

**PATRICIA OSSES E AS FANTASMAGORIAS DO LITERÁRIO
EM J. L. BORGES¹**

Josimar Ferreira*

RESUMEN

A partir de una investigación sobre las fabulaciones de lo literario y de la biblioteca como imagen fantasmática en Jorge Luis Borges, se propone un recorrido entre los ecos y resonancias en el arsenal imaginario de la artista Patricia Osses (nacida en Santiago de Chile en 1971, pero que desde 1973 reside en la ciudad de São Paulo, Brasil). En un intento de desenredar gestos ante el lugar literario en el territorio de las artes visuales, la artista creó un conjunto de trabajos en el tiempo en que residió en la ciudad donde vivió y trabajó Borges, buscando visualidades que podrían emerger de espacios textuales contenidos en sus ficciones. Entre los lugares que buscó para crear sus imágenes estaba la antigua Biblioteca Nacional de Argentina (ahora vacía), una tienda de libros, laberíntica y abarrotada (en el mejor estilo de Borges y de Benjamin), y la propia ciudad (inventada y reinventada por la memoria de muchos escritores). El período de su residencia artística ocurrió entre los meses de noviembre de 2012 y enero de 2013, en el que la artista buscó encontrar una especie de pasado ficcional oriundo de referencias relatadas por Borges en sus poemas, cuentos y conferencias sobre Buenos Aires, y la propia ciudad real, con su cotidiano, problemas, idiosincrasias y recorridos.

Palabras clave: Biblioteca – Imagen – J. L. Borges – Literario – Patricia Osses

ABSTRACT

Starting from an investigation into the literary and library's fantasies as a phantasmatic image in Jorge Luis Borges, a path is proposed between echoes and resonances in the image arsenal of the artist Patricia Osses (born in Santiago, Chile, 1971, but since 1973 lives in São Paulo, Brazil). In an attempt to unwrap gestures before the literary place in the territory of the visual arts, the artist created a set of works in the time in which she resided in the city where Borges lived and worked, looking for visualities that could emerge from textual spaces contained in their fictions. Among the places he sought to create his images were the former National Library of Argentina (now empty), a second hand bookshop, labyrinthine and crowded (in the best style of Borges and Benjamin), and the city itself (invented and reinvented by the memory of many writers). The period

* Doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do prof. Dr. Raul Antelo. [ferreirajosimarjose@gmail.com]
Recibido: 30-05-2017 Aceptado: 1-07-2017

of her artistic residency took place between november 2012 and january 2013, in which the artist sought to find a kind of fictional past from references reported by Borges in her poems, short stories and lectures on Buenos Aires, and herself real city, with its daily life, problems, idiosyncrasies and routes.

Keywords: Image – J. L. Borges – Library – Literary – Patricia Osses

“La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.”

[J. L. Borges – “La muralla y los libros”]

Territorialidades: espaços, imagens, espectros

(Re)visitar uma cidade em que nunca se esteve antes. Essa foi a ideia por trás das obras que Patricia Osses realizou no período em que esteve em Buenos Aires. Osses habitou em três regiões distintas da cidade, optando por se instalar definitivamente na região sul do antigo bairro de Montserrat, pleno de referências arquitetônicas do passado com antiquários decadentes e densos, onde se localiza o edifício da antiga Biblioteca Nacional da Argentina dirigida por Borges cerca de vinte anos. E foi a partir dessa vivência diária e cotidiana nos espaços e edifícios da cidade, do idioma e suas especificidades locais, da busca por uma cidade (ou da parte dela) que contivesse uma densidade histórica e ficcional, que a artista criou suas imagens. Diante de um sebo labiríntico e abarrotado de livros em Buenos Aires, a artista fotografa imagens com escadas que ampliam a dimensão babélica do espaço, e espelhos que duplicam a realidade e prometem o infinito. Na “*Biblioteca de Babel*”, conto borgeano que vem assombrando nossas vigílias, o escritor argentino relata que ao longo dos séculos o homem esperou o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: “*el origen de la Biblioteca y del tiempo*” (Borges, 2009: 40). Aos olhos de Borges toda biblioteca é um grande labirinto invisível, uma construção babélica, interminável e lacunar que abarca os fragmentos da memória e do passado:

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. [...] Digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes la imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La Biblioteca es ilimitada y periódica. (Borges, 2009: 41-42)

Babel, um labirinto interminável, uma torre erigida para atingir os céus inacessíveis. De acordo com Alberto Manguel, a história de Babel é narrada no décimo primeiro capítulo do Gênesis: “Depois do Dilúvio, os povos da Terra rumaram para o leste em

busca da terra de Senaar, e ali decidiram construir uma cidade e uma torre que chegasse aos céus” (Manguel, 2006: 25). Didi-Huberman retoma o conceito benjaminiano de que “toda origem é o contrário de um começo absoluto, é, antes, um turbilhão no rio da história, um turbilhão depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado” (Didi-Huberman, 2013: 27). Historicamente, à luz do dia, a construção da torre de Babel permanece tão nebulosa como a noite. Jacques Derrida, relendo o “*Dictionnaire philosophique*” de Voltaire, se questiona sobre sua construção e sua desconstrução enquanto torre, enquanto cidade, enquanto língua:

Em primeiro lugar: em qual língua a torre de Babel foi construída? No interior da qual o nome próprio Babel podia, por confusão, ser traduzido também por “confusão”. O nome próprio Babel, enquanto nome próprio, deveria permanecer intraduzível mas, por uma espécie de confusão associativa que uma única língua torna possível, pôde-se acreditar traduzi-lo, nessa mesma língua, por um nome comum significando o que *nós* traduzimos por confusão. (Derrida, 2002: 13)

Não sei por que é dito na Gênese que Babel significa confusão; pois *Ba* significa pai nas línguas orientais, e *Bel* significa Deus; Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa. Os antigos davam esse nome a todas as suas capitais. Mas é incontestável que Babel quer dizer confusão, seja porque os arquitetos foram confundidos após terem erguido sua obra até oitenta e um mil pés judeus, seja porque as línguas se confundiram; e é evidentemente desde esse tempo que os alemães não entendem mais os chineses; pois, segundo o sábio Bochart, está claro que o chinês é originalmente a mesma língua que o alto-alemão. (Voltaire *apud* Derrida, 2002: 13)

Italo Calvino nos diz que os clássicos são aqueles livros e histórias que conhecemos mesmo antes de ler, e que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa, deixando traços na cultura ou nas culturas que atravessaram (Calvino, 2006: 11). Babel faz parte desses cânones como uma máquina mitológica que se remonta e se reelabora no imaginário literário e no arsenal imagético de cada época. É uma torre que sobrevive, é um fantasma que retorna, é uma imagem vinda de muito longe da história da humanidade, que se desdobra além de nossos sonhos e de nossas vigílias.



Patricia Osses. *Biblioteca universal de bolsillo*, 2013. Fotografia, série de 08 imagens.



Patricia Osses. *Babel*, 2013. Fotografia de instalação, série de 20 imagens.

O tumulto silencioso de uma biblioteca não parece garantir ao livro o repouso numa sossegada estante, pois esses corredores tornam-se um lugar de justaposição e emaranhamentos. Para Michel Foucault estamos na época do simultâneo, onde, em um único espaço real vários tempos são acumulados e o disperso é colocado lado a lado sob o lastro da heterotopia, da inquietude, da agitação, e do desconcerto. Esse espaço *onde* as coisas se aproximam é um espaço heterogêneo, marcado por posicionamentos irreduzíveis entre si, por relações de vizinhança que permitem constantes rearranjos, como relata Foucault, “um lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados nesse espaço onde o tempo se acumula” (Foucault, 2006a: 59). Vivemos em um momento em que os recortes do tempo se encontram em uma espécie de ruptura com o tempo tradicional na forma de heterocronias.

Museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e se encarapitar no cume de si mesmo [...] a ideia de tudo se acumular, a ideia de constituir um arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. (Foucault, 2006b: 419)

O espaço fechado da biblioteca pode proporcionar uma falsa ordem, pois são muitas as formas de catalogação, classificação, e inventários que governam a ordenação dos livros, e a biblioteca está longe de ser um lugar de estabilidade, um espaço sólido e confiável; seria antes um espaço de inquietações, um lugar de perdas, de desencontros e descaminhos. Borges relata que “la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira” (Borges, 2009: 40). O escritor argentino aponta a inexistência de qualquer lugar seguro entre as estantes desse labirinto que não cessa de se bifurcar, pois não existem territórios seguros entre suas fronteiras.

É conhecido o texto de Walter Benjamin sobre o colecionador, em que o filósofo está desempacotando sua biblioteca, onde os livros ainda não estão nas estantes e o suave tédio da ordem não os envolve, ao contrário, está em meio a desordem de caixotes abertos, entre as pilhas de livros trazidos de novo à luz do dia.

Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem? [...] Nesse sentido, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício. [...] Na prática, se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo. Assim a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem. (Benjamin, 2000: 228)

A peculiaridade que é ressaltada por Walter Benjamin como ponto chave na lógica do colecionismo é o da relação funcional com os objetos, pois afirma que seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional. Afirma que a paixão do colecionador confina-se com o caos das lembranças no processo de colecionar: cada objeto de uma coleção traz em si uma história, ativa uma memória particular, produz uma narrativa individual de sua inserção no conjunto, assim como deslinda a vida do próprio colecionador.

Diante de toda biblioteca sentimos a presença de Babel, que ao longo dos tempos vem mantendo em toda pequena coleção de livros, uma sombra e espelho do que foi um dia a lendária construção da torre, caracterizada por sua intermitência, sua fragilidade de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e redeseaparecimentos constantes. Séculos e séculos transcorreram e a imagem de Babel continua vivendo e se renovando na memória dos homens. Como um corpo espectral, continua sem contornos definíveis: ainda não encontrou seu *corpus*. Povoava nosso imaginário, ilumina e incomoda nossos sonhos e nossas memórias. Babel está para a história da arte e para a literatura como estaria um fantasma não redimido para a casa que habitamos.

Borges configura um leitor incansável que empenhou uma vida toda na busca pelo saber, fascinado pelas vielas do labirinto, se deixou envolver pela rede textual que foi se formando ao seu redor e consumindo seus dias: “En aventuras de ésas, he prodigado y consumido mis años” (Borges, 2009: 41). Esse homem, embora soubesse da grandiosidade da Biblioteca, expressou um desejo de dominá-la e decifrá-la, manteve a esperança de encontrar um catálogo dos catálogos que lhe pudesse revelar aquilo jamais experimentado por nenhum outro homem. Sua atividade de leitura somente cessa com a sua cegueira, resultante de uma doença que foi lhe consumindo aos poucos a visão. Acontecimento bastante simbólico na vida de Borges, que sempre se afirmou como um leitor voraz e elegeu a biblioteca como seu maior foco de observação do mundo. Borges escreve sobre a presença dos espelhos na Biblioteca, que, em sua leitura, prometeriam o infinito:

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito. (Borges, 2009: 38)

Na biblioteca, os autores, os temas, os conceitos fazem parte de uma infinita trama, que oferece ao pesquisador a possibilidade de adentrar caminhos ainda inimagináveis. A biblioteca funciona, assim, como um arquivo infindável, oferecendo ao pesquisador inúmeras entradas e saídas, como um grande labirinto, onde tudo está ligado, onde os caminhos sempre se cruzam, mas nunca são os mesmos. Essa imagem labiríntica da biblioteca é desenvolvida no conto “*La Biblioteca de Babel*”, de Jorge Luis Borges, em que o escritor argentino estabelece a analogia entre a Biblioteca e o Universo.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente la distribución de las galerías es invariable. (Borges, 2009: 38)

Borges expressa no excerto acima a imagem da Biblioteca como um ambiente infinito, cuja grandiosidade permitiria conseguir abarcar o mundo. Nesse sentido a Biblioteca, escrita com maiúscula por Borges, ganha o status de sagrado, pois seu acesso poderia significar atingir todo o conhecimento concentrado nesse ambiente. Esse ambiente personifica a utopia de dominação de todos os saberes, de sorte que sua figura seria análoga a de Deus, como vemos em: “(...) el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas

para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios” (Borges, 2009: 39). A Biblioteca, portanto, representa um grande tesouro e, como representante de todo o universo, congregaria todas as respostas. No conto, os homens, ao saberem do valor inestimável, expressaram uma enorme esperança diante dos promissores hexágonos:

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza. (Borges, 2009: 40)

No entanto, observe que Borges associa a esse tesouro os adjetivos intacto e secreto, pois se, por um lado, a Biblioteca é perfeita, por outro, o homem seria “el imperfecto bibliotecario” (Borges, 2009: 39). Em outras palavras, a biblioteca conserva um eterno enigma que jamais poderia ser dominado e desvendado pelo homem, sendo simultaneamente acessível e inacessível, iluminada e secreta. Borges associa à Biblioteca a imagem do absoluto, da verdade, da completude, cuja construção somente existe como representação de um desejo, como um espaço ideal que congregaria todas as outras bibliotecas. Ao lado disso, a biblioteca aparece sempre como incompleta e insuficiente, como uma pequena parte da Biblioteca/Universo. No entanto, há uma interdependência entre o todo e a parte, que assegura uma relação de complementaridade e que, conseqüentemente, nos instiga a sempre buscar pelo elemento faltante e nos dá a esperança de poder encontrá-lo em algum hexágono de alguma biblioteca desse universo. Cada biblioteca carrega uma história única de vida, que se constrói ao longo de um exercício de dedicação e amor pela escrita do outro, incorporando obras e autores que completam e singularizam o acervo. É o caso das bibliotecas particulares que acompanham diferentes trajetórias de vida, de modo que sua importância não pode ser contabilizada pelo tamanho do acervo, mas pela vida que flui dentro dela. Independente de sua grandiosidade, as bibliotecas são sempre infinitas e insubstituíveis.

Há uma espécie de interdependência entre a biblioteca e seus leitores, os quais lhe atribuem movimento, agregando novas leituras e novas possibilidades de diálogos. Essa relação é uma relação bastante benéfica, em que se observa um crescimento recíproco. O leitor, ao mesmo tempo em que se alimenta do conhecimento da biblioteca, aproveitando aqui o caráter antropofágico do termo, ele lhe dá vida, fazendo a biblioteca crescer e perpetuar. A biblioteca sem seus leitores configura um lugar estático, um amontoado de livros em estantes empoeiradas, é o usuário que aciona cruzamentos possíveis entre os livros, que faz circular seu conhecimento, que dá sentido ao conjunto caótico de livros.

A biblioteca simboliza o lugar do saber, um grande arquivo que pode ser utilizado como fonte de pesquisa e de produção de conhecimento. No mesmo espaço, estão reunidas diferentes áreas do conhecimento, diferentes línguas e diferentes teorias, o que nos remete ao princípio arquivístico denominado por Jacques Derrida como o princípio de consignação, o qual “tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (Derrida, 2001: 14). Esse princípio remete a um instigante paradoxo característico da organização dos arquivos que oscila entre a ordem e o caos, a unidade e a

heterogeneidade. No caso da biblioteca, sua ordenação através de galerias, andares, estantes é apenas aparente, ocultando “la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros” (Borges, 2009: 40). Contudo, é a possibilidade de constituir alguma ordem, algum significado, que orienta e instiga o trabalho do arquivista/bibliotecário, pois sua ordenação significaria a saída do labirinto e o conseqüente domínio de um conhecimento infinito, esperança expressa no excerto abaixo:

Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (Borges, 2009: 42).

Buenos Aires e as arestas da memória

A obra de Borges é indissociável do espaço urbano, ponto de partida para a sua criação literária, e criação visual de Patricia Osses. A imagem de Buenos Aires é invocada por Borges de diversos modos, seja para recriá-la ou expressar sua opinião política, por exemplo. Privilegia a cidade para pensar as mudanças que a sociedade experimentava. Entre 1923 e 1929, Borges produziu grande quantidade de material escrito, variando entre os ensaios, artigos para revistas e poesia.² O escritor argentino criou a imagem de uma Buenos Aires quase que intocada pelo processo do crescimento urbano portenho. Além de Jorge Luis Borges ser considerado um dos escritores de maior relevância do século XX (pertencendo à literatura universal), é necessário compreender que o começo de sua produção literária remete à Argentina dos anos de 1920, ato decisivo em sua obra.

Argentino com educação cosmopolita, Borges começou cedo sua formação intelectual. No âmbito familiar, encontrou as condições propícias para desenvolver suas habilidades e qualidades literárias. O contato com os livros (herdados da biblioteca paterna) e a tradição argentina (herdada pela história familiar materna),³ além de fazer parte de seu cotidiano, logo dariam os contornos fundamentais de sua produção ficcional. No ano de 1914, Jorge Luis Borges parte com sua família para a Europa, com o objetivo de encontrar tratamento para o problema de vista que acometia o pai. Logo após a chegada, começaria a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Essa viagem se prolongaria até 1921. O interessante sobre esse período, em que Borges e sua família passaram na Europa, foi o contato dele com a vanguarda espanhola e o escritor Rafael Cansinos Assens, que liderava um dos grupos que integravam o movimento vanguardista espanhol. A influência de Cansinos Assens sobre Borges é decisiva, pois esse escritor utilizara elementos que se tornaram importantes para a poética borgeana. É o caso, por exemplo, da importância dada aos arrabaldes (bairros) como lugares em que o “rosto da cidade” é encontrado com as características mais pitorescas, mas que retratam a realidade do ambiente urbano.

Entre o início da viagem (1914), e o retorno para a Argentina (1921), em Buenos Aires, Borges e sua família iriam se deparar com uma cidade que havia mudado rapidamente, tanto nos aspectos físicos como nos aspectos culturais e sociais. Borges havia habitado o bairro de Palermo, e até então tinha pouco contato com o centro da cidade de Buenos Aires. E foi no centro que começaram as grandes transformações urbanas da capital da Argentina. No período em que a família Borges viajou para a Europa, a Argentina se consolidava dentro de um quadro econômico internacional. O

país crescia e despontava entre os mais proeminentes do Novo Mundo. É nesse momento – no final do século XIX e início do XX – que se iniciam as transformações substanciais e de grande importância da História Contemporânea da Argentina, dando aos argentinos daquele período (principalmente aos habitantes de Buenos Aires) a sensação de que o passado de mazelas, acometido pelas guerras e disputas internas, seria, finalmente, enterrado e esquecido, em troca de um futuro próspero e regrado pelo desenvolvimento. Porém, à medida que o país se desenvolvia novos conflitos sociais surgiam.

Ricardo Piglia, em artigo intitulado “Ideología y ficción en Borges”, alegou a importante relação da memória familiar e memória literária na obra borgeana. Por um lado (o materno), Borges se liga ao passado argentino por meio da memória familiar onde as presenças dos heróis, dos guerreiros e da linhagem de sangue são marcantes; por outro (o paterno), se conecta ao passado literário e intelectual de sua família. Piglia traz a questão de que, em Borges, a origem é um dos “elementos chave” da produção de sua escritura: a cultura e a classe as quais pertence o autor se vinculam ao seu nascimento. É através dessa relação pessoal e de outros elementos significativos em sua escrita que Borges entrevira a Argentina. As obras analisadas, para realizar este trabalho refletem diretamente a vontade de Borges em descrever uma cidade com características quase intocadas pelas grandes transformações empreendidas pela Intendência Municipal (prefeitura) no centro de Buenos Aires. Agora, ao invés de deter-se no tempo – nas imagens paralisadas – Borges nos anos de 1920 formulou certos movimentos que respondiam as necessidades de *criar* uma cidade que fugisse do planejado pelo poder municipal, por exemplo.

No ato de remodelar o traçado urbano, desejou-se reconstruir – o desejo de apagar era mais forte – o passado marcado pelos conflitos. A urbe deveria inspirar valores como a crença no progresso e a civilidade, mediante sua beleza monumental. Visto como autor a-histórico, Borges foi considerado alheio à realidade e ao mundo que o cercava. Tal atribuição deveu-se, em parte, à sua cegueira (agravando-se desde os anos 1950). Por isso, certos críticos supuseram nulo o interesse de Borges pela realidade, pois o escritor, além de não enxergar, isolava-se em mundo feito de ficção, memória e seres irrealis. Borges foi antipatizado por muitos intelectuais latino-americanos da época. Somando-se sua doença ao desinteresse pela *política* ou engajamento por alguma causa social, Borges passou a ser visto como indivíduo enfiado em bibliotecas, rodeado por livros – contribuindo para consolidar a sua imagem de autor a-histórico. Além disso, ironizava, em diversas entrevistas, sua própria imagem criada pelos críticos, alegando que conheciam mais sua obra do que ele próprio.

Porém, outra parte da crítica começa a considerar Borges autor que, ao invés de desinteressado pela realidade, utilizara-se da ficção para recriá-la. Podemos citar o trabalho de Davi Arrigucci Jr., que recupera a historicidade da obra de Borges relacionando-a com a experiência de vida do autor. Arrigucci afirma que a imagem do Borges cego contribui para “nos dar hoje uma impressão de universalidade absoluta, despreendida das circunstâncias históricas, da experiência cotidiana, das amarras e impurezas do mundo” (Arrigucci Jr. *apud* Pinto, 1988: 243). Assim, pode-se analisar historicamente as obras de Borges pelo contexto de sua produção. Portanto, a opção de estudar a relação história-cidade na obra de Borges não é arbitrária. Existia lacuna no estudo desse autor e seus escritos iniciais, na década de 1920 – quando o autor se insere no movimento da vanguarda artística argentina. Isso ocorre, principalmente, por dois motivos: 1) Borges consolidou sua fama de autor com dois livros de contos, *Ficciones* e *O*

Aleph, ambos lançados na década de 1940; 2) o próprio autor envergonhou-se de seus primeiros escritos, reescrevendo-os e reeditando as primeiras obras, quando pôde. Logo, por meio das obras de Borges poderíamos compreender a importância da cidade para a história, e vice-versa. Com suas caminhadas pela cidade de Buenos Aires, Borges olhou para os pormenores, os fragmentos, os elementos consentidos à deriva. Essa atitude nos permite privilegiar aspectos singulares de uma cultura que, ao invés de desaparecer, se transformava com uma velocidade desnorteante – eis a ação de olhar a história pelo limiar. Nessa discussão, Borges pode ter sido um crítico indulgente da nova paisagem que se formava diante de si. Esse oxímoro ora se manifesta pela sensação da nostalgia por um passado que evanesce, ora por Borges ver nesse desenvolvimento a possibilidade de criar novos mecanismos, representantes dos *novos tempos*, capazes de criar um trânsito, entre o passado e o presente, onde os portenhos captassem a singularidade das suas vidas e de sua cidade.

No *trânsito interminável* da cidade moderna, a visão borgeana apresentara-se como possibilidade aberta para se pensar a cidade. Como a modernidade, a obra de Jorge Luis Borges não é fechada, ou seja, é impossível encerrar os seus significados. Da mesma forma, o passado, sempre se reconstruindo a partir do presente e das contingências que este coloca sobre nossas vidas. Enquanto a cidade-monumento foi projetada para produzir o sentimento de grandeza, Borges produziu passagens que permitiram lembrar os símbolos evanescentes. Os fragmentos borgeanos sobre Buenos Aires ajudam a recriar outra história voltada para o limiar no qual as pequenas coisas ganham respaldo. Mesclando origem familiar e memória individual com as imagens coletivas, Borges fundara Buenos Aires novamente. Essa fundação se referia às necessidades de demarcar território livre das contradições sociais existentes – o escritor, mediante a necessidade de aplacar as ambiguidades da modernidade, fundiu o existente em Buenos Aires com o desejo de abrandar as perdas materiais e simbólicas dela. A cidade borgeana transformase numa referência híbrida entre o que permanecia e o despercebido. Buscando referências para um espaço em constante mudança, Borges optou por utilizar o trânsito passado-presente como matéria criadora.

O escritor preferiu o subúrbio porque este oferecia as imagens necessárias para apreender as especificidades da sociedade e cultura portenhas. Nesse aspecto, colocado ao lado de Walter Benjamin, Borges varreu a história a contrapelo. O escritor construiu uma cidade capaz de conectar os habitantes de Buenos Aires com o passado que os rodeava. O escritor flanando pela *orillas*, usou aquele lugar para alcançar o objetivo de efetivar uma visão sobre Buenos Aires. Elencando as peculiaridades portenhas ele fugiu do trivial. Por exemplo, enquanto a Intendência Municipal desejou transformar a cidade em lugar de inspiração moral, a visão borgeana utilizou-a para particularizar a cultura portenha sem a necessidade de fundamentar os aspectos cívicos da urbe. Diante das generalizações existentes na cidade, Borges procurou o que a tornara única. Logo, ao ter afirmado que Buenos Aires era sua pátria, o escritor entreviu-a pelo limiar. Não eram os grandes personagens ou símbolos que interessavam a Borges. Ele privilegiou as casinhas, os compadritos e as ruas habituais, porque lhe permitiam escapar da condição blasé do ambiente urbano e daqueles que habitam a modernidade sem enfrentá-la.

A experiência dos escritos de Borges, dos anos de 1920, configura interessante maneira de apreender a modernidade portenha. Entrevendo-a pelo limiar, Borges capta os sentidos quase omissos de uma cidade que se modificara rapidamente. Em consonância com as transformações, Borges evidenciava aquilo que perdia força. Usar os bairros e suas paisagens poderia ser analisado como modo de encontrar caminhos

para a urbe que ficava *perdida* nas próprias transformações. Falar da cidade não é somente (re)configurá-la, mas expressar as diversas formas do ambiente urbano na sua máxima potência – utilizar, ao máximo, todas as possibilidades de criar a partir das experiências brotadas no ambiente urbano. Portanto, Borges visou as *entrelinhas* da urbe. Essa *olhada* sobre Buenos Aires conectou as diversas linhas e elementos que a compunham. Ao ter elencado os entre espaços (lugares pouco visados da cidade e que permitiam ao escritor reafirmar o peculiar, mediante trânsito entre diversas temporalidades) Borges foi ao encontro das zonas que confirmavam a sensação de que o *esquecido*, de fato, deveria ser lembrado.

A cidade borgeana constituíra-se entre o esquecimento e a lembrança. Primeiro, porque o escritor reavivara as imagens esquecidas no presente. Depois, as potencializara para dar-lhes os sentidos que reafirmavam um olhar sobre o passado através dos fragmentos que compunham a cidade. Quando Borges escreveu sobre Buenos Aires não fundou somente uma cidade, produziu também uma maneira de adequar ao presente o que havia sido esquecido pela rapidez das mudanças. Borges, ao olhar para o passado, não fez necessariamente uma história da cidade. Agora, ao flertar com o limiar de Buenos Aires, abriu caminho para que a experiência urbana por ele vivenciada se transformasse em elemento que permitiria ao historiador captar as nuances históricas esquecidas sob as diversas transformações engendradas pelas forças da modernidade. Compreender os anseios e desejos, as vontades humanas surgidas dos imperativos físicos e subjetivos, é perceber que a cidade (seja ela qual for) não se faz somente de ruas, prédios e praças. Nela existem diversas camadas, que extrapolam o sentido físico e histórico desse espaço – e quem o produz realmente são seus habitantes. Os seres humanos e as cidades necessitam, concomitantemente, uns dos outros. E, esse diálogo só é captado com o esforço e a vontade de extrapolar os limites impostos pelo tempo e espaço. Por baixo de toda cidade invisível e sonhada, reside aquela em que a história passa a ser compartilhada. Sob os escombros das transformações constantes, Borges vislumbrou a partir da sua experiência pessoal uma cidade coletiva. Através do limiar, Borges reestruturou o presente que se desordenava com as constantes alterações de um passado em vias de desaparecer.

Ruínas de uma biblioteca: poeira e rememoração

A arqueologia, diz Agamben em seu estudo sobre o método foucaultiano, é uma ciência das ruínas, uma ruinologia. “Os ‘archái’ são aquilo que poderia ou deveria ter sido, e que poderá ser, talvez, um dia, mas que, por enquanto, só existe no estado de objetos parciais ou de ruínas” (Agamben, 2008: 95). Nisso reside a proximidade entre a arqueologia de Foucault e a genealogia de Nietzsche, entendida como uma busca não das origens, mas das sobras daquilo que foi. Cinza, meticulosa e documental, a genealogia “trabalha com pergaminhos amassados, raspados, muitas vezes reescritos” (Foucault, 1971: 145). Aí está, também, um ponto de intercessão importante entre método arqueológico e montagem de arquivos: trata-se, em ambos os casos, de uma ação do presente sobre vestígios do passado, na tentativa de atualizá-los enquanto tais. O genealogista, o arqueólogo, o montador de arquivos, todos eles ouvem a história e não a metafísica. E o que eles aprendem com a história? “Que por detrás das coisas há outra coisa, inteiramente diversa: não o segredo essencial e sem data das coisas, mas o segredo que elas são, sem essência” (Foucault, 2013: 148).

O método arqueológico restaura, cola pedaços, para dar acesso à própria ruína das coisas. Desta maneira, a arqueologia seria uma ruinologia. A origem seria uma quimera, que o historiador precisa conjurar, desbastando o mito a partir do ponto inicial. O procedimento da arqueologia filosófica funciona como uma terapia, que tem o objetivo de recuperar o inconsciente da história, o reprimido histórico (Agamben, 2008: 141). A ciência das ruínas, para Giorgio Agamben, seria, a partir desta reflexão, uma espécie de arqueologia das assinaturas, na sua busca incessante pela emergência das formas, essências a-históricas, tudo o que foi e tudo o que pode ser. Para Jacques Derrida o *rastros [traces]* é o movimento, o processo, na verdade a experiência que, de uma só vez, tende e fracassa em deixar de lado o outro no mesmo, pois um rastro nunca está presente, plenamente presente, inscrevendo em si a remissão ao espectro de uma outra coisa (Derrida, 2007: 347).

Um prédio antigo é fadado ao esquecimento, mas o esquecimento é parte importante da malha da memória, pois esta é feita pelos buracos da renda, não só pelos fios, mas também por suas transparências. A memória só pode ser construída pela constante oscilação entre lembrança e esquecimento, pois que o pensamento é lacunar e depende sempre de associações e escolhas que são sempre feitas mediante alguma falta, alguma ausência. Didi-Huberman lembra que na magia das bibliotecas antigas tudo repousa no fundo das prateleiras como pérolas e corais, mas nada morre por completo, tudo espera ser reconhecido, relido, um dia, em prol de um novo uso. “Toda biblioteca tem seus eclipses, mas, enquanto não é inteiramente incendiada, pode dar os mais inesperados frutos em seus galhos aparentemente ressequidos” (Didi-Huberman, 2013: 428). Patricia Osses ao escrever nomes de escritores sobre a poeira das prateleiras vazias da antiga Biblioteca Nacional da Argentina, na série “*Missing names*”, parece escavar ou esculpir o tempo, pois a poeira, segundo Georges Bataille, é uma outra forma de pensar o mundo, o que seria também uma forma de pensar a imagem a partir dos restos:

POEIRA - Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida do Bosque despertaria coberta de uma espessa camada de poeira; também não imaginaram as sinistras teias de aranha que ao primeiro movimento de seus cabelos seriam desfeitas. Entretanto tristes véus de poeira invadem infundavelmente habitações da terra e as sujam uniformemente: como se tivessem a intenção de preparar os sótãos e os velhos quartos para a entrada próxima das assombrações, dos fantasmas, das larvas que o odor carunchoso da poeira velha sustenta e embriaga.

Quando as moças robustas, “pau pra toda obra”, se armam, cada manhã, de um grande espanador, ou mesmo de um aspirador elétrico, pode ser que elas não ignorem absolutamente que contribuem tanto quanto os sábios mais positivos para afastar os fantasmas malfazejos aos quais repugnam a limpeza e a lógica. Qualquer dia, é verdade, a poeira, dado que ela persiste, começará provavelmente a derrotar as faxineiras, invadindo os imensos escombros de construções abandonadas, as docas desertas: e nesta época longínqua, não restará nada que salve dos terrores noturnos, em falta dos quais nós nos tornamos tão grandes contadores. (Bataille, 1929: 278)

Nomes escritos sobre a poeira trazem a presença de livros e autores para uma biblioteca vazia, mas escrever sobre a poeira não é nada mais do que um resto, uma fissura. Em um texto de conferência sobre “Os vestígios da arte”, Jean-Luc Nancy

escreve que “o vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio” (Nancy, 2012: 304). Já para Raul Antelo a imagem é uma marca, é cinza mesclada, mais ou menos morna, de uma multidão de fogueiras:

Eis as cinzas. A própria existência da cinza é um indício eloquente da existência do pensamento, houve aí um acontecimento, eis aí um sinal que, “só depois”, requer ainda decifração. Mas mesmo depois da destruição, mesmo em plena pós-história, quando a dialética esvazia seu movimento e a própria poesia parece não ter mais sentido, quando evocamos *Feu la cedre*, a falecida cinza, há mesmo assim, e talvez por causa disso, uma sobrevivência ou fantasma (Derrida diria um *revenant*), algo que retorna (pois, de fato, *il revient*), aos trancos e barrancos, como em um sonho (um *rêve*). A aparição de um vestígio esquecido ou excluído, como a cinza, torna-se, portanto, uma forma de inscrever, na própria vida, o inexistente e de reconhecer, no trabalho de sua inscrição, que essa operação de inscrição é absolutamente impossível. (Antelo, 2010: 11)

Patricia Osses é uma artista que ativa a memória em suas obras a partir da ausência, trazendo à luz o que ficou perdido, buscando os momentos ilegíveis e inefáveis, tentando reviver aquilo que é invisível para a memória, mas que não busca a reconstrução de um evento passado, mas sim lampejos quase inapreensíveis. Assim, estabelece uma singela semelhança com Marcel Proust, pois que ambos *buscam* analogias e semelhanças entre o passado e o presente. Proust, segundo Jeanne Marie Gagnebin,

não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante insosso –, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo (Gagnebin, 1994: 15).

Nesse gesto a artista se aproxima à figura do trapeiro que recolhe durante a noite o que restou do dia, transformando o passado, porque esse assume uma forma nova que poderia ter desaparecido no esquecimento, transformando também o presente que ainda pode se perder para sempre nas galerias da memória. Se a memória fosse absoluta e infalível como a do personagem borgeano de “Funes, el memorioso”, não arquivaríamos nada. Walter Benjamin lembra que, em todo escritor ou artista que rememora, o importante não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. O trabalho de Penélope da reminiscência se aproxima ao do esquecimento, pois a recordação é a trama, e o esquecimento a urdidura. O esquecimento tece para nós a cada manhã as franjas na tapeçaria da existência vivida, “é o dia que desfaz o trabalho da noite” (Benjamin, 1994: 37). O rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais, e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Para Jeanne Marie Gagnebin “a memória vive essa tensão entre presença e ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (Gagnebin, 1994: 15).



Patricia Osses. *Missing names*, 2013, série de 97 fotografias.

Didi-Huberman, rememorando Walter Benjamin, relata que a história desmontada ou o tempo suspenso é como o relógio desativado, onde por algum momento o tempo para de funcionar e de operar, mas nesse exato momento podemos ponderar sobre cada peça e reorganizar a ordem das coisas (Didi-Huberman, 2015: 131). Essa biblioteca sobre a qual Osses trabalha foi destituída de sua função inicial, deixando apenas os rastros do que foi outrora, mas no momento em que ela é desmontada parece entrar em ressonância com a obra de seu antigo diretor Jorge Luis Borges, um escritor que manipulou tempos que também não eram seus, desativou e desmontou cânones, embaralhou a literatura, mexeu nas cinzas dos fantasmas, e defendeu as impurezas da ordem. Escritor que fez com que textos separados por séculos e oceanos se avizinhassem e se contaminassem.



Christian Boltanski. *Flying Books – Homenaje a Borges*, 2012. Fotografia de instalação.

O artista francês Christian Boltanski criou a instalação “*Flying Books – Homenaje a Borges*” nesta mesma biblioteca em 2012, discutindo a memória desse edifício e a fantasmagoria instalada entre as estantes vazias dos livros que não mais habitam o espaço. Trata-se de um conjunto de cerca de quinhentos livros de diferentes idiomas e distintas épocas que foram suspensos neste espaço vazio, como se voassem ao tom de uma brisa suave, restaurando a presença da biblioteca com as milhares de páginas suspensas. Nessa montagem que o artista propõe, que se assemelha a um balé coreográfico composto com livros suspensos entre as estantes vazias, o artista busca lidar com rastros de arquivos e a presença de uma biblioteca que não mais existe em meio as ruínas que envolvem o edifício, alterando sua forma e (re)desenhando sua história.

Boltanski apresenta o tempo e a memória mais uma vez embaralhados, onde os livros e os sonhos se encontram entre os territórios imaginários de uma estante a outra. Para Jorge Luis Borges é recorrente a ideia de que a Biblioteca é a memória da humanidade e que os livros estão impregnados de passado, pois “si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros” (Borges, 2008: 21). O tempo é o que habita o interior das páginas de um livro entre as estantes de toda biblioteca, mas o tempo é também como um fantasma, o tempo é de uma permanência fugaz. Enquanto o mundo inteiro está dormindo, o silencioso rio do tempo flui nos campos, nos porões e no espaço, flui entre os astros e arrebatava o mundo, mostrando todos os nossos ontens e todos os ontens de todo o passado. O tempo é um fantasma inapreensível. A memória e a imagem estão inundadas de lampejos. O tempo e a memória estão estreitamente ligados. Agamben diz que a memória não é possível sem uma imagem: “as imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre “*Nachleben*”, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral” (Agamben, 2012: 33). Existe um tempo para os fantasmas, um tempo

para a reparação das imagens, um tempo para a memória das imagens, que se faz sob a forma de uma “sobrevivência”.

Susan Buck-Morss lembra que as pirâmides, as colunas e as estátuas se danificam com o tempo, são destruídas ou simplesmente se desfazem, enquanto os livros permanecem (Buck-Morss, 2002: 203). Mesmo incendiados, eles retornam em outras encadernações, em outros idiomas, e até mesmo em outras histórias. Entre as milhares de estantes abarrotadas de livros rondam espectros, mas que uma vez encontrados, nunca nos largarão. Italo Calvino escreve que “a voz misteriosa que fala através dos livros são fantasmas sem rosto e que têm mil faces, o que torna essa voz ainda mais fugidia” (Calvino, 2006: 163). Toda biblioteca se assemelha a uma velha casa povoada de fantasmas. E esta biblioteca vazia, nas mãos de Osses e de Boltanski se transforma em um labirinto fantasmático, um labirinto encantado.

Mas o que é, afinal, uma biblioteca? O que determina sua existência, real ou imaginária? O que garante a persistência do espaço da biblioteca como o lugar onde o tempo é acumulado em seus infinitos labirintos? Michel Foucault salienta que a biblioteca seria a sustentação de um lugar sem lugar, reverberando ao infinito “a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias” (Foucault, 2006b: 58), pois é o lugar onde a memória é preservada e acumulada. Uma biblioteca é uma espécie de gabinete mágico, afirma Borges, onde estão encantados os melhores espíritos da humanidade que esperam nosso gesto de abrir o livro para despertá-los para saírem de sua mudez. Os livros são como as casas antigas, carregados de presença dos homens e das mulheres que lá viveram no passado, com seus quinhões de alegrias e sofrimentos, de amores e aversões, de surpresas e decepções, de esperanças e resignações (Bonnet, 2013). O livro é a grande memória dos séculos e esse gabinete encantado é o lugar onde todas as vozes inquietas do passado ressoam em perpétua dissonância.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2012) *Ninfas*. Hedra, São Paulo.

_____ (2008) *Signatura rerum: sobre el método*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

Antelo, Raul (2010) “A imanência histórica das imagens”. Em Maria Bernadete Flores e Ana Lucia Vilela (orgs.), *Encantos da imagem: estâncias para prática historiográfica entre arte e história*. Letras Contemporâneas, Florianópolis, pp. 09-11.

Pinto, Júlio Pimentel (1998) *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. Estação Liberdade, São Paulo.

Bataille, Georges (1929). “Poussière”. Em *Documents*, n° 5, Paris, pp. 278-278.

Benjamin, Walter (2000) *Rua de mão única*. Brasiliense, São Paulo.

Bonnet, Jacques (2013) *Fantasmas na biblioteca: a arte de viver entre livros*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

Borges, Jorge Luis. (2008) “El libro”. Em *Borges oral & Siete noches*. Alianza Editorial, Buenos Aires, pp. 11-21.

_____ (2009) “La Biblioteca de Babel” e “Funes, el memorioso”. Em *Ficciones*. Alianza Editorial, Buenos Aires, pp. 38-42 e 51-55.

Buck-Morss, Susan (2002) *Dialética do Olhar em Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. UFMG/Grifos, Belo Horizonte/Chapecó.

Calvino, Italo (2006) *Por que ler os clássicos*. Companhia das Letras, São Paulo.

- _____ (2006) *Se um viajante numa noite de inverno*. Campanhia das Letras, São Paulo.
- Derrida, Jacques (2001) *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Relume Dumará, Rio de Janeiro.
- _____ (2004) *Papel-Máquina*. Estação Liberdade, São Paulo.
- _____ (2012) *Torres de Babel*. Ed. UFMG, Belo Horizonte.
- Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto, Rio de Janeiro.
- _____ (2015) *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Ed. UFMG, Belo Horizonte.
- Foucault, Michel (2013) “Nietzsche, a genealogia e a história”. Em *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, pp. 136-156.
- _____ (2006a) “A linguagem ao infinito”. Em *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e Escritos III). Forense Universitária, Rio de Janeiro, pp. 47-59.
- _____ (2006b) “Outros espaços”. Em *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e Escritos III). Forense Universitária, Rio de Janeiro, pp. 411-422.
- Gagnebin, Jeanne Marie (1994) “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta”. Em *Walter Benjamin. Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, São Paulo, pp. 09-19.
- Manguel, Albert (2006) *A biblioteca à noite*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Nancy, Jean-Luc (2012) “O vestígio da arte”. Em Stéphane Huchet (org.), *Fragmentos de uma teoria da arte*. EDUSP, São Paulo, pp. 289-306.
- Olmos, Ana Cecília (2008) *Por que ler Borges*. Globo, São Paulo.

¹ O presente ensaio é um fragmento da minha dissertação de mestrado: “*Patricia Osses e a espectralidade da imagem diante do lugar literário*”, pesquisa realizada entre 2013-2015, em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação da prof. Dra. Rosângela Cherem.

² Os primeiros livros de poesias de Borges foram “Fervor de Buenos Aires” (1923), “Luna de enfrente” (1925) e “Cuadernos San Martín” (1929). Os ensaios são: “Inquisiciones” (1925), “El tamaño de mi esperanza” (1926) e “El idioma de los argentinos” (1928). Esses livros de ensaios, Borges excluiu das obras completas, não permitindo sua reedição enquanto viveu. Escritos em tom de militância, os livros borgeanos dos anos de 1920 são o testemunho de escritor marcado profundamente pela modernização de Buenos Aires, significando, em alguns aspectos, ruptura cultural com o século XIX argentino. Ana Cecília Olmos alega que nesse período Borges voltou-se para a busca de uma poética que acompanhasse o movimento de mudança, mas sem perder de vista o passado ao qual o autor se vinculava. (Olmos: 2008).

³ Pelo lado de sua mãe (Leonor Acevedo), Borges possui uma história familiar que se mistura com a história da Argentina. Devido a isso, o escritor se vincula a uma tradição que remete à fundação da nação argentina (alguns de seus antepassados foram militares que tiveram importância relevante para a História Oficial Argentina).