

O imaginário metaficcional de Jorge Luis Borges: uma leitura teórica de narrativas borgianas

Raquel Alves Mota¹

Resumo: As narrativas de Borges constroem um imaginário metaficcional: autorreflexivo, reflexivo e intelectual. O objetivo aqui é analisar alguns textos do autor, destrinchando esse imaginário reflexivo, no sentido de perceber seu gênero do intelectual. A primeira questão é discutir o conceito de Gass ([1979]) de metaficção; conseqüentemente se adentra na discussão sobre a ficção, e um de seus eixos, o paradigmático, se problematiza. A partir da questão sobre as metáforas, dá-se foco à descrição da imagem. Esse problema é percorrido em duas obras de Sartre: *A imaginação* (2008) e *O imaginário* (1996). O filósofo, então, encabeça a teoria sobre a noção de imaginário. Parte-se, posteriormente, para a análise de algumas narrativas de Borges, contos e ensaios, para se visualizar como o escritor projeta esse imaginário metaficcional. Inicia-se essa discussão com o conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, que serve para grifar a temática do tempo, que, por sua vez, conduz à seleção de alguns ensaios de *Otras Inquisiciones* (1984). Essas duas temáticas servem para grifar o imaginário reflexivo de Borges. Em sua obra, as imagens são habitadas pela reflexão, construídas através da relação com as ideias extraídas de textos não-literários, como os filosóficos, desvelando um imaginário amplamente metaficcional.

Palavras-chave: Borges. Metaficção. Imaginário em Sartre.

The metafictional imaginary in Jorge Luis Borges: a theoretical reading of borgean narratives

Abstract: Borges' narratives forge a metafictional imaginary: self-reflexive, reflexive and intellectual. This paper aims to analyze some of author's texts, unraveling this reflective imaginary, in order to observe his intellectual genre. Firstly, it discusses Gass's ([1979]) concept of metafiction; then it enters the discussion about fiction and problematizes one of its axes; the paradigmatic. From the question about metaphors, it focuses on the description of the image. This problem is addressed through two works by Sartre: *A imaginação* (2008) and *O imaginário* (1996). The philosopher, then, heads up the theory on the notion of imaginary. It proceeds to analyze some of Borges' narratives, short stories and essays, to envisage how the writer projects this metafictional imaginary. This discussion begins with the short story “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, which highlights the theme of time, and, in turn, leads to the selection of some essays from “*Otras Inquisiciones*” (1984). Both topics are effective to highlight Borges' reflective imaginary. In his work, reflection inhabits images which are created through a relationship with ideas derived from non-literary texts, such as philosophical ones, disclosing an imaginary widely metafictional.

Keywords: Borges. Metafiction. The imaginary in Sartre.

Introdução

¹ Doutora em Estudos Literários na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo POSLIT-FALE/UFMG (2012-2016), com Doutorado Sanduíche na Université de Rennes II, França. Realizou pesquisa de pós-doutorado no DLA/UFV (2022-2024), com estágio pós-doutoral na FHCE/UDELAR, em Montevidéu. ORCID Id:<https://orcid.org/0000-0001-5527-2589>. E-mail: raquelfale2003@yahoo.com.br.

Segundo Stierle (2011), em “Que significa a recepção dos textos ficcionais”, a partir de Mallarmé se inicia uma tradição que insere a autorreferencialidade como traço fundamental da obra literária. É uma fórmula que sobrepõe uma recepção pragmática dos textos ficcionais, colocando em evidência seu aspecto formal. Dessa maneira, o receptor é confrontado quanto ao costume de uma recepção realista, entendida nesse contexto como uma recepção ingênua, e enfrentado com uma poética nova, que exige para si o *status* de objeto puro, sobrepujando o lastro do mundano. Essa característica é pujante em textos de literatura hispano-americana moderna, tornando a autorreferencialidade como parte constituinte do desenvolvimento da trama narrativa. Esse traço já foi apontado pela crítica literária, como quando Mário de Andrade afirma que a poesia argentina modernista: “assumia desde logo um caráter intrinsecamente literário. Tipográfico mesmo” (Rodríguez Monegal, 1978, p. 89). Nesse texto, “Literatura modernista argentina” – publicado no opúsculo de Rodríguez Monegal sobre a recepção crítica de Mário de Andrade da literatura argentina modernista² –, o crítico brasileiro sublinha esse caráter tipográfico, principalmente em razão do grande número de revistas literárias argentinas criadas no período, o que fomentava o desenvolvimento da literatura local, por meio do compromisso intelectual desses grupos literários. A literatura argentina, dessa forma, ultrapassava o compromisso oral, das famosas tertúlias, corroborando com a impressão de ideias, o que promovia seu próprio desenvolvimento teórico e identitário.

Neste artigo busca-se analisar o imaginário metaficcional de Jorge Luis Borges, ou como a imaginação do escritor funciona com as engrenagens da reflexão e da autorreferencialidade. É preciso, então, primeiramente, discutir o conceito de metaficção, percebendo nele uma tipicidade própria no trato com os elementos da ficção. Nesse objetivo, traz-se, então, William Gass (2000), que é o responsável por essa nomenclatura. Perceber o gesto metaficcional de Borges é importante para compreender seu imaginário. Nesse escopo, antes da análise de alguns de suas narrativas, faz-se necessária uma entrada na discussão filosófica de Sartre sobre a imagem, com o objetivo de aclarar o conceito de imaginário³.

² Rodríguez Monegal explicita a dissimetria entre o conceito de modernismo, no Brasil e na Argentina, em nota de número três, do artigo “Um problema de léxico”, que consta nessa mesma obra supracitada: “[o] modernismo hispano-americano corresponde, cronologicamente, ao que na literatura brasileira se chama, ‘Realismo’ e ‘Simbolismo’” (1978, p. 13).

³ Sartre (2008) em *A imaginação* desenvolve uma análise crítica sobre as teorias sobre a “imagem” a partir de, principalmente, três grandes filósofos clássicos, percorrendo, então, a concepção metafísica de Hume, Descartes e Leibniz, encontrando nelas o postulado da imagem como coisa: “fazer da imagem uma cópia da coisa” (Sartre, 2008, p. 9); e a consciência como sendo um lugar. No objetivo de “expulsar os conteúdos da consciência” (Sartre, 1996, p. 7), Sartre encontra em Husserl uma metodologia que pode responder, em determinada medida, aos seus objetivos de descrever a imagem. O conceito de intencionalidade de Husserl, que afirma que “a consciência é consciência de algo”, ultrapassa o defendido pelos filósofos clássicos, já que a consciência passa a ser enxergada como ato e não como objeto. No objetivo de romper com a insuficiência do pensamento de Husserl, Sartre publica, posteriormente, um segundo volume, intitulado *O imaginário*, que é uma crítica à imanência em Husserl. Nesta segunda obra, Sartre desenvolverá uma análise e descrição da “imagem”, principalmente na contraposição com a percepção ou com a sua relação com a coisa. É necessário, depois de lançadas, grosso modo, a relação entre esses dois livros de Sartre, afirmar que são importantes para este trabalho os apontamentos de Sartre tanto na crítica aos filósofos metafísicos, no primeiro livro, em *A imaginação*, quanto no desenvolvimento de sua própria análise sobre “a imagem”, no segundo livro, em *O imaginário*.

Portanto, iniciando-se com alguns apontamentos de *A imaginação* (2008), se focará no núcleo de discussão de *O imaginário* (1996), objetivando esclarecer as atitudes demandadas para a realização do imaginário.

O jogo metaficcional na criação das metáforas borgianas

Gass (2000) nomeia de metaficção as ficções em que “[...] as formas da ficção servem como material sobre o qual outras formas podem ser criadas. De fato, muito do que é conhecido como antirromances é na realidade metaficções”⁴ (p. 25, tradução nossa). Foca-se, então, no aspecto formal, no manejo da linguagem. Nessa direção, são sublinhadas as aproximações da literatura com outras formas de uso da linguagem, no trabalho com conceitos e ideias, como a filosofia e o discurso científico, por exemplo. Contudo, “[...] os mundos que, da mesma maneira, o escritor cria, são somente imaginativamente possíveis; eles não necessitam ser de modo algum parecidos com o real, e a metafísica que qualquer ficção emprega é provável de ser sem sentido ou falsa se for tomada como própria da natureza”⁵ (GASS, 2000, p.10, tradução nossa). O mundo, então, criado “[...] exhibe aquela forma de pensamento corporificado que é a imaginação”⁶ (GASS, 2000, p.10, tradução nossa). Percebe-se, nessa última afirmação de Gass, a antecipação daquilo que se defende, aqui, como o conceito de imaginário de Borges: a corporificação do reflexivo no plano das imagens criadas.

É central para esta discussão o conceito de imaginário, que se apresenta como sendo o sentido do jogo imaginativo, formado na literatura por meio da linguagem poética, que privilegia o jogo entre o eixo sintagmático e o paradigmático, na combinação e na seleção, como articula Jakobson (2010, p. 61). Focando-se, aqui, especificamente na metáfora, mecanismo de exploração do imaginário, tem-se que Gass (2000) define-a por meio de um trecho de Hamlet, de Shakespeare: “[o] ar corta astutamente; está muito frio”⁷ (p.60, tradução nossa). Explicando, seguidamente: “[a]s duas sentenças possuem uma clara relação. A primeira é metafórica, a segunda literal. Ambas são sobre o clima, mas uma é arte, a outra não”⁸ (p. 61, tradução nossa). Como, então, a imaginação se faz sentir na ficção principalmente por meio das metáforas, ou desse jogo com as imagens, é importante seguir a definição desse conceito, articulada por Gass:

⁴ No original: “[...] the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction”.

⁵ No original: “[T]he worlds which, in like manner, the writer creates, are only imaginatively possible ones; they need not be at all like any real one, and the metaphysics which any fiction implies is likely to be meaningless or false if taken as nature’s own”.

⁶ No original: “[...] displays that form of embodied thought which is imagination”.

⁷ No original: “[T]he air bites shrewdly; it is very cold”.

⁸ No original: “The two clauses have a very clear relations. The first is metaphorical, the second literal. Both are about the weather, but one es art, the other not”.

Metáfora é uma maneira de inferência; uma maneira de estabelecer tanto diretamente, brevemente e de forma simples como possível o que quer que seja necessário para a inferência desejada, embora a conclusão possa requerer premissas que não são nem breves, nem claras e que não pareçam diretas, uma vez que a direção, tanto na arte como na metáfora, é frequentemente indireta e para outros lugares, pois nestas é muito preocupante buscar o caminho reto e severo quanto é na ciência e matemática buscar o mesmo. Contudo metáfora é mais do que um processo de inferência, é também uma forma de apresentação e de exibição (GASS, 2000, p. 63, tradução nossa).⁹

A metáfora é, portanto, esse caminho indireto de desvendamento por imagens, de compreensão do mundo. É uma abertura para a imaginação criadora, um espaço sem limites, como afirma Gass (2000, p. 40, tradução nossa): “[N]ada é mais livre do que a imaginação do homem”¹⁰, principalmente quando se está no âmbito da ficção¹¹. Especificamente em Borges, tema deste artigo, é possível sublinhar a recorrência de algumas imagens: “[E]ntão ele iria passar muito em breve, como ele dizia para si mesmo, ‘das mitologias dos subúrbios para os jogos com o tempo e o infinito’ os quais finalmente o faz famoso – faz dele aquele ser imaginário, o Borges de seus livros”¹² (GASS, 2000, p. 123, tradução nossa). Nesse sentido, Gass identifica Borges como um escritor metaficcional, aquele que tematiza as formas literárias, aproximando-se também de outros tipos de discursos, como o científico e o filosófico, já que a

⁹ No original: “[m]etaphor is a manner of inferring; a manner of setting down as directly and briefly and simply as possible whatever is necessary for the inference desired, although the conclusion may require premises that are neither brief nor plain and do not seem direct, since direction, in both art and metaphor, is often indirection elsewhere, for it is as much a matter of concern there to seek the severe straight way as it is in science and mathematics to seek the same. But metaphor is more than a process of inference, it is also a form of presentation or display”.

¹⁰ No original: “[n]othing is more free than the imagination of man”.

¹¹ Gass (2000) busca colocar termos entre a metáfora e aquilo que é produzido por meio da imaginação do cientista, no sentido de preenchimento dos vazios da teoria: “[o] modelo não é para ser confundido com o mundo da experiência ordinária, e as conexões que estabelece se fazem possíveis inteiramente pelas regras de representação que o cientista adota, não são conexões em nenhum sentido inerente às coisas. O modelo pode ser usado para fazer previsões que meras observações são impotentes para fazer, e dessa maneira sua utilidade pode ser estimada. [...] O sistema é uma lente através do qual o mundo é visto... ou melhor, ele fornece um esquema através do qual o mundo é pensado. Metáforas raramente possuem essas lentes inteiramente formais e abstratas, mas quando as possuem a semelhança com o caso científico é surpreendente” (p. 66, tradução nossa). Ou no original: “[t]he model is not to be confused with the world of ordinary experience, and the connections it establishes, made possible entirely by the rules of representation the scientist adopts, are not connections in any sense inherent in things. The model can be used to make predictions which mere observation is helpless to do, and in that manner its utility can be estimated. [...] The system is a lens through which the world is seen... or rather, it furnishes a scheme through which the world is thought. Metaphors rarely have a thoroughly formal and abstract lens, but when they do the resemblance to the scientific case is striking”. Essa diferença pode ser compreendida também, em *O imaginário*, quando Sartre trata das retenções e protensões – “[...] Husserl descreveu admiravelmente essas intencionalidades particulares que, a partir de um ‘agora’ vivo e concreto, dirigem-se ao passado imediato para retê-lo e ao futuro imediato para captá-lo” (SARTRE, 1996, p. 105) – que acompanham a acontecimento em geral, que pode ser entendido ao gesto do cientista diante de seu experimento; as imagens, por seu turno, colocam segundo o filósofo, o mundo em suspensão: é um movimento de ir além daquilo que se encontra no mundo real. Contudo, Gass, na citação anterior, consegue visualizar semelhanças ou que os dois movimentos podem provocar o conhecimento.

¹² No original: “[t]hus he was very soon to pass, as he says himself, from ‘the mythologies of the suburbs to the games with time and infinity’ which finally made him famous – made him that imaginary being, the Borges of his books”.

metaficção se caracteriza também por cruzar seus próprios limites¹³. É nesse movimento que a metaficção se revela potente para estabelecer fortes vínculos com o leitor, como o escopo de “[...] captar a consciência, e a conseqüente criação, em você, de uma sensibilidade imaginada”¹⁴ (GASS, 2000, p. 33, tradução nossa), mostrando-se como uma vertente do intelectual¹⁵, daquilo que para Borges é essencial na ficção, priorizando, assim, o trabalho com as formas.

Dessa maneira, nota-se que o ato imaginativo¹⁶ em Borges se realiza muito em função dessa aproximação do discurso literário com o filosófico. Seu imaginário se apresenta, então, como uma relação fecunda entre muitos saberes: aquilo que se revela como argumento de muitas de suas narrativas. Gass (2000, p.17, tradução nossa) grifa essa característica nos textos metaficcionais: “[n]ão há descrições em ficção, há somente construções, e os princípios que governam estas construções são persistentemente filosóficos”¹⁷. É esse processo de construção de imagens que se encontra prioritariamente em Borges, devido, principalmente, às temáticas que percorre em seus textos, como sobre o tempo e a linguagem. Aqui, ambas serão trazidas ao debate quando da análise de suas narrativas.

O problema da imagem na perspectiva de Sartre

Na análise de Gass (2000) sobre a ficção – ou melhor: sobre aqueles textos que não se ajustam tão bem aos moldes romanescos, aqueles que são por ele nomeados de metaficcionais – o primeiro gesto foi focar-se no uso da linguagem e conseqüentemente no recurso das metáforas. Dessa forma, Gass se

¹³ Metaficção se caracteriza pelo discurso que atravessa os limites da própria ficção, como afirma Waugh (1994, p. 3, tradução nossa): “[m]eta’ termos, portanto, são necessários no sentido de explorar a relação entre este arbitrário sistema linguístico e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Em ficção eles são requisitados no sentido de explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo fora da ficção”. Ou no original: “[m]eta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world of the fiction and the world outside the fiction”.

¹⁴ No original: “[...] capture of consciousness, and the consequent creation, in you, of an imagined sensibility”.

¹⁵ Gass (2000) estabelece uma profícua discussão do entroncamento entre diferentes ordens de discursos (como o filosófico e o literário) por meio da abordagem do imaginativo. Quando ele se propõe a tratar desse conceito, especificamente no literário, percebe-se uma entrada no estudo das metáforas, concebida como um movimento que se efetua na linguagem: “[m]etáfora [...] no momento em que a mente se move através do sistema estabelecendo certos pontos de comparação e negando outros, então o sistema é substituído por sua interpretação” (p. 67, tradução nossa). Ou no original: “[m]etaphor [...] the moment the mind moves through the system establishing certain points of comparison and denying others, then the system is replaced by its interpretation”. Esse entroncamento de saberes pode ser compreendido naquilo que Barthes nomeia como *mathesis* (Barthes, 2007, p. 17), quando o literário se aproxima do discurso científico, desvelando sua força de intelectual por meio do imaginativo. Sublinha-se, então, esses alinhamentos do intelectual com o próprio movimento do imaginativo. A metaficção, grosso modo, é a recuperação do ficcional pelo ficcional por meio do discurso metaliterário e intransitivo; é, então, o gesto autorreflexivo do literário.

¹⁶ Rodríguez Monegal (1980, p.24) pontua que Blanchot em um dos textos recolhidos em *Le livre à venir*, relaciona o imaginário de Borges com o gesto de sempre ir além: “[n]o imaginário reside o infinito”. O imaginário é discutido, aqui, a partir da análise do conceito de imagem, em Sartre, e seu valor para a compreensão.

¹⁷ No original: “[t]here are no descriptions in fiction, there are only constructions, and the principles which govern these constructions are persistently philosophical”.

preocupou indiretamente com o problema da imagem; aqui, busca-se ater a essa temática com o escopo de tematizar a imaginação: “a grande função ‘irrealizante’ da consciência” (Sartre, 1996, p. 13). No enalço, então, de fazer uma leitura da imaginação em Borges, traz-se aqui a discussão empreendida por Sartre sobre o imaginário e a imaginação, em seus dois livros sobre as respectivas temáticas. No livro *A imaginação*, no qual Sartre se propõe a introduzir a discussão sobre a temática, o primeiro movimento do filósofo é mostrar a ingenuidade do postulado dos grandes metafísicos dos séculos XVII e XVIII, Descartes, Leibniz e Hume, que defendiam a imagem como coisa. Esse primeiro livro de Sartre é, assim, um levantamento dos grandes sistemas metafísicos, como forma de reordenar seu próprio pensamento ou demonstrar os novos fundamentos filosóficos que sustentariam o desenvolvimento de sua própria teoria sobre o imaginário¹⁸, livro que publica posteriormente.

Percorrendo a análise crítica do primeiro livro, é possível sublinhar uma relevante questão em *A imaginação*, que é de suma importância em Borges: a relação entre imagem e pensamento. Sartre, portanto, afirma que “[t]odo o esforço de Leibniz relativamente à imagem é estabelecer uma continuidade entre estes dois modos de conhecimento: imagem, pensamento; a imagem, nele, é penetrada de intelectualidade” (Sartre, 2008, p. 15). Sartre sublinha que, por seu turno, em Spinoza, como em Descartes, a teoria da imagem é separada da teoria do conhecimento (Sartre, 2008, p. 14). Leibniz busca resolver essa oposição cartesiana eliminando a imagem; porém, o empirismo de Hume se empreende em reduzir “todo o pensamento a um sistema de imagens” (Sartre, 2008, p. 17). Assim, como afirma Sartre, Leibniz acredita que o “entendimento nunca é puro”, sendo a imagem um auxiliar do pensamento.

Sartre sublinha essas diferenças de posicionamento dos filósofos em relação à concepção da imagem e da ideia, ou da relação da imagem com o conhecimento, afirmando que para os cartesianos “[a] passagem do plano imaginativo ao plano ideativo sempre se opera como um salto: há aí uma descontinuidade primeira que implica necessariamente uma revolução ou, como será dito a seguir, uma ‘conversão’ filosófica” (2008, p.19). Essa discussão sobre a natureza da imagem e sua relação com o conhecimento é primordial quando se coloca em discussão a imaginação; como declara Sartre: “[t]oda teoria da imaginação deve satisfazer duas exigências: justificar a discriminação espontânea que o espírito opera entre suas imagens e suas percepções e explicar o papel que a imagem desempenha nas operações do pensamento” (2008, p. 110).

Com o objetivo de fazer uma leitura sobre a temática da imaginação em Borges, é interessante focar-se nessas duas questões apontadas por Sartre, fazendo uma ressalva de que o elemento central aqui é o universo ficcional (o imaginário); ou seja, em determinada medida, a primeira questão é deixada de lado; isto é, não se trata de focar a percepção em contraposição à imagem. A segunda questão é

¹⁸ Imaginário é o conteúdo *noemático* da imaginação como afirma Sartre (1996, p. 13), utilizando a terminologia fenomenológica de Husserl: “[a] realidade psíquica concreta será denominada *noese*, e o sentido que vem habitá-la, *noema*” (Sartre, 2008, p. 130).

exponencial em Borges: os liames entre o pensamento e as imagens, ou como a ficção pode absorver, encenar e motivar o pensamento lógico e a descrição de ideias filosóficas. Evidentemente, pode-se problematizar também a primeira questão, devido ao fato de que quando se trata de inventariar o gesto metaficcional em Borges, temática deste artigo, o próprio conceito de ficção é posto em debate, já que as fronteiras se apresentam diletantes em relação aos textos não ficcionais ou à própria ideia de real.

Sobre o conceito de ficção, Sartre traz Husserl¹⁹, que sublinha a postura fenomenal do sujeito em relação à percepção e à imagem ficcional:

[...] *Meditações cartesianas*, ele distingue as sínteses passivas que se fazem por associação, e cuja forma é o escoamento temporal, e as sínteses ativas (juízo, ficção, etc.). Assim toda ficção seria uma síntese ativa, um produto de nossa espontaneidade; ao contrário, toda percepção é uma síntese puramente passiva. A diferença entre imagem e percepção viria, portanto, da estrutura profunda das sínteses intencionais. (Sartre, 2008, p. 133)

Essa preocupação com a estrutura profunda da imagem se revela central para o nascimento de *O imaginário*, livro que prossegue as discussões de Sartre sobre a temática. Na conclusão de *A imaginação*, Sartre revela que pretende “[...] abordar a descrição fenomenológica da estrutura ‘imagem’” (2008, p. 137), em obra posterior, já que esse seria o caminho para a descrição da natureza das imagens ou sua diferenciação em relação ao pensamento e à percepção.

Sartre, no início de *O imaginário*, já oferece uma ajustada descrição da imagem: “[...] pensávamos que iríamos lidar com *imagens*, isto é, com elementos da consciência. Vemos agora que estamos lidando com consciências completas, ou seja, com estruturas complexas que ‘têm como intenção’ certos objetos” (1996, p. 20). Nessa mudança de conceitualização, é possível sublinhar dois pontos: a integridade da consciência como imagem e, em determinada medida, sua relação com os objetos ausentes ou inexistentes. Daí a importância de sua diferenciação em relação à percepção e ao pensamento; postura tomada pelo filósofo quando afirma: “[p]erceber, conceber, imaginar, tais são com efeito os três tipos de consciência pelos quais um mesmo objeto pode nos ser dado” (1996, p. 20).

Em relação à percepção, a diferenciação parece mais nítida, visto que estamos diante do objeto e entramos em contato com ele por meio de seus perfis, assim o “[...] saber se forma lentamente” (Sartre, 1996, p. 21). Na imagem, por seu lado, há, como afirma Sartre, “uma pobreza essencial” (Sartre, 1996, p. 219), o contato é por inteiro e imediato, já que tudo que encontramos nela é devido àquilo que lá colocamos. Quanto à análise da terceira forma de consciência – o pensamento –, a diferença mais fácil

¹⁹ Pontua-se aqui, mais uma vez, que Husserl se apresenta como uma solução para a discussão sobre a imagem, em *A imaginação*, já que defende a imagem como intencionalidade, como ato; mas, devido a algumas inconsistências na sua descrição da *hylé* da imagem, principalmente quando recobre a matéria da imagem como a das coisas percebidas, Sartre propõe uma crítica a Husserl em *O imaginário*, e uma resposta a essas contradições, buscando sublinhar a natureza da imagem como consciência.

de estabelecer é em relação à percepção, pois as duas ações são incomunicáveis, e a percepção voltada para os objetos externos, ou como afirma Sartre: “[...] não poderemos jamais perceber um pensamento nem pensar uma percepção” (1996, p. 21). A dificuldade maior, portanto, encontra-se na diferenciação entre a imagem e o pensamento²⁰, questão que exige maior profundidade na análise, na medida em que se faz necessário progredir na própria noção de imagem. Nessa vertente, fazer a análise fenomenológica da imagem será em grande medida o teor do segundo livro de Sartre sobre a temática, em *O imaginário*.

Uma postura importante de Sartre que permanece desde *A imaginação* é a defesa da imagem como uma consciência completa. Dessa forma, é possível perceber que sua posição se distancia de alguns filósofos clássicos, alguns aqui citados, como Leibniz, que defendiam a continuidade entre a imagem e o pensamento. É importante grifar essa afirmativa para a discussão posterior, quando da análise da imaginação em Borges, em sua poética metaficcional, que instaura relações com as discussões científicas e filosóficas. Assim, conforme Sartre, os três tipos de consciência – percepção, imagem e pensamento – realizam-se de forma completa, como consciência individual.

Sartre, prosseguindo seu estudo em *O imaginário*, busca diferenciar tipos de imagens, por meio da matéria que as formam:

[...] iremos distinguir imagens cuja matéria é emprestada do mundo das coisas (imagens de ilustrações, fotos, caricaturas, imitações de atores, etc.) e aquelas cuja matéria é emprestada do mundo mental (consciência dos movimentos, sentimentos, etc.). Existem tipos intermediários que nos mostram sínteses de elementos exteriores e de elementos psíquicos, como quando se vê um rosto entre as chamas, nos arabescos de uma tapeçaria ou, tal qual no caso das imagens hipnagógicas, construídas, como veremos, sobre a base de lampejos entópicos. (Sartre, 1996, p. 37)

Essa classificação é importante, já que, posteriormente, o filósofo – no exame fenomenológico da imagem – se dedicará a descrever a formação desses tipos de imagens, descritos na citação anterior. O mais interessante é que para a análise da *hylé*²¹ da imagem, parte-se das imagens cuja matéria é o mundo das coisas e daquelas que se caracterizam pelo “tipo intermediário”, no objetivo de poder também descrever as imagens mentais, espécie de difícil caracterização, como afirma Sartre: “[n]ão se pode estudar à parte a imagem mental” (1996, p. 37). Dessa forma, iniciando-se com as imagens emprestadas

²⁰ Sartre (1996) afirma que “[o] que usualmente se chama *pensamento* é uma consciência que afirma esta ou aquela qualidade do objeto, mas sem realizá-la nele. *A imagem*, ao contrário, é uma consciência que visa produzir seu objeto; portanto, é constituída por um certo modo de julgar e de sentir, do qual não tomamos consciência enquanto tal, mas que aprendemos *sobre* o objeto intencional como esta ou aquela qualidade. Para expressarmos isso numa palavra, a função da imagem é *simbólica*” (p. 132).

²¹ “[...] os gregos vão formar os dois princípios ontológicos de estruturação da arte e da técnica, e de compreensão, de inteligibilidade, de realização de todo e qualquer real: *hylé kai morphé* – matéria e forma. São as forças estruturantes de tudo e não somente da arte e da técnica”. *Dicionário de Poética e Pensamento*. UFRJ. <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br/index.php/Realização>.

do mundo das coisas, Sartre perpassa “os tipos intermediários” no escopo de também descrever os elementos psíquicos da imagem mental²².

Seguidamente, Sartre busca caracterizar o *analogon* da imagem mental, trazendo os gestos que acompanham a formação de uma imagem qualquer. O primeiro conceito encontrado é a intenção, ou seja, para a realização de uma imagem se faz necessária a intencionalidade, que segundo Sartre pode ser definida pelo saber. Esse saber é, então, caracterizado como “a estrutura ativa da imagem” (1996, p. 83), aquilo que a constitui. O filósofo ainda afirma que, “[s]e partimos do saber, vemos a imagem nascer como um esforço do pensamento para tomar contato com as presenças. Esse nascimento coincide com uma degradação do saber que não visa mais as relações como tais, e sim como *qualidades* substanciais das coisas” (p. 96). Portanto, o saber se corporifica quando de sua transformação em imagem. O saber, logo, faz-se enxergar nesse movimento; ou melhor, não há como separar essas suas duas naturezas: o saber é movimento.

Por outro lado, buscando encontrar o conteúdo da imagem mental, Sartre (1996) também afirma que “[...] a afetividade se confundiria com a cinestesia” (p. 97); ou se manifesta por meio de sua representação. Porém, essa relação se estabelece de fora: “[...] reconhecemos que os estados afetivos estão frequentemente ligados às representações. Mas essas ligações são estabelecidas de fora” (Sartre, 1996, p. 97). A afetividade é, nesse viés, um tipo de conhecimento, porém não-intelectual que visa à determinada coisa. A afetividade se desvela como um saber no movimento de formação da imagem. Nessa relação entre saber e afetividade, estabelece-se a natureza dos elementos da imagem:

De fato, como acabamos de ver, a imagem é uma espécie de ideal para o sentimento, representa para a consciência afetiva um estado-limite, o estado no qual o desejo seria simultaneamente conhecimento. A imagem apresenta-se como o limite inferior para o qual tende o saber quando se degrada; apresenta-se também como limite superior para o qual tende a afetividade quando ela procura conhecer-se. A imagem não seria uma síntese da afetividade e do saber? (Sartre, 1996, p. 101)

²² Sartre (1996) em um subtópico subsequente de *O imaginário* diferencia as imagens das chamadas imagens mentais, descrevendo os dois termos da seguinte maneira: “[...] a imagem como ‘um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de representante analógico do objeto visado’. No caso da imagem mental, o conteúdo não tem exterioridade” (p. 79). Ou seja: Sartre diferencia as imagens mentais em razão de seu conteúdo não ter exterioridade, ou melhor: as imagens mentais também visam uma coisa real, “[...] mas visa essa coisa através de um conteúdo psíquico” (1996, p. 79). Dessa forma, prossegue Sartre, o *analogon* da imagem mental pode ser compreendido como uma “pura consciência de significação” (p. 79), como a “*transcendência* do representante” (p. 80). A dificuldade de uma descrição reflexiva desse conteúdo psíquico é, segundo o filósofo, em razão dessa ausência de exterioridade, já que o *analogon* se apresenta no próprio ato imaginante, se dissipando quando de seu fim.

Dessa forma, Sartre retoma o conceito da imagem como consciência, afirmando que a imagem “[...] deve ao mesmo tempo ser saber integral e afetividade integral” (1996, p. 102). Ou seja: somente “abstratamente que podemos separar movimentos, saber e afetividade” (Sartre, 1996, p. 127).

Outra questão importante, antes de focar-se especificamente no imaginário, é prosseguir na diferenciação entre os três tipos de consciências; ou melhor: atendo-se, agora, especificamente à relação entre imagem²³ e pensamento. Sartre afirma que o pensamento se define por ser reflexão e a imagem, por seu lado, “[...] como uma encarnação do pensamento irrefletido” (1996, p. 150). Como os dois são consciências completas e inteiras, não há invasão de uma na outra, porém uma mudança de atitude pode levar-nos ao irrefletido, às imagens, já que “[o] pensamento, todavia, ainda que possamos nos exprimir sobre ele sem ter conta das imagens nas quais ele se revela, jamais nos é acessível diretamente se não tomamos antes a atitude imaginante que o forma” (Sartre, 1996, p. 154). Esse é um movimento de compreensão: a passagem de uma imagem a outra, indefinidamente; ou, ao contrário, pode ser tomada outra atitude de consciência e permanecer na reflexão, deslocando-se do movimento de formação de esquemas simbólicos – uma materialização menos corpórea do movimento da reflexão – e de imagens.

Tratar sobre o processo de compreensão é muito importante aqui, visto que se busca descrever o gesto de Borges, em suas narrativas, no sentido de tratar alguns temas filosóficos e científicos, criando um mundo imaginário bem característico. No subtópico de *O imaginário* sobre “Imagem e pensamento”, Sartre (1996) descreve tipos de processos de compreensão, que se definem “como sistema de relações” (p. 151); disso, sua plena equivalência com a ideia de esquemas simbólicos. Ou, como afirma mais adiante: “[c]om frequência, a compreensão é *só isto*: o esquema mais a ideia que se poderia, que seria necessário, levar mais longe” (p. 154). Ou seja, é algo que não está definido, ou, o contrário disso, são projeções que são esboçadas. Essa conceituação abarca aquilo que o filósofo desenvolve sobre alguns processos de compreensão. O pensamento, então, pode adquirir uma atitude reflexiva ou irrefletida, esta sempre através da materialidade, por meio das imagens e esquemas simbólicos, num sem-número de relações estabelecidas. Por outro lado, pode-se posicionar no plano da reflexão e ater-se na “ideia enquanto ideia” (Sartre, 1996, p. 155). Esse movimento se efetua numa compreensão sem *analogon*, do pensamento pelo pensamento. Essa cadeia sem corporeidade é identificada quando do exercício do “[...] caráter imaterial do pensamento” (Sartre, 1996, p. 153), como fazem os filósofos.

Segundo Sartre, não se pode passar da irreflexão para a reflexão, mas o sentido inverso se faz notar quando da conformação da ideia no interior de um esquema ou de uma imagem. Na verdade, essa corporificação é a transformação do pensamento em *possessão*: a materialidade da imagem. Nesse sentido, Sartre (1996) faz alusão da ideia no seio da presença, ou do *analogon*, como “[...] uma espécie de lembrança vaga” (p. 156). Tornam-se, assim, correlativos o objeto e o saber que o constitui; e “[t]al

²³ Sobre a diferença entre a imagem e a percepção, confirmando essa “identidade” própria de cada uma das três consciências, Sartre (1996) afirma que “[...] há na percepção a incitação para uma infinidade de imagens; mas estas só podem constituir-se ao preço da aniquilação das consciências perceptivas” (p. 162).

saber preside aos desenvolvimentos ulteriores da imagem” (Sartre, 1996, p. 156). Para exemplificar essa questão, Sartre mostra que, quando alguém cria a imagem de um lançamento de bola para o alto, na própria constituição da imagem, o saber sobre a resistência do ar está presente. Ou seja, em determinadas situações, “[...] um saber que só toma consciência de si mesmo sob a forma de imagem” (Sartre, 1996, p. 157).

É importante pontuar aqui que a vinculação de Borges com a filosofia se observa, principalmente, no sentido de negar o realismo. Assim, ele se aproxima de filósofos metafísicos que podem contribuir com a realidade fantástica que constrói em seus contos, ao mesmo tempo em que grifa a irrealidade da escola realista. Portanto, pensar dentro dos moldes da ficção é salutar para o próprio desenvolvimento de sua reflexão, a qual, fñcada em um espaço mais aberto, pode corporificar-se em um sem-número de imagens. Evidencia-se, desse modo, que Borges é mais afeito ao pensamento dos filósofos metafísicos que Sartre se distancia; por seu lado, o filósofo se centra no estudo da imagem em relação a outras formas de consciência. Contudo, essa imersão em Sartre se justifica devido à temática sobre o imaginário, e também se mostra medular para se compreender a própria postura de Borges em relação ao seu gesto de reflexão por imagens ou de promoção da compreensão das ideias por intermédio do jogo com as imagens.

Passando para a temática central de *O imaginário*, Sartre afirma que a imaginação “[...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse [...] uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades” (1996, p.165). O primeiro ponto que se pode destacar, na citação anterior, é em relação à própria criação da imagem, movida sempre pelo desejo, incitação à conformação das características do objeto desejado, visando à posse. Contudo, há sempre uma distância entre o mundo real, daquele que o imagina, e o *analogon* criado. Dessa forma, para que se consiga tomar posse dessa imagem, é necessária a própria irrealização do sujeito, tornando-se membro desse “mundo” imaginado como imagem. Sartre chega a identificar duas personalidades do eu: aquela do real e a do imaginário. Portanto, na irrealização do sujeito, sendo também constituído como imagem, pode-se promover alguns exercícios de expansão (ou pelo menos de manifestação) do conhecimento, tendo em vista que – como foi anteriormente discutido – a imagem se forma pelo saber (que, muitas vezes, só toma consciência de si por meio da consciência imaginante); dessa forma, nesse “mundo” criado, os comportamentos são realizados à maneira dos da percepção. O saber, então, se apresenta como força motriz no imaginário ou, como afirma Sartre, “[q]uando o objeto irreal se constitui, o saber desempenha o papel da percepção: é a ele que o sentimento se incorpora” (1996, p. 184).

É preciso destacar essa natureza do saber no mundo das imagens, já que, para se pensar sobre a ficção, e o mundo ficcional de Borges, por exemplo, essa sua natureza se mostra exponencial. Três são os pontos, discutidos no parágrafo anterior, que se grifa aqui, devido a sua centralidade na temática deste artigo: a irrealidade do sujeito no mundo das imagens; o saber como função de percepção na criação

imaginante; e os comportamentos que são realizados no mundo imaginário²⁴, à maneira dos do mundo real. Antes de discuti-los tomando como base o mundo imaginário de Borges e sua relação com o leitor, retoma-se os últimos apontamentos de Sartre sobre a faculdade de imaginar. O filósofo, assim, encerra a discussão examinando a condição em que se realiza o imaginário: “[c]olocar uma imagem é constituir um objeto à margem da totalidade do real, é manter o real a distância, libertar-se dele – numa palavra, negá-lo” (1996, p. 239). Aqui, vislumbra-se a filosofia de *O Ser e o Nada* de Sartre, grosso modo, a ideia da nadificação do mundo.

A condição para imaginar é escapar do mundo, e somente se consegue isso quando se toma distância, colocando-o como “uma totalidade sintética” (Sartre, 1996, p. 240). Criar imagens não é somente negar o mundo, mas “[...] é sempre *o mundo negado de um certo ponto de vista*” (Sartre, 1996, p. 240). Sartre prossegue defendendo o imaginário como um movimento de ultrapassagem do próprio mundo. Contudo, como a consciência imaginante permanece no mundo, o próprio imaginário se manifesta como o sentido implícito do real, talvez, como quase o esboço de seu possível prolongamento, tal qual se observa nas criações borgianas.

Finalizada essa discussão sobre a imagem e suas relações com outros tipos de consciência, é preciso explicitar os três pontos grifados na discussão sartreana, que repercute no imaginário de Borges. Primeiro, a questão da irrealidade do sujeito quando inserido no mundo das imagens, ou a necessidade de torna-se também imagem para lograr habitar esse “mundo”. Borges, repetidas vezes, torna-se personagem²⁵ de seus contos, talvez como uma forma de impossibilitar uma classificação peremptória do gênero narrativo. Ou, também: uma forma de poder subministrar uma reflexão mais profunda sobre questões científicas e filosóficas. Disso se alcança o segundo ponto: o saber com a função de percepção na criação imaginante. Borges correntemente realiza o procedimento reflexivo, encenando ideias e promovendo o intelectual, em seus contos. Esse procedimento corrobora o terceiro ponto sublinhado na discussão de Sartre, quando o filósofo afirma que os comportamentos da imagem se assemelham àqueles realizados no mundo real. Nesse viés, o mundo imaginário serve como espaço para se revelar determinados conhecimentos não-téticos, que se projetam dada a conformação dessas imagens em um mundo “independente” e aberto: lugar profícuo para a revelação e desenvolvimento da própria compreensão.

²⁴ Sobre a incompatibilidade da noção de mundo quando se trata do imaginário, Sartre afirma “[...] esta grande lei da imaginação: *não há mundo imaginário*. Com efeito, trata-se apenas de um fenômeno de crença” (1996, p. 219). Os fenômenos espaciotemporais são específicos no interior do imaginário, não há uma completa individualidade entre as coisas, e a noção temporal se faz sentir de maneira completamente diferente, como se pode notar no aspecto temporal dos sonhos.

²⁵ Rodríguez Monegal afirma que “[c]omo Whitman ou Mallarmé, Borges também produziu, paralelamente à sua obra literária, um personagem: o escritor Jorge Luis Borges, atrás do qual o indivíduo Borges se desvanece até a total extinção” (1987, p. 18).

A imaginação reflexiva de Borges

Nas narrativas borgianas, é possível perceber, principalmente, um imaginário reflexivo, que se realiza pelo apego à criação de imagens que advém de uma consciência reflexiva. Esse viés do intelectual é bem defendido nos procedimentos borgianos como em “El jardín de senderos que se bifurcan”. O princípio sublinhado no conto é – a partir do gênero policial, ao qual pertence o conto – o intelectual. Borges, na verdade, propõe que o gênero policial deva ser analisado sob essa perspectiva: “[t]emos, pois, o relato policial como um gênero intelectual. Como um gênero baseado em algo totalmente fictício”²⁶ (1979, n.p, tradução nossa). Ou seja: tudo é criado deliberadamente para a conformação nesse espaço do imaginário; ou, como defende Sartre, é o gesto de colocar entre parêntesis a própria realidade. Gass (2000), por seu turno, identifica outros elementos que representam a literatura de Borges, afirmando: “[...] esta literatura é linguagem se pode dizer que essa literatura é feita de significados, conceitos, ideias e formas”²⁷ (p. 28, tradução nossa). O vetor intelectual, pontuado por Borges, é identificado nestes elementos, que intensificam sua estreita relação com o pensamento reflexivo.

Especificamente no conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, percebe-se o relevo dado à temática temporal. É preciso sublinhar, inicialmente, que se trata de uma temática filosófica que atravessa toda a obra de Borges, sendo conduzida por posições de filósofos metafísicos; isto é: alimentada por outros textos de âmbito não-literário, gesto muito comum em escritores metaficcionais. Trata-se, então, de um conto policial que, necessariamente, convoca o leitor ao deciframento do enigma, e Borges, magistralmente, cria dois e não apenas um enigma: o primeiro relacionado à *histoire* e o outro ao *récit*. No primeiro tem-se a busca por capturar o espião do governo alemão, em terras britânicas, no período da Primeira Guerra Mundial; no segundo enigma, por outro lado, o foco é posto na elucidação daquilo que representaria o romance, escrito pelo avô do espião alemão, dando assim entrada à discussão do próprio universo literário, da própria trama. O interessante é que “o desvendamento do enigma do romance se conflui ao enigma policial” (MOTA, 2023 p. 152), já que o labirinto de tempo, como é assim lido o romance de T’sui Pen (o avô do espião alemão), conflui múltiplos desdobramentos no próprio desfecho da história do espião alemão. Esse conto é sintomático, porque, nesse jogo labiríntico temporal, Borges nomeia o romance de T’sui Pen com o nome de seu próprio conto. Dessa forma, aquilo que se elucida como a chave de leitura do romance de T’sui Pen, o tempo, pode ser estendida para o próprio conto de Borges. Complexificando ainda mais esse jogo metaficcional, todos os contos da primeira parte de *Ficciones* se imiscuem nesse universo labiríntico de temática temporal, já que ela é também nomeada de “El jardín de senderos que se bifurcan”.

²⁶ No original: “[...] tenemos, pues, el relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio”.

²⁷ No original: “[...] that literature is language is to say that literature is made of meanings, concepts, ideas, forms”.

O conto “El jardín de senderos que se bifurcan” demonstra centralidade na poética borgiana porque desvela sua faceta primordial: a iterativa temática temporal e seus desdobramentos. Borges afirma em “Nueva Refutación del tiempo” de forma incisiva “[e]ssa refutação está de algum modo em todos os meus livros”²⁸ (1984, p. 759, tradução nossa). O problema temporal é posto como central na obra borgiana, e essa vinculação é percebida na leitura de seus mais variados escritos, sejam poemas, sejam textos narrativos. Essa proeminência é devida, principalmente, à intrínseca presença temporal na linguagem, uma de suas primeiras assertivas em “Nueva Refutación del tiempo”. É interessante como Borges arquiteta sua ideia de tempo, nesse ensaio, aproveitando-se dos argumentos idealistas dos filósofos Berkeley e Hume, o primeiro negando a matéria e o segundo a identidade pessoal. Nesse sentido, Borges aproveita-se da singularidade dessas perspectivas²⁹ idealistas (esses filósofos não negam o tempo, mas adequam essa concepção à sua própria visão idealista) para, por seu turno, negar o tempo: “[n]egados o espírito e a matéria, que são continuidades, negado também o espaço, não sei que direito temos a essa continuidade que é o tempo”³⁰ (1984, p. 761, tradução nossa). Borges, no prosseguimento, afirma, aclarando o seu posicionamento sobre o tempo, que “cada estado que vivemos é absoluto”³¹ (p. 762, tradução nossa). Percebe-se, mais uma vez, o imaginário de Borges ser revelado nessa junção entre o ficcional e o filosófico, sempre se preocupando com a discussão de ideias por meio da criação de imagens no ambiente ficcional.

Borges, nessa singular negação do tempo, faz emergir a discussão sobre a linguagem para reafirmar sua concepção do absoluto. Ou melhor, afirma que “[t]oda linguagem é de índole sucessiva; não é hábil para conjecturar o eterno, o intemporal”³² (1984, p.764, tradução nossa); e, devido a esse fato, se torna difícil perceber o tempo em sua verdadeira existência, como absoluto. É nesse momento que relata uma experiência pessoal – ainda no ensaio “Nueva Refutación del tiempo” – em que se deu em uma localidade de sua infância. Traz, então, para o leitor essa vivência nos arredores da já pretérita Buenos Aires, relato que fora publicado em 1928 com o título “Sentirse en muerte”³³. Na transcrição desse relato, afirma que, em determinado momento, sentindo-se atraído por determinada casa já antiga, que resistia ao tempo, foi compelido para uma nova consciência temporal:

²⁸ No original: “[E]sa refutación está de algún modo en todos mis libros”.

²⁹ Chiappara (2004) grifa a insistência de Borges em relação a alguns filósofos, afirmando: “[E]m vários dos seus textos, Borges discute idéias filosóficas vindas de Berkeley, Hume e Shopenhauer, e nem sempre adotando-as” (p. 56).

³⁰ No original: “[n]egados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no se qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo”.

³¹ No original: “cada estado que vivimos es absoluto”.

³² No original: “[t]odo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal”.

³³ O relato “Sentirse en muerte” pertence ao livro de ensaios *El idioma de los argentinos* publicado em 1928, renegado posteriormente, conjuntamente aos seus primeiros escritos ensaístico.

Eu me sentia morto, me sentia como um observador abstrato do mundo; indefinido temor imbuído de ciência, que é a melhor descrição da metafísica. Eu não acreditava, não, que tivesse atravessado as águas presuntivas do Tempo; em vez disso, suspeitava possuir o sentido reticente ou ausente da inconcebível palavra *eternidade*.³⁴ (Borges, 1984, p. 765, tradução nossa)

É exponencial como Borges se imiscui no interior de suas muitas narrativas. No caso desse relato, trata-se de algo vivido nos arredores de Buenos Aires, ou defendido como experienciado, e que serve de ilustração para a ideia central de “Nueva Refutación del tiempo”, ensaio relevante sobre a temática temporal; mas, como sempre há em Borges, a falta de fronteiras entre os gêneros³⁵ de escrita – o que é bem característico em textos metafísicos –, esse relato pretérito ganha alma poética e se reflete em outros de seus escritos, como nos contos. Essa presença de um “eu imaginário” de Borges (como postula Sartre: para adentrar o imaginário é preciso transmutar-se também em imagem), em seus contos, contribui para sua própria poética metaficcional, permeada de imaginário reflexivo. Portanto, sendo reiteradamente um propagador de ideias, ou se preocupando com questões filosóficas e científicas, Borges corporifica essa reflexão em imagens, e, no objetivo de corroborar certo sentido de autenticidade do relato, invade esse espaço encenando-se em seus dilemas. É importante grifar que essa tática é exponencialmente metaficcional, já que ao mesmo tempo em que se busca produzir um efeito de real, também se observa o autodesnudamento do próprio procedimento³⁶.

Retomando a discussão de Borges sobre o tempo, em “Nueva Refutación del tiempo” e “Sentirse en muerte”, o conceito de eternidade vem substituir o de consecutividade temporal, em muitos de seus relatos mais complexos. É a defesa do não sequenciamento temporal, ou que “[...] a indiferença e inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e outro de seu aparente hoje, basta para desintegrá-lo”³⁷ (BORGES, 1984, p. 765, tradução nossa). Assim, Borges conclui a análise sobre essa experiência de anulamento temporal: “[...] posto que o tempo, facilmente refutável no sensitivo, não o é no intelectual, de cuja essência parece inseparável o conceito de sucessão”³⁸ (1984, p. 766, tradução nossa). Percebe-se que novamente retoma a ideia da impossibilidade de o intelectual permitir esse tipo

³⁴ No original: “[m]e sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí; no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*”.

³⁵ Rocca (2002) grifa essa característica dos textos borgianos: “[...] a possibilidade de ultrapassar os gêneros tradicionais e ainda de fundir literatura e metafísica” (p.30, tradução nossa). Ou no original: “[...] la posibilidad de saltar los géneros tradicionales y aun de fundir literatura y metafísica”.

³⁶ No escopo de explicitar o paradoxo, Hutcheon afirma: “[o] paradoxo do próprio texto é este ser ao mesmo tempo narcisicamente autorreflexivo e ainda focalizado para fora, orientado em direção ao leitor (1980, p. 7, tradução nossa). Ou no original: “[t]he text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader”.

³⁷No original: “la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo”.

³⁸ No original: “[...] puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión”.

de entrada no intemporal. O propósito de Borges, no ensaio, é, assim, aplicar os argumentos idealistas ao tempo, mesmo consciente de sua interioridade intelectual.

Borges defende que, mesmo vivenciado interiormente, sua classificação é exterior, “[...] quer dizer que a fixação cronológica de um sucesso, de qualquer sucesso do orbe, é alheia a ele, e exterior”³⁹ (1984, p. 769, tradução nossa). Defende-se a indivisibilidade da experiência, ou sua complexa singularidade. Explicando com mais detalhes sua posição em relação à posição dos idealistas, Berkeley e Hume, principalmente, Borges declara: “[t]ais pensamentos, como se vê, negam as partes para logo negar o todo; eu rechaço o todo para exaltar cada uma das partes”⁴⁰ (1984, p. 770, tradução nossa). A perspectiva de Borges⁴¹ se mostra, portanto, como uma valorização dos sentidos ou a defesa da impossibilidade de confluir a vivência na sequencialidade inteligível da linguagem. Em determinado sentido, percebe-se a eleição dos sentidos em detrimento da racionalidade da linguagem, ou que a vivência não poderia encaixar-se nos estreitos lugares de tempo e de espaço, por exemplo.

Essa temática repercute em outros textos. Traz-se, então, outro ensaio de *Otras Inquisiciones* que aborda de maneira central a linguagem, trata-se de “El idioma analítico de John Wilkins”. É perceptível algumas relações com “Pierre Menard, autor del Quijote”, no seu início, ou quando Borges declara quase o mesmo interesse em relação a qual obra analisará de John Wilkins: “[...] se consideramos a obra especulativa de Wilkins”⁴² (1984, p. 706, tradução nossa). No conto, a afirmação foi feita sobre a obra de sua personagem, Pierre Menard: “[p]asso agora à outra: a subterrânea, a interminavelmente heroica, a ímpar”⁴³ (1984, p. 446, tradução nossa). O mais interessante é que John Wilkins figura entre as obras visíveis de Pierre Menard, arroladas no conto: “[u]ma monografia sobre ‘certas conexões ou afinidades’ do pensamento de Descartes, Leibniz e John Wilkins (Nîmes, 1903)”⁴⁴ (1984, p. 444, tradução nossa). É engenhoso como o personagem de Borges, Pierre Menard, também lê o filósofo John Wilkins. Mais uma vez se evidencia nesses gestos o ricochetear das temáticas, em contos e em textos ensaísticos borgianos, estrutura amplamente metaficcional.

A respeito da obra do filósofo John Wilkins, essa escolha se dá em razão de Borges considerar injusta a retirada de seu nome de certa edição da Enciclopédia Britânica, como afirma na primeira sentença do ensaio, revelando a justificativa da escrita do ensaio: “[c]omprovei que a décima quarta

³⁹ No original: “[...] quiere decir que la fijación cronológica de un suceso, de cualquier suceso del orbe, es ajena a él, y exterior”.

⁴⁰ No original: “[t]ales razonamientos, como se ve, niegan las partes para luego negar el todo; yo rechazo el todo para exaltar cada una de las partes”.

⁴¹ Rodríguez Monegal percebe que “[u]ma concepção ao mesmo tempo panteísta e esotérica se desprende desta poética que Borges desenvolveu a partir da filosofia idealista de Berkeley, Hume e Schopenhauer: uma concepção que nega o espaço e o tempo, e, portanto, a individualidade do eu” (1987, p. 28).

⁴² No original: “si consideramos la obra especulativa de Wilkins”.

⁴³ No original: “[p]aso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la ímpar”.

⁴⁴ No original: “[u]na monografía sobre ‘ciertas conexiones o afinidades’ del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nîmes, 1903)”.

edição da Encyclopaedia Britannica suprime o artigo sobre John Wilkins⁴⁵ (1984, p. 706, tradução nossa). Borges então se esmera em defender⁴⁶ essa obra especulativa, ou a relevância dela, sendo injustificável o esquecimento do filósofo, ou sua não menção na Enciclopédia.

Borges segue quase o mesmo esquema do ensaio “Pierre Menard, autor del Quijote”, elencando também as obras de John Wilkins, porém o que lhe interessa nesta é o idioma filosófico criado por ele, pertencente ao grupo de obras especulativas: “[n]o idioma universal que formulou Wilkins nos meados do século XVII, cada palavra define a si mesma”⁴⁷ (1984, p. 706, tradução nossa). O objetivo do filósofo é criar uma linguagem que remetesse quase que diretamente ao objeto. É a negação da arbitrariedade da língua, apontada, posteriormente por Saussure, como uma de suas características. Nesse objetivo, Wilkins divide o universo em categorias ou gêneros (formado por um monossílabo de duas letras), subdivisíveis em diferenças (representadas por uma consoante) e, em outro nível, subdivisíveis em espécie (representada por uma vogal). Através dessas subdivisões, as palavras carregariam em seu bojo o significado, na tentativa de suplantar a arbitrariedade. Nesse pequeno ensaio, Borges, então, revela aquilo que ele próprio mira em suas construções narrativas, como afirma Ravetti:

[...] prestigiar, como Borges fez na sua obra como um todo e, especificamente, no *El idioma analítico de John Wilkins*, a beleza das construções mentais – imaginárias, conceituais, memoriosas, inventivas – que, não por serem construtos artificiais, deixam de provocar os desejos humanos. (2011, p. 49)

Após deambular por essa ideia engenhosa de Wilkins, arquitetada também por outros visionários, Borges conclui que não se consegue suplantar as arbitrariedades, seja qual for o esquema linguístico projetado, devido ao fato de que “[...] não sabemos o que é o universo”⁴⁸ (1984, p. 708, tradução nossa). O problema é, principalmente, a impossibilidade de a linguagem representar a vivência, ou as relações sensoriais que o homem estabelece no mundo⁴⁹. Para exemplificar esse posicionamento,

⁴⁵ No original: “[h]e comprobado que la decimocuarta edición de la Encyclopaedia Britannica suprime el artículo sobre John Wilkins”.

⁴⁶ É interessante como se pode fazer uma leitura em *abyeme* – no interior das próprias narrativas de Borges – sobre a defesa da obra de John Wilkins ou dessa recuperação do *olvido* de seu nome, por meio da tese do ensaio “Kafka y sus precursores”. É uma demonstração daquilo que Borges reiteradamente faz, na medida em que cria e perfaz relações dentro do mundo da escrita, com variados escritos, objetivando a discussão de ideias, reinventando seus próprios precursores, como afirma no mencionado ensaio: “[E]l hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (*Otras Inquisiciones*, p. 65).

⁴⁷ No original: “[e]n el idioma universal que ideó Wilkins al promediar el siglo XVII, cada palabra se define a sí misma”.

⁴⁸ No original: “[...] no sabemos qué cosa es el universo”.

⁴⁹ Essa pergunta sobre o que vem a ser o universo, ou por uma verdade, ecoa em outro conto: “El acercamiento a Almotásim”, de *Historia de la Eternidade*, considerado seu primeiro conto fantástico. Nele Borges cria uma crítica sobre um romance imaginário “*The approach to Al-Mu'tasim* del abogado Mir Bahadur Alí, de Bombay” (1984, p. 414). O romance se apresenta como uma mescla entre poema do Islã e romance policial, que conta a história de um jovem estudante que se vê absorvido por um tumulto entre mulçumanos e hindus, e acaba cometendo um

Borges traz, como encerramento do ensaio, um de seus aclamados autores, Chesterton, que declara no ensaio de Borges:

O homem sabe que há na alma matizes mais desconcertantes, mais inumeráveis e mais anônimos do que as cores de uma selva de outono... ele acredita, no entanto, que esses matizes, em todas as suas fusões e conversões, são representáveis com precisão por um mecanismo arbitrário de grunhidos e gritos.⁵⁰ (G. F. Watts, pág. 88, 1904 apud BORGES, 1984, p. 709, tradução nossa)

Percebe-se que “El idioma analítico de John Wilkins” é quase um prolongamento do ensaio “Nueva Refutación del tiempo”: uma forma de desmembramento da temática da linguagem, levemente tocada no último ensaio. Devido à relevância da temática do tempo, central em todos os seus escritos, como declara em “Nueva Refutación del tiempo”, esse prolongamento torna-se também central. Essa subdivisão temática é própria da escrita de Borges, que, preferencialmente, desenvolve textos curtos com alto grau de complexidade. O desdobramento sublinha a interdependência de sua obra, criando, nesse gesto, um imaginário reflexivo, ou imagens que tentam corporificar suas próprias ideias.

Nesse labirinto de ideias que se prolongam em histórias diversas, pode-se trazer também o conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, no qual Borges cria também uma linguagem para seu planeta. É interessante, antes de focar-se nas linguagens de Tlön, pensar que, nesse mesmo conto, Borges esclarece esse modo de escrita, que se perfaz em remodelar conhecimentos vários, que servem para criar um mundo próprio, o de sua própria ficção. Quando está perscrutando sobre os criadores de Tlön, Borges afirma:

Conjectura-se que este admirável *brave new world* seja obra de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores e geômetras — liderada por um obscuro homem de gênio. Abundam os indivíduos que dominam essas diversas disciplinas, mas não aqueles capazes de invenção, muito menos aqueles

crime: no conto não se dá certeza se verdadeiramente ele cometeu o assassinato, mas ele acredita que tenha matado um adversário. Sua fuga representa também seu declínio pessoal; e acaba se transformando em uma busca pela verdade, já que “[...] chega a uma convicção misteriosa: ‘Em algum ponto da terra há um homem de quem procede essa clarividência; em algum ponto da terra está o homem que é igual a essa clarividência’. O estudante resolve dedicar sua vida a encontrá-lo” (BORGES, 1984, p. 416, tradução nossa). Ou no original: “[...] llega a una convicción misteriosa: ‘En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad’. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo”.

⁵⁰ No original: “[e]l hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos”.

capazes de subordinar a invenção a um rigoroso plano sistemático.⁵¹(1984, p. 434, tradução nossa)

Esse conto fantástico, como o próprio Borges já o tinha classificado, no Prólogo, desvela, em determinada medida, sobre sua escrita. Anuncia-se, na citação anterior, que ideias advindas de “indivíduos que dominam conhecimentos diversos”, sistematizadas por um extraordinário homem, servem para subsidiar a criação de um mundo próprio. Percebe-se nesse trecho o desvelamento do próprio imaginário de Borges, que sempre interessado em ideias diversas, leitor contumaz não só de literatura, faz uso delas para subsidiar a criação de suas narrativas.

É, então, essa sociedade de intelectuais que cria Tlön, empreitada complexa na formação do planeta. A linguagem é ponto relevante no conto (ela e suas derivações – a religião, as letras e a metafísica – “pressupõem o idealismo”), já que Tlön, esse planeta imaginário, possui dois *Ursprache*, um austral e outro boreal. No primeiro se observa a centralidade do verbo, sendo ausente os substantivos. No boreal é o adjetivo, por seu lado, que recebe as desinências para representar as coisas. É um movimento duplo de negação do nome, uma reiterada posição da impossibilidade de que eles possam de fato representar as coisas. Gesto que se assemelha ao já discutido por meio de “El idioma analítico de John Wilkins”. No conto, as línguas dos hemisférios servem para enfatizar mais uma vez a relevância da temática sobre a linguagem, mostrando também o mesmo questionamento sobre as sobras, ou aquilo que, de maneira contumaz, pode escapar desse agente de inteligibilidade.

É impossível não relacionar o relato “Sentirse en muerte”, que é introduzido à discussão de “Nueva Refutación del tiempo”, com o conto “El Aleph”, pertencente à obra de mesmo título. Nesse conto, pode-se sublinhar, primeiramente, a relação das epígrafes com a questão da eternidade, temática que retoma em vários relatos borgianos, como em “Cuando la ficción vive en la ficción”⁵². De fato, a questão da eternidade é central no conto, que inicia com o personagem-narrador descrevendo seus gestos na tentativa de impedir a passagem de tempo, que insistia em afastá-lo, cada vez mais, das coisas que remetiam à sua amada morta. A ida a casa da família de Beatriz Viterbo, em todos os aniversários dela, era um dos gestos no intuito de congelar o tempo. Outrossim, percebe-se, inscrita no próprio nome da personagem, a intertextualidade que acompanha o conto, já que remete à busca de Dante por sua amada nos porões da morte.

As visitas do personagem-narrador ao pai de Beatriz Viterbo, onde também morava o primo-irmão de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, repetiam-se anualmente no aniversário dela. Era uma

⁵¹ No original: “[s]e conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio. Abundan individuos que dominan esas disciplinas diversas, pero no los capaces de invención y menos los capaces de subordinar la invención a un riguroso plan sistemático”.

⁵² O curto ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción” foi publicado originalmente na revista *El Hogar*, em 1939. No próprio nome do ensaio já se percebe a sua relação com a ideia de metaficção. Nele, Borges relata seus primeiros encontros com a ideia de infinito, defendendo ser essa a tese de uma ficção mais sofisticada.

oportunidade de reavê-la, e, por conseguinte, se estabelecia um vínculo com Daneri, que exercia um cargo “subalterno” em uma biblioteca insignificante do Sul, nos moldes bem característicos de personagens borgianas. Em um desses encontros anuais, Daneri lhe faz conhecer um poema que escrevia, intitulado “La Tierra”, que buscava descrever os *tópos* de acontecimentos literários; e que segundo o personagem-narrador se configurava por uma métrica confusa, em dilatada cacofonia e caos, acompanhado de acentuado pedantismo.

Em uma tarde, Daneri lhe contou que a casa em que vivia, a que aludia infinitamente a Beatriz, ia ser demolida para ampliação da Confeitaria, que engolia, então, parte de sua rua. Além de toda a carga sentimental, Daneri lhe confessou, com receios, que se isso sucedesse não poderia terminar seu poema, pois no sótão havia um “Aleph”, onde lhe era possível enxergar todos os pontos do espaço. Era dali, como observador privilegiado, que registrava suas experiências em versos. O narrador-personagem que se revela ser Borges exige que Daneri lhe permita ver o Aleph. Relutante, Daneri lhe confia seu segredo e lhe conduz ao sótão. Naquele lugar escuro e depois de beber um conhaque, Borges vê o Aleph: um simultâneo de tudo por todas as suas partes. A experiência lhe faz temer pela continuidade da vida, já que é assaltado por esse conhecimento que lhe impedia ser surpreendido pela novidade. Felizmente, Borges relata que, depois de algumas noites de insônia, lhe retorna o esquecimento.

Percebe-se, portanto, que Borges se foca longamente na temática sobre o tempo, principalmente nos contos de *El jardín de senderos que se bifurcan*, como foi discutido anteriormente; contudo, a temática ultrapassa esses contos de *Ficciones*. A questionabilidade do sequenciamento temporal permeia suas narrativas como uma forma de valorização dos sentidos, da experiência das personagens. Nesse mesmo gesto, Borges defende a incompletude da linguagem, seja qual for, para dar conta da profusão dos significados aderidos à atemporalidade da experiência. Nota-se a defesa de que a linguagem seria a própria significação do temporal, o aguilhão da temporalidade se estabeleceria por meio da linguagem, o agente de inteligibilidade.

Conclusão

Portanto, pode-se afirmar que o imaginário de Borges é construído por ideias que advêm, principalmente, do conhecimento filosófico. É, então, uma poética metaficcional, que ultrapassa os limites da própria ficção, problematizando reiteradamente também esse lugar. Borges, dessa forma, se detém em filósofos metafísicos⁵³, que, segundo o próprio escritor, em citação aqui discutida, de “Nueva

⁵³ Rodríguez Monegal afirma que “[C]om paradoxal modéstia, se se pensa no que implica se dedicar a tais especulações, afirma no prólogo a seu estudo mais ambicioso, ‘Nova Refutação do Tempo’ (1947, recolhido em *Outras Inquisições*), que seu texto é ‘o débil artificio de um argentino extraviado na metafísica’. E ao corrigir, em 1952, as provas de reedição do ensaio, insiste que reconhece a tendência de ‘apreciar as ideias religiosas ou filosóficas pelo seu valor estético e ainda pelo que possuem de singular e maravilhoso’. Acrescenta então: ‘Isto é,

refutación del tiempo”, esse ramo da filosofia pode ser “compreendido” como um “indefinido temor imbuído de ciência”. Percebe-se que muito em função desse entrelugar no qual se encontra a metafísica é que Borges se interessa pelas discussões empreendidas por seus filósofos. O escritor argentino, dessa forma, cria imagens que trazem essa recordação da ideia, que demanda um leitor que possa acompanhar esses múltiplos espelhamentos daquilo que quer problematizar, como o tempo e a linguagem, por exemplo. É um gesto que se assemelha àquilo que Sartre defendeu: “[o] ato simples de inteligência no plano refletido tem como correlativo a ideia infinita de aproximação por símbolos no plano da irreflexão. Dessa equivalência resulta que os dois processos, nos dois planos, se equivalem para o progresso do conhecimento” (SARTRE, 1996, p. 155). Assim, o imaginário provoca imagens que também promovem a compreensão. Ademais, essas imagens podem incitar a própria atividade reflexiva, posto que elas trazem em seu bojo um conhecimento, que, muitas vezes, só é conhecido na própria manifestação da imagem ou no ato de sua criação.

Logo, a poética de Borges é metaficcional por ser autorreflexiva, e por corroborar a própria reflexão; ou melhor: por não se eximir do ato de discussão de ideias, que inclui, então, sobre seu próprio lugar, como *analogon* daquilo que é vivido no mundo. O imaginário de Borges é metaficcional, porque se esmera em desvelar o gesto de pôr entre parêntesis o movimento de ultrapassagem do mundo, ou como nomeia Sartre: o ato de *nadificação* do mundo por meio das imagens. É próprio da metaficção o jogo entre a ocultação e o desvelamento das fronteiras da ficção. Esse jogo se visualiza, principalmente, quando Borges insere em suas narrativas ideias advindas do pensamento científico e filosófico, criando um gênero do intelectual. Dessa forma, o imaginário de Borges se assemelha a uma biblioteca em rede, no qual as muitas ideias se apresentam conectadas e demandando um leitor que acompanhe, mas que também tenha uma postura de criação, que possa contribuir com seus próprios precursores. Esse imaginário se constitui mais bem visado pelas ideias do que pelas coisas do mundo: é lugar onde o saber toma lugar da percepção do mundo.

Referências

ANDRADE, Mario de. Literatura Modernista Argentina II. In: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Mario de Andrade, Borges: um diálogo dos anos 20*. Tradução de Maria Augusta da Costa Vieira Helene. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 87-98.

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Cuando la ficción vive en la ficción. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges todo el año: Borges en el hogar, ensayo, textos cautivos*. (1939). Disponível em:

talvez, indício de um ceticismo essencial’. Não é estranho, pois, que noutro lugar haja falado da metafísica como um ramo da literatura fantástica” (1987, p. 50).

<https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/09/jorge-luis-borges-cuando-la-ficcion.html>
Acesso em 31 de agosto de 2024.

BORGES, Jorge Luis. La novela policial. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges Oral* (1979). Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/05/jorge-luis-borges-el-cuento-policial.html>. Acesso em 25 de agosto de 2020.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1997. 203p. (El libro de bolsillo).

BORGES, Jorge Luis. El acercamiento a Almotásim. In: BORGES, Jorge Luis. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 414-418.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones. Obras Completas*. 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 431-443.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones. Obras Completas*. 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 444-450.

BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones. Obras Completas*. 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 472-480.

BORGES, Jorge Luis. El idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 706-709.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 710-712.

BORGES, Jorge Luis. Nueva Refutación del tiempo. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984, p. 757-771.

CHIAPPARA, Juan Pablo; MACHADO, Ida Lúcia. *Uma leitura de Borges na França: lingüística discursiva e literatura*. 2004. 114 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

DICIONÁRIO DE POÉTICA E PENSAMENTO. UFRJ. <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Realiza%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 15 de jul. de 2025.

GASS, William. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: London, Methuen, 1984.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 42-78.

MOTA, Raquel Alves. O gênero policial como jogo metaficcional em “El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges. (2024). *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, 28 (2), 139-155.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Borges: teoría y práctica”. In: *Número*. v. VI. Montevideo: dic., 1955. p. 124-157.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Mario de Andrade, Borges: um diálogo dos anos 20*. Tradução de Maria Augusta da Costa Vieira Helene. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por Borges*. Tradução de Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROCCA, Pablo. Historias nacionales de un diálogo complejo. In: ROCCA, Pablo. (ed.). *El Uruguay de Borges: Borges y los uruguayos (1925-1974)*. Montevideo: Linardi y Risso, 2002. p. 11-41.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Costa Luiz. Seleção, coordenação e tradução. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 119-171.

WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984.

Recebido em: 02 de março de 2025.

Aceito em: 28 de agosto de 2025.