin fin. (*Obras Completas*, 1989, p. 598)

Em um mundo fragmentado, diluem-se também os limites que determinam onde termina uma categoria e onde começa outra. Esfacelam-se as antigas formas de pensar, perde-se a unidade e a identidade em meio de uma simulação geral. Nessa realidade, Borges resalta a impossibilidade humana de selecionar e categorizar os objetos, de demarcar limites e espreita para uma ausência total de classificação no mundo caótico que habitamos. Esta não-seleção contribui para que elementos díspares estejam lado a lado quando da definição de um determinado objeto ou situação, criando uma enumeração aparentemente caótica e múltipla, cujo objetivo é representar a simultaneidade do universo.

Para Borges, a enumeração sucessiva de objetos não-semelhantes, inserida no tempo, converte-se em um recurso para criar a noção de infinito no texto. Com essa enumeração objetiva, revela a existência de uma ordem dentro do tempo simultâneo do universo, impossível de ser percebida pelo homem por causa do limite linear e sucessivo que lhe é imposto pelo tempo cronológico em que vive.

Dessa maneira, a enumeração, que na narrativa se assemelha a um caos, transforma-se internamente na ordem secreta do universo:

En cuanto a la enumeración caótica, quizá sea imposible, ya que si hay un universo, todas las cosas están unidas; y la enumeración caótica puede servir para que sintamos no el caos, sino el cosmos o secreto cosmos del mundo, ¿no? Sí, tiene un orden, bueno, secreto; y por consiguiente misterioso. (Ferrari, 1998, p. 304-5).

Através da reordenação das novas fronteiras, Borges constrói uma nova ordem paradigmática capaz de criar classificações até então inusitadas. Lembremo-nos da definição que apresenta no conto “El idioma analítico de John Wilkins” para as pedras e metais, diferente das categorias habitualmente utilizadas:

Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (cadernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, greda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Ésta nos revela que los metales pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recrementicios (limaduras, herrumbre y naturales (oro, estaño, cobre). (*Obras Completas*, 1989: 707.)

A negação das fronteiras tradicionais faz com que a obra de Borges compartilhe com o pós-moderno uma outra tensão: a que resulta da transgressão dos limites entre gêneros e discursos. Em seus primeiros livros de contos, publicados na década de 30, já encontramos essa atitude pós-moderna de cruzar fronteiras genéricas. Alguns

de seus livros resistem em classificar-se dentro dos paradigmas usuais. Não podemos defini-los como livros de contos ou de ensaios porque neles se inserem contos que estão mais próximos do aspecto ensaístico, tais como, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, “El atroz redentor Lazarus Morell”, entre outros do livro *Historia universal de la infamia* (1935) e ensaios que estão mais próximos do aspecto narrativo, tais como “La penúltima versión de la realidad”, “La postulación de la realidad”, entre outros. Com isso, rompe-se o acordo tácito entre o leitor e o autor, segundo o qual um relato versa sobre os fatos acontecidos, um ensaio sobre os fatos da realidade e um poema sobre as emoções e o sentimento⁶. Para Jaime Alazraki (*Apud* Cañeque, 1995, p. 351), os leitores de Borges não deveriam procurar diferenças rigorosas entre os gêneros porque seus textos flutuam entre dois ou mais, podendo ser classificados em qualquer um deles. Essa fluidez na demarcação dos gêneros originou um gênero híbrido que será típico do momento pós-moderno. Segundo Linda Hutcheon:

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visí-

⁶ Não se pode considerar esta transgressão como uma inovação da poética borgeana. Autores anteriores a ele já a utilizavam: os simbolistas franceses (poemas em prosa), o escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento. Entretanto, por estar presente nas narrativas borgeanas, e por aliar-se a outras marcas pós-modernas encontradas em sua obra é que esta característica será tão discutida em sua poética pelos pós-modernos.

veis [...] e as fronteiras entre os gêneros literários tornam-se fluidas. (Hutcheon, 1988, p. 86 e 29)

Se não existe universo no sentido orgânico, unificador da palavra por causa da visão fragmentária que o homem possui da realidade, como um texto literário, que tenta refletir o universo, pode pretender inserir-se dentro de um só gênero? Realidades e textos passam a ser fragmentários porque o homem, diferente do *Aleph*, não pode perceber todo o universo.

Outra transgressão totalizadora do centro que a obra borgeana compartilha com o pós-modernismo encontra-se na polêmica relativa à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico. Para Hutcheon (Op. cit., p. 29):

O centro já não é totalmente válido. E, a partir dessa perspectiva descentralizada, [...] o “ex-cêntrico” assume uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseiam nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo do pós-moderno.

Essa afirmação da não-uniformidade centralizada produz-se pela introdução na obra borgeana (considerada erudita e intelectual para muitos) do periférico, do lateral, isto é, da utilização de temas, meios e escritura procedentes do arquivo da cultura popular. Essa

cultura popular em Borges tem duas caras. A primeira, o uso que faz dos elementos intrínsecos da cultura argentina para conformar seus textos:⁷ o truco, o tango, a figura do gaúcho, o punhal. A segunda, a publicação de seus textos nos meios considerados *periféricos* – jornais, suplementos culturais, revistas de interesse geral, publicações literárias – em um contexto de fugacidade, de normas e convenções culturais que carecem do prestígio que normalmente se atribui ao livro. O corpus literário borgeano encontrado nos meios periféricos está constituído de uma densa massa de relatos também considerada periférica: ensaios, biografias, resenhas literárias, prólogos e traduções que convivem ao lado da obra considerada *canônica*. Algumas edições que recopiam estes textos são recentes, como *Borges en Sur 1931-1980* (1999) e *Borges en Revista Multicolor* (1995)⁸. Essa informação sustenta a idéia de que somente há pouco tempo, estes relatos foram considerados tão importantes quanto os diversos livros publicados pelo escritor argentino. Muitas vezes, esses textos *periféricos* emigraram para os seus livros com poucas ou nenhuma alterações ou em outras, os textos borgeanos considerados canônicos apa-

⁷ Segundo Beatriz Sarlo (1988, p. 179 e ss) essa característica não será só de Borges, mas da literatura argentina que durante a segunda década do século XX se volta para essa representação centrada na cor local. Não obstante, verificamos que ainda que seja uma característica da narrativa argentina, Borges concede aos signos e valores populares uma categoria intelectual que não possuíam antes. Essa característica o difere dos demais escritores da época.

⁸ Steven Connor (1989, p. 149) afirma que uma das características do pós-modernismo é o interesse por textos antes considerados menores pelo discurso canônico.

receram por primeira vez nesses meios *periféricos*, mostrando que Borges não diferenciava os dois horizontes culturais. Como se pode constatar nos “Apéndice II” de *Borges en Revista Multicolor* (1995, p. 439-40) e “Textos de Sur publicados en las Obras completas de Borges” de *Borges en Sur 1931-1980* (1999, p. 351-4).

Alguns desses textos periféricos tornam-se o esboço de novos contos ou ensaios inserido nos livros considerados *canônicos* de Borges, como é o caso do ensaio “La biblioteca total” (BS, p. 24-7) que traz em si o gérmen do conto “La biblioteca de Babel” (*Obras Completas*, 1989, p. 465-71). Uma pista que o próprio Borges fornece aos leitores no prólogo de *Ficciones* (1944): *No soy el primer autor de la narración La biblioteca de Babel; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 del Sur ...* (*Obras Completas*, 1989, p. 429). No texto de 1944, ao falar da biblioteca de Babel, Borges informa que *la biblioteca es total* (*Obras Completas*, 1989, p. 467), expressão que por si só remete o leitor ao texto de 1939. Os símbolos que se encontram na biblioteca são basicamente os mesmos. Na enumeração vastíssima que o autor utiliza em ambos os textos para dar a noção de um universo infinito, podemos encontrar os mesmos elementos:

La idea básica de Lasswitz es la de Carroll, pero los elementos de su juego son los universales símbolos ortográficos, no las palabras de un idioma. El número de tales elementos – letras, espacios, llaves, puntos suspensivos, guarismos – es reducido y puede reducirse algo más. [...] A fuerza de simplificaciones análogas, llega Kurd Lasswitz a veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto y la coma) cuyas variaciones con repe-

tación abarcan todo lo que es dable expresar: en todas las lenguas. (“La biblioteca total”. *Borges en Sur*, 1999, p. 26-7)

De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dado expresar: en todos los idiomas. (“La biblioteca de Babel”. *Obras Completas*, 1989, p. 467-8)

Borges não só utiliza a cultura popular como sua obra ocupa também os dois lados dessa dicotomia, sem distinção. A idéia de ocupar essas duas frequências, em princípio díspares, é um princípio da obra borgeana e do pós-modernismo que elimina a exclusão binária e prefere o “isto e aquilo”. Desde o seu início, a poética borgeana especializa-se nessa espécie de duplicidade que o contexto periférico revela: o modo como a cultura popular e a culta se encontram em reciprocidade nos seus textos, conformando uma idéia única. Um dos textos mais representativos dessa dupla articulação é o ensaio “El truco” do livro *El idioma de los argentinos* (1928), cuja idéia principal já estava no poema “El truco” do livro *fervor de Buenos Aires* (1923). Ambos começam com uma frase semelhante, somente o tempo verbal muda: *Cuarenta naipes quieren desplazar la vida* (“El truco”. *El idioma de los argentino*, 1994, p. 27); *Cuarenta naipes han desplazado la vida* (“El truco”. *Obras Completas*, 1989, p. 22). Através da explicação de um jogo de cartas popular e “crioulo” com suas regras, refrãos e magias, Borges tece relações com os limites do

homem, pensamento metafísico constante em sua escritura: o tempo, o eterno retorno e a eternidade. Dessa maneira, o texto conta como o jogo e o pensamento metafísico se unem em uma representação recíproca: o truco conta a metafísica e a metafísica conta o truco. Neste caso, o texto adota signos e valores da cultura popular e lhes atribui – como o pós-modernismo – uma categoria intelectual da qual normalmente carecem:

Pensar un argumento local como este del truco y no salirse de él o no ahondarlo – las dos figuras pueden simbolizar aquí un acto igual, tanta es su precisión – me parece una gravísima fruslería. Yo deseo no olvidar aquí un pensamiento sobre la pobreza del truco. Las diversas estadas de su polémica, sus vuelcos, sus corazonadas, sus cábalas, no pueden no volver. Tienen con las experiencias que repetirse. [...] Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: una justificación y finalidad de todos los temas. (*El idioma de los argentino*, 1994, p. 30-1).

No texto “Cuando la ficción vive en la ficción” da *Revista Hogar* de 2 de junho de 1939 (recopilado em *Textos cautivos, Obras Completas IV*, 1996, p. 433-5) encontramos também a dupla articulação através do qual o popular remete à cultura culta e adquire um novo status. Nele Borges passa de uma lata de biscoito que tem em sua embalagem desenhada uma lata de biscoito com uma cena japonesa *ad infinitum* à noção do infinito. Relaciona o desenho da lata com o problema artístico e filosófico da *mise en abîme* para comentar o livro de Flann O’Brien, *At Swim-Two-Birds*, isto é, de como o

desenho na lata de biscoito e o livro de Flann O'Brien dizem o mesmo:

Debo mi primera noción del problema del infinito una gran lata de bizcocho que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcocho reaparece con la misma figura y en ella la misma figura y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... [...] He enumerado muchos laberintos verbales: ninguno tan complejo como la novísima obra de Flann O'Brien: *At Swim-Two-Birds*. [...] Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblan en otros libros, nos ayuda a intuir esta realidad. (*Obras Completas IV*, 1996, p. 433-4)

Entretanto, não é somente na prosa que encontramos essa dupla articulação. Ela se manifesta também em sua poesia. Como faz na prosa, Borges inter-relaciona o pensamento popular às preocupações metafísicas constantes em sua poética: os limites humanos e a sua anulação através da escritura. São poemas nos quais Borges introduz uma particularidade: segue o cânone da poesia popular argentina, em estrofes de quatro versos, as *milongas*:

Aunque la daga hostil o esa otra daga, / El tiempo, los perdieron
en el fango, / Hoy más allá del tiempo y de la aciaga / Muerte,
esos muertos viven en el tango. / En la música están, en el cordaje
/ De la terca guitarra trabajosa, / Que trama en la milonga ventu-
rosa / La fiesta y la inocencia del coraje. (*Obras Completas*,
1989, p. 888-9)

Em alguns de seus textos, o popular não é somente um componente a mais entre os outros, mas o seu núcleo. Referimo-nos ao livro de *milongas* que Borges publicou em 1965, intitulado *Para las seis cuerdas*. A publicação de um livro só de *milongas* corroborou para a idéia de um Borges capaz de utilizar tanto os cânones da alta cultura como os da popular: “He querido eludir la sensiblería del inconsolable “tango-canción” y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas”. (*Obras Completas*, 1989: 953).

O próprio título caracteriza que são composições que devem ser cantadas e acompanhadas pelo som do violão (instrumento de seis cordas)⁹. Essa característica leva Borges a anunciar no prólogo, numa atitude pós-moderna, a importância do leitor no ato de recepção de suas *milongas* (*toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad*. (*Obras Completas*, 1989, p. 953): por tratar-se de composições para serem cantadas “el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose de su guitarra.” (*Obras Completas*, 1989: 953).

⁹ Em seus últimos livros as milongas também estão presentes, embora não constituam, como em *Para seis cuerdas*, seu núcleo principal: “Milonga del forastero” de *Historia de la noche* (1977); “Milonga de Juan Muraña” de *La cifra* (1981(a figura de Juan Muraña será também tema do conto “Juan Muraña” de *El informe de Brodie* (1970)); “Milonga del puñal” de *Atlas* (1984); “Milonga del infiel” e “Milonga del muerto” ambas de *Los conjurados* (1986).

O popular torna-se o núcleo do livro, induzindo alguns críticos, entre eles Horacio Salas (1994, p. 265), a classificá-lo como “un volumen fuera de sus cánones habituales”. Esse comentário corrobora nossa afirmação anterior de que alguns críticos separam os textos considerados periféricos, onde estão presentes os elementos da cultura argentina, da obra intelectual e culta de Borges publicada em seus livros de contos, ensaios e poesias.

As *milongas* oferecem a Borges, com improvisações que divagam sobre a vida e a morte, o material indispensável para a sua escritura, o *leit motiv* principal de sua obra: o limite temporal, o eterno retorno e o infinito.

Assim sendo, percebemos que Borges não cria fronteiras entre os meios considerados periféricos e os centrais para escrever sobre o tema que o atormenta: os limites humanos. Em ambos, discute as mesmas questões literárias e metafísicas, citando os mesmos livros e os mesmos autores – alguns clássicos e outros não-pertencentes ao espaço canônico – sem ater-se às demarcações de limites impostas por formas e gêneros. A negação dessa hierarquia estética, própria, mas não exclusiva do movimento pós-moderno, aproxima a obra borgeana do pós-modernismo. É uma narrativa que não permite a imposição de limites, que busca destruir os parâmetros limítrofes que lhe são impostos: do tempo, do indivíduo, do espaço e, como consequência, assenta uma poética descentralizada que busca refletir o múltiplo e o simultâneo da realidade.

Referências Bibliográficas

BEHAR, Lisa Block de. *A invenção teórica do discurso latino-americano*. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (orgs.). *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 11-34.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 17. ed. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

_____. *Obras completas IV*. Barcelona: María Kodama/Emecé, 1996. 549 p.

_____. *Borges en Revista Multicolor: obras, reseñas y traducciones inéditas*. (diário *Crítica: Revista Multicolor de los sábados 1933-1934*). Investigación y recopilación: Irma Zangara. Buenos Aires: Atlantida, 1995. 445 p.

_____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1994. 153 p.

_____. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 358 p.

CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995. 394 p.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 230 p.

FERRARI, Osvaldo. *En diálogos II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. 312 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p.

KASON, M. Nancy. *Borges y la posmodernidad - un juego con espejos desplazantes*. México: Universidad Autónoma de México, 1994. 133 p.

SALAS, Horacio. *Borges, una biografía*. Buenos Aires: Planeta Argentino, 1994. 302 p.

SARLO, Beatriz. *Marginales: la construcción de un escenario*. **In:** _____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión, 1988. p. 179-205.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. *Boom e pós-boom: polêmicas e perspectivas*. **In:** *20 años de APEERJ: el español un idioma universal*. Rio de Janeiro: Revista APEERJ, año 5, n. 5, 2002.