

O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges

The Aleph, Beatriz and the Kabbalah in Jorge Luis Borges

Lyslei Nascimento*

Resumo: O conto "O Aleph", de Jorge Luis Borges, evidencia o caráter fabulatório da letra hebraica e o de cabalista do escritor argentino. Ao exibir a proliferação de relatos possíveis, diante da complexa e artificiosa reinvenção desse signo enquanto uma metáfora da escritura, Borges faz vislumbrar, também, a criação de replicantes da escritura, clones, às vezes perversos, antagonísticos ou tão similares que fazem confundir a própria noção de original.

Palavras-chave: Ficção. Hebraico. Jorge Luis Borges.

Abstract: The short story "The Aleph" by Jorge Luis Borges evidenced the character of fiction of Hebrew and of Kabbalist of the Argentine writer. He shows the proliferation of reports possible, given the complex and this sign while a reinvention of the metaphor of scripture.

Keywords: Fiction. Hebrew. Jorge Luis Borges.

Introdução

No *Zohar*, *O Livro do Esplendor*,¹ uma fábula relata a disputa entre as vinte e duas letras hebraicas pelo privilégio de ocupar o primeiro lugar no alfabeto. A letra Aleph queixava-se, entre outras coisas, porque todas as outras letras possuíam o plural e ela, somente o singular. Deus, então, a consola: "Tu reinarás sobre as outras letras como um rei; tu és una e Eu Sou Uno e a Torá é una e contigo darei (a Torá) ao meu povo, que foi chamado uno, e contigo iniciarei (Os Dez Mandamentos) no Monte Sinai conforme está escrito: '*Anokhi* (Eu Sou)'"²

Desse modo, a letra, recebe de Deus sua conformação religiosa e sagrada, além do primeiro lugar no alfabeto. Apesar de não ser articulada, ela se torna a raiz e o começo de toda articulação e nela estão inclusas, segundo a tradição judaica, todas as outras letras. O motivo da letra Aleph, comum na literatura cabalística, evoca sempre o seu poder enquanto signo numa configuração mágica. Conta-se que, quando Deus começou a dar os Dez Mandamentos aos homens, o Aleph da enunciação '*Anokhi*, Eu sou, era tão forte e opressivo para o povo que necessitou de Moisés como intermediário para traduzir os preceitos da linguagem divina em uma estrutura que fosse compreensível aos homens.

A concepção de Moisés como tradutor e intérprete da voz divina foi desenvolvida pelo filósofo judeu Maimônides. A partir de suas idéias, Rabi Mendel de Rimanoov concluiu que tudo o que Israel escutou foi o Aleph, a primeira letra de '*Anokhi* (Eu Sou), com a aspiração simbolizada pelo ', na transliteração. Assim, "com sua audaciosa afirmativa de que a revelação a Israel consistiu, de fato, unicamente, no Aleph, Rabi Mendel transformou a revelação do Monte Sinai numa revelação mística, plena de significado infinito, mas sem significado específico. A fim de tornar-se um fundamento de autoridade religiosa, tinha que ser traduzido em linguagem humana, e foi exatamente o que Moisés fez".³

A partir desse estatuto, as vinte e duas letras do alfabeto hebraico não são consideradas apenas como um sistema utilitário que possibilita a comunicação, mas uma fonte de energia cujo valor intrínseco não poderia ser traduzido por terminologias humanas sem um tradutor habilitado. O Aleph é, assim, o segredo de cima e de baixo e, por esse motivo, todos os segredos da fé dependem dele. Enquanto flutuava pelos ares, cem mil mundos se dividiram para serem contidos nela. As outras letras foram desenhadas e modeladas a partir dela, que se coroou com uma coroa formada por todos os mundos.⁴

A essa configuração mítica do Aleph atribuiu-se a dimensão do infinito divino, o *Ein Soph* (o Sem-fim), e a um princípio básico do esoterismo: “Tudo o que está em cima é como o que está embaixo”. Para os místicos judeus, a língua hebraica, portanto, corresponderia fisicamente às coisas que ela designa. Estruturam-se, nessa máxima, os conceitos de espelhamento e de representação, um jogo de imagens em que o Aleph simbolizaria a unidade e, simultaneamente, o movimento que faz com que os números e as letras se sucedam e se correspondam.

O Aleph representa, esquematicamente, um homem que ergue uma das mãos para o céu e abaixa a outra para a terra. É a imagem do Mago do Tarô que age embaixo, na terra, com os poderes do alto, o céu. Constituindo-se como um pentáculo, costurada ao avesso do paletó, é um amuleto. Segundo uma crença esotérica, o Aleph coloca o indivíduo no centro de correntes cósmicas benéficas. É um sinal e um hieróglifo que expressa e condensa a ciência sagrada universal.⁵

Enquanto letra, símbolo, sinal, hieróglifo e amuleto, o Aleph engendrou inúmeras narrativas. Algumas concedem um poder místico e mítico, outras revestem-no de um simbolismo que multiplica essas narrativas em outras tantas versões. Os manuais de cabala se proliferam por bancas de jornal e por livrarias esotéricas. Neles, a letra hebraica sofre uma certa vulgarização, peculiar ao apelo místico que advém desse exotismo próprio à cabala. Retirar sua densidade simbólica e diminuir-lhe os sentidos é uma das estratégias com que contam esses divulgadores não-autorizados de uma tradição que é continuamente metamorfoseada, segundo a manipulação daqueles que a acessam. Na infinita proliferação de narrativas sobre a cabala ou das que se acercam dela, surgem, então, os falsos Alephs.

Se a tradição judaica pode ser concebida como um arquivo de bens culturais, literários e religiosos, as versões que fazem proliferar lendas, mitos e signos, fora do contexto judaico, estariam construindo, ao acessar esse arquivo, textos que se armam como redes sob a autoridade do texto saqueado. No romance de Umberto Eco, *O pêndulo de Foucault*, essas estratégias de construção textual, baseadas no saque e na simulação de autoridade, são ficcionalizadas a partir do papel de uma editora que, ao manipular textos sagrados, iniciáticos, religiosos, produz falsos textos ocultistas. Os personagens Belbo, Casaubon e Diotallevi resolvem inventar, sem qualquer senso de responsabilidade, um “plano”. Esse plano, denominado Projeto Hermes, pretende apropriar-se de narrativas ocultistas baseadas em doutrinas como a cabala, a Alquimia e a Maçonaria, e construir o “ramo de ouro”, ou seja, uma forma de enriquecimento fácil a partir do esoterismo.⁶

A cabala, parte integrante do arquivo cultural místico judaico, como tal, constitui-se, no entanto, para os ficcionistas, como matéria prima de falsários e burladores metafóricos. Originalmente ela se inscreve na tradição do comentário da Torá juntamente com a tradição interpretativa rabínica representada pelo Talmude, apresentando-se, basicamente, como uma técnica de leitura e interpretação do texto sagrado. A Torá, texto sobre o qual trabalha o cabalista, é só um ponto de partida. Para esse perscrutador, sob a letra escrita subjaz a Torá eterna, transcendental, anterior à criação e entregue por Deus aos homens. Circunscrever o texto sagrado confere à técnica cabalista o mistério e o obscuro que nutrem as narrativas ficcionais que proliferam em forma de resumos, rituais mágicos e catálogos profanos. Os escritores, como falsos cabalistas, exegetas não-autorizados, manipuladores desse arquivo demasiado sério, inscrevem-se, portanto, numa tradição de moedeiros falsos que se dedicam a embaralhar as já intrincadas peças das ciências ocultas e das sociedades secretas.

O conto “O Aleph”,⁷ de Jorge Luis Borges, evidencia esse caráter fabulatório da letra hebraica e o caráter de cabalista do escritor argentino. Ao exibir a proliferação de relatos possíveis, diante da complexa e artificiosa reinvenção desse signo enquanto uma metáfora da escritura, Borges faz vislumbrar, também, a criação de replicantes da escritura, clones, às vezes perversos, antagônicos ou tão similares que fazem confundir a própria noção de original. Deslocada de um contexto como o da

tradição judaica e o da mística religiosa judaica, o Aleph desdobra-se em outras direções ficcionais e estabelece conexões com outras tradições.

1 Beatriz, a rede e os falsos Alephs

Beatriz Sarlo, por ocasião do centenário do nascimento de Borges (agosto, 1999), afirmou que, para sua geração, é impossível refletir sobre uma teoria da literatura, hoje, sem passar pela narrativa do escritor argentino. A partir desse pressuposto, ao interrogar o sentido e o procedimento de aparição dos signos judaicos nos textos contemporâneos, tomando como ponto de partida a obra de Borges, torna-se necessário aproximar-se de algumas questões caras à tradição literária. Vez por outra, as questões judaicas parecem emergir do contexto cultural e artístico atual por intermédio de apropriações e reinvenções. A busca cabalística do Nome de Deus, a construção de um golem e as relações dessa criatura com a tecnologia ou a configuração da letra Aleph como um objeto mágico que faz proliferar a narrativa são exemplos de como esses signos judaicos podem estar inscritos na contemporaneidade.

A reelaboração desses signos adquire, em Borges, inusitados sentidos. Além disso, possibilita uma instigante investigação de como o escritor se apropriou e remanejou esse legado na atualidade. A relação dos signos judaicos com a literatura não é gratuita. Considerado como o “povo do livro”, os judeus desenvolveram linhas de reflexão sobre letra e escrita tão requintadas que fazem com que imagens e metáforas não só sobrevivam às novas tecnologias da informação, como também estruturam pensamentos de ordem teórica e conceitual baseados, principalmente, nas intrincadas relações entre arte, literatura e memória. A relação entre o signo judaico e a literatura ilumina reflexões sobre o diálogo entre a tradição (a judaica e a literária, propriamente ditas) e o que, nos relatos, nas obras de arte, emerge contra ou além dessas tradições. Borges, ao se apropriar do alfabeto hebraico, recorta dele a letra Aleph e a recontextualiza fora e dentro do esquema cultural do judaísmo, configurando-a como metáfora de uma escrita cujas linhas de força escapam ao universo judaico.

Alguns críticos afirmam que a relação entre signo judaico e literatura dá-se a partir do evidente diálogo do conto “O Aleph” com a *Divina Comédia* de Dante.⁸ Borges, no entanto, refuta esse ponto de vista e assinala que Beatriz Elena Viterbo realmente existiu e foi uma mulher por quem esteve apaixonado.⁹ O dado biográfico reenvia o texto literário para uma noção de experiência e relato que, no entanto, são continuamente desconstruídos. Essa nota de Borges funciona como um recurso irônico que dissimula o pacto narrativo entre escritor e leitor e instaura o pacto sempre possível de falsificações e demandas artificiosas entre narrador e leitor.¹⁰

Em uma entrevista concedida a Saúl Sosnowski, em agosto de 1971, Borges afirma que as idéias da cabala chegaram até ele pela versão da *Divina Comédia* realizada por Longfellow, na qual há duas ou três páginas iniciais sobre o tema.¹¹ A pequena nota, além da cabala, refere-se sobre o simbolismo das letras do alfabeto hebraico. De acordo com esse texto, a letra Aleph denotaria o Santo Nome, a Inacessível Luz do Divino Começo, que é simbolizado pela expressão *Ein Soph*, isto é, o Sem-fim, o Infinito.¹² Designa, ainda, a primeira das *Sefirot* ou Emanações, *Kether*, Coroa, que é o símbolo da mais sublime e perfeita Existência.¹³

Borges constrói, a partir de substituições, paródias e duplicações, a reinvenção da narrativa de Dante, ao reestruturar o sentido do mundo literário com o qual o leitor depara. Tal reestruturação parte do ocaso de um saber pleno e absoluto e de uma força central para onde convergem todos os sentidos. A essa força Dante chamou Beatriz. Na *Divina Comédia*, Beatriz seria o emblema de uma via de conhecimento, por meio do amor intelectual, que levaria a uma revelação superior postulada por uma leitura que culminaria na aprendizagem espiritual.

Beatriz Elena Viterbo espelha Beatriz Portinari. No entanto, essa mulher-texto, escrita por Borges por intermédio de uma memória de livros e imagens que são legados pela tradição literária clássica

ocidental, estrutura-se a partir do fato de que Beatriz está morta, e a casa, onde supostamente está o Aleph, está prestes a ser demolida. Se na *Divina Comédia* Beatriz mesmo morta é o emblema do conhecimento, da revelação espiritual e do amor intelectual, no conto "O Aleph" o mundo perdeu o sentido e foi recriado por Borges, de forma paralela, quase diabólica, exibindo a tradição a partir da morte. A morte de Beatriz, da aspiração e promessa do conhecimento, configura-se, assim, como uma outra relação com o sentido das coisas deixadas pela tradição.

Essa relação se dá por meio de imagens degradadas. Restos imaginários e degradados de Beatriz se avolumam e se multiplicam como os retratos que o personagem Borges contempla a cada ano no aniversário de morte da amada, na casa da Rua Garay. Com devoção, ele aguardava numa abarrotada salinha, estudando e exercitando sua memória pelas várias poses e circunstâncias evocadas:

Beatriz Viterbo, de perfil, em cores; Beatriz, com máscara, no carnaval de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz; o dia de seu casamento com Roberto Alessandri; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês dado por Villegas Haedo; Beatriz, de frente e em três quartos, de perfil, sorrindo, com a mão no queixo...¹⁴

Os retratos de Beatriz são estudados minuciosamente pelo narrador, que faz rememorações dessa imagem de mulher alta, frágil e ligeiramente inclinada. Imagem que vai sendo, pouco a pouco, destituída de dignidade e se delineando em uma graciosa lentidão.¹⁵ Com o descobrimento de certas cartas, obscenas, inacreditáveis, precisas,¹⁶ a letra de Beatriz traz à tona as imperfeições dessa mulher, cuja mácula, até então desconhecida ou ignorada pelo personagem, se materializa em cartas e retratos.

Em "O último sorriso de Beatriz", Borges, ao analisar a personagem da *Divina Comédia*, descreve o que poderia ser visto como essa imagem primordial de mulher-texto de sorriso enigmático como a Mona Lisa, a Gioconda, que Beatriz representaria em Dante, antes de sua degradação em Borges:

No cume da montanha do Purgatório, Dante perde Virgílio. Guiado por Beatriz, cuja formosura cresce a cada novo céu que atingem, percorre sucessivamente as esferas concêntricas, até chegar à que circunda as outras, a do Primeiro Motor. A seus pés estão as estrelas fixas; sobre elas, o empíreo, que já não é o céu corpóreo, mas eterno, feito só de luz. Ascendem ao empíreo; nessa infinita região (como nas telas pré-rafaelitas) o remoto não é menos nítido que o muito próximo. Dante vê um alto rio de luz, vê revoadas de anjos, vê a múltipla rosa paradisíaca que formam, ordenadas em anfiteatro, as almas dos justos. Subitamente, dá-se conta de que Beatriz o abandonou. Avista-a no alto, num dos círculos da Rosa. Como um homem que no fundo do mar alçasse os olhos à região do trovão, assim a venera e implora por ela. Rende-lhe graças por sua benfazeja piedade encomenda-lhe a alma.¹⁷

Essa Beatriz contrapõe-se à imagem que o personagem Borges vislumbra de Beatriz Viterbo. A amada morta, inalcançável e santificada que ele almeja recuperar pela memória, é venerada pela contemplação dos retratos que se apresentam como imagens intocáveis, interdidas e enquadradas, que só podem ser usufruídas pela devota contemplação ou no jogo perverso da memória que vai destituindo Beatriz de seu lugar venerável.

A imagem de Beatriz configura-se como um texto e como um conjunto de imagens da tradição, desejáveis e inacessíveis, passíveis de serem evocadas pela memória e serem redivivas pela releitura e

pela reescritura. Os retratos de Beatriz compõem, assim, uma galeria que expõe o desejo frustrado do narrador que, a partir de sua contemplação, intenta, pela memória, um retorno a uma espécie de paraíso amoroso que ele julgou perder. O corpo ausente de Beatriz representado pelos retratos sofre o efeito devastador do tempo e do desejo do leitor/escritor.

Ao aspirar a esse corpo emoldurado como o grande texto da tradição, ele expõe a degradação das imagens em que o sentido pleno se extraviou. O que a tradição promete e sustenta é a vida de um sentido único plasmado no conceito da plenitude que, no texto de Borges, começa a ruir. O texto possível, a partir desse contexto, é permeado por certezas irrisórias, grotescas e, ao mesmo tempo, espectrais. Dessa forma, além da moldura, a imagem de Beatriz Viterbo anuncia-se fantasmagórica, como os textos que assombram a tradição, na medida em que atentam contra os limites do cânone.

Tanto a degradação da imagem de Beatriz quanto a construção do personagem-escritor Carlos Argentino Daneri (um possível anagrama de Dante Alighieri) sofrem as ironias desse narrador que tenta desconstruir o sentido único das coisas amadas, mas para sempre perdidas. O exercício solitário de veneração de Beatriz é seguido pela escuta impaciente das reflexões de Carlos Argentino, seu primo-irmão, sobre a possibilidade de uma narrativa total. Escapa ao narrador, paradoxalmente, que Beatriz também é um texto total e infinito cujo resgate ele pretende alcançar. Carlos Argentino Daneri, como uma espécie degradada de um Dante de nossos dias, duplo grotesco do personagem Borges em seu desejo de construir um texto absoluto, em vez de uma divina comédia, empreende a construção de um poema intitulado “A Terra”, uma comédia terrestre, um poema infame como um mundo impossível.

A relação com a literatura parece inevitável e o narrador propõe uma leitura/escrita que se apresenta como uma ambição já existente: um texto que articule a viagem como uma inversão da fábula de Maomé, ou seja, que faça convergir para si as montanhas. Idéias tolas, segundo o narrador, mas que geram a escrita do Canto Augural, Canto Prologal ou Canto Prólogo: um poema infinito de Daneri. O poema “A Terra” é um texto impossível que pretende descrever, enumerar, citar e versificar toda a redondeza do planeta. O escritor desse poema infinito comporta-se, assim, como os cartógrafos do império que empreendem a concepção de um mapa absoluto em “Do rigor na Ciência”:

Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.¹⁸

Como o texto pretendido por Daneri, o mapa fabricado por esses cartógrafos apresentou-se tão mimético e tão inteiro que alcançou as dimensões do Império que se intentava representar. Suas próprias características totalizadoras, no entanto, ofereceram as condições para a sua fragmentação. Ruínas e relíquias compõem esse empreendimento que já não se sustenta, mas é despedaçado pelas inclemências da leitura/escritura. Só por essas imagens, esses vestígios podem ser reinventados. A ruína e a relíquia viabilizam, no contexto da narrativa, a sobrevivência da tradição enquanto fragmentos que são vagamente recuperados.

A criação literária, vista como a construção de um texto total, simbolizada pelo poema de Daneri, evidencia esse hiper-escritor que pretende relatar toda a terra de forma tão espelhada que o texto se torna um duplo perverso do que representa. Não é o conhecimento das coisas que ali se forja como a tradição promete, mas uma duplicação ridícula e empobrecedora da realidade. Ironicamente, Daneri, apesar de não traduzir, mas apenas repetir e também tentar aproximar as palavras e as coisas, é quem recebe os prêmios literários em detrimento de Borges.

A experiência de lucidez atingida pelo narrador Borges, quando é apresentado ao Aleph, oferece uma compensação que é alcançada por meio do ritual de descida aos infernos, simbolizado pela descida ao porão. A casa onde está o Aleph vai ser destruída e Daneri recorre a Borges. Aproximar Borges (personagem e escritor) da morte e da destruição não acomete a literatura de um vazio. É nesse cenário degradado e em vias de extinção que se desencadeia a proliferação do Aleph: a narrativa do sem-fim. Essa proliferação de relatos, não mais estruturados sob a égide do absoluto, mas dos fragmentos e da ruína, assume-se, principalmente, num dilema com a linguagem e num rearranjo destituído dos limites hierárquicos da tradição cultural e literária.

A visão da letra hebraica promove a multiplicação de narrativas que reelaboram também o sentido e a consciência da impossibilidade do retorno ao texto-corpo dessa tradição. Sob a perspectiva do desejo interdito que Beatriz representaria, tal como imaginado, o narrador se interroga perplexo: "Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca?"¹⁹

Enquanto a linguagem se apresenta como um alfabeto de símbolos, com cada letra a comportar uma série de narrativas possíveis, ligando-se a outras letras/narrativas linearmente, uma letra como o Aleph (*Ein Soph*, sem-fim) aponta para a perda do caráter sintagmático dos textos, alterando-se as relações com os textos precursores. Borges reconhece o caminho da tradição como semelhante às normas interpretativas oferecidas pelos místicos, porém, ao recusá-lo, de certa forma como unívoco, busca outro tipo de linguagem, outra maneira de dizer que não se alicerça nem no místico, nem na linearidade da linguagem, mas na apropriação e no reaproveitamento de textos. Nessa perspectiva, a devoção a Beatriz Viterbo, a mulher-texto que deveria ser alcançada, não teria mais lugar e a relação com a escritura se daria a partir do desejo que se ergue e se desenfia da trama, abrindo-se para novas conexões que promoveriam uma desterritorialização do sentido.

A forma segura e emoldurada do retrato, do texto absoluto, da tradição, perde sua rigidez para se reproduzir e constituir novas conexões não hierarquizadas. Beatriz Viterbo, depois da visão do Aleph, é uma imagem de contorno difuso e móvel. Ela deixa de ser a mulher-texto idolatrada e proibida para ser um nó em que o sentido não se cristaliza, mas se esvai em múltiplos agenciamentos, abrindo-se numa rede textual. Os retratos que formavam uma imagem territorializada passam a gerar uma outra imagem que vai funcionar não como um fim em si mesma, mas como uma imagem-senha de um código de acesso a que Michel Foucault chama de arquivo. Beatriz passa a ser um Aleph ou uma janela para se acessar o corpo da tradição e todos os textos que o autor previu ou que o leitor imaginou em sua leitura / escritura.

Desterritorializar Beatriz é fazer deslocar o sentido único do arquivo, em que a leitura/escritura pode se afiançar, e substituir a imagem da mulher amada por uma rede textual. A visão do Aleph parece ter sido o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo e a Beatriz do desejo interdito sofre deslocamentos na sua representação:

Vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a relíquia atroz do que

deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetural, cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.²⁰

A cronológica contemplação dos retratos de Beatriz e a ordem alfabética anterior à visão do Aleph impõem uma linearidade hierárquica e uma seqüência lógica e temporal em que a leitura/escritura se estrutura sobre uma concepção de tempo *continuum*. A visão da letra, no entanto, possibilita a espacialização dos retratos-textos e, dessa maneira, toda a escritura é vislumbrada a partir da idéia de um dos pontos do espaço que contem todos os pontos.²¹

Ao vislumbrar o Aleph, o narrador lança ao leitor uma possibilidade de leitura e escritura em que as noções de anterioridade e posterioridade se diluem. Isso parece dar-se devido a uma variação ou desdobramento do modo de se vislumbrar a tradição. Se, numa perspectiva, os escritores e leitores compartilham de uma ordem temporal dentro do *continuum*, ou seja, dentro de uma tradição considerada linear, depois do Aleph, essa relação é construída, mais especificamente, a partir da dupla noção de espaço/tempo.

No conto de Borges, o material erudito explicitado, que evoca outros tantos textos, dá-se por referência, citação, nomeação: “livros cujas páginas, finalmente, aprendi a cortar”.²² O Aleph não é um texto em tempo pretérito, detentor de todo o saber hierarquizado e único, mas “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos”.²³

A imagem do porão (lugar da profundidade, do inferior e do depósito), do baú (que remete a guardados antigos e a segredos) e ainda a imagem da escada (cara à tradição pelo seu simbolismo que aponta para a transcendência, para a ascese) marcam um liame de dependência desse arquivo com o texto do passado. No entanto, a visão da letra infinita instaura, concomitantemente, o espaço do saber e do não-saber. O nó da rede, então, prefigura, na letra Aleph, o espaço da condensação e da agregação dos sentidos e, simultaneamente, também, o da dispersão e o da multiplicidade de conexões:

Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação tem com o Aleph).²⁴

O tempo e sua noção de anterioridade e posterioridade são atenuados porque nesse outro arquivo o espaço aberto inaugura a idéia de texto enquanto rede permeada de nós que podem ser encarados como possibilidades de acesso. O saber se espalha e cria redes em superfície e os fatos ocupam o mesmo ponto. A visão de Ezequiel, um anjo monstruoso de quatro faces, cada uma voltada para uma direção diferente, a um só tempo, é uma das imagens utilizadas para simbolizar esse múltiplo olhar ou essa múltipla leitura que Borges propõe e, também, a própria conformação do texto aberto. O narrador borgiano destaca, assim, a perda da linearidade que a tradição exige, mas a visão do Aleph dá a ele uma condição múltipla de rearranjar a memória e o arquivo da tradição que já não se apresentam absolutos, mas na condição porosa para o esquecimento.²⁵

A aparição do Aleph, que assinala a concepção de uma memória textual enquanto superfície e enquanto espaçamento, esvazia a lembrança de toda profundidade metafísica ao propiciar um agenciamento inesperado de significações.²⁶ Desse modo, o texto literário delinea-se como uma rede composta de nós que se abrem a inúmeros sentidos: “o microcosmo de alquimistas e cabalistas, nosso concreto amigo proverbial, o *multum in parvo!*”.²⁷

O texto e a memória, engendrados na escrita tal qual uma rede, comportam um repertório sempre renovado pela leitura/escritura. Essa perspectiva pode ser avaliada a partir da reflexão de Deleuze e Guattari sobre o conceito de texto rizomático. Ou seja, o rizoma, armado para que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro, sem centro, sem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. Semelhante ao Aleph, esse objeto secreto e conjectural, cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo,²⁸ o espaço da conjectura que esse tipo de texto promove se configura como um espaço de rizoma, porque opera nas possibilidades narrativas, não no texto que se quer totalizador e hermético.²⁹

Contemporaneamente, a linguagem da computação oferece uma outra metáfora e um outro caminho para se acessar o saber, sempre disponível em caráter virtual, tal como o saber engendrado na imagem do Aleph. Segundo Fausto Colombo, entrar num arquivo informático conserva, de um certo modo, a idéia de viagem e, por conseguinte, de ingresso, com a diferença fundamental de que os dados requeridos pelo leitor/navegador movem-se em direção ao viajante. A viagem consistirá, então, “numa série de seleções entre possíveis escolhas sucessivas, que nos levarão paulatinamente a individualizar aquilo que procuramos”.³⁰

Navegar na biblioteca literária é romper hierarquias (desconstruir a idéia dos textos precursores, como queria Borges) fora da ordem alfabética, abolir a estrutura do catálogo, assumir o esquecimento e, sobretudo, corrigir o ponto de vista sintagmático. A leitura ou o acesso à rede textual, concebida dessa forma, é uma realização feita de escolhas. Neste depoimento de Roland Barthes evidencia-se a importância dessas escolhas que se armam na leitura/escritura: “Todos os livros que li formam em mim uma biblioteca. Não, porém, bem ordenada, os volumes não estão em ordem alfabética, não existe catálogo. E, todavia, é exatamente assim, uma memória na qual se acumulam as minhas leituras (...) Esse armazém não se limita ao meu saber consciente: a menos que tenha feito um diário de todas as minhas leituras, pode ser que aquela que mais significou para mim seja a que me escapa a lembrança. (...) Além do que, é necessário corrigir o ponto de vista dos antigos: o conjunto das minhas leituras não constitui a minha memória mas sim o meu sintoma, não é tanto os livros que sublinhei, que marquei com meu nome e de que me apossei, quanto aqueles que me marcaram e ainda me possuem. É por meio deles que leio, que recebo o livro novo”.³¹

O texto imaginado como um espaço em rede determina uma série de procedimentos que o fazem diferir de uma perspectiva que pensa ser o texto constituído por uma seqüência linear no tempo. Pensar esse texto como superfície permeável é pensar uma via de acesso ao texto da tradição em contraponto ao que Harold Bloom chamou de angústia da influência. De acordo com o crítico, o texto seria sempre um exercício de “tardividade” e a leitura, “a medida do distanciamento, de liberação de um texto com respeito ao seu antecessor. O que interessa são as vicissitudes da influência”.³²

Daí a relação da crítica literária com o pensamento místico judaico. Bloom refere-se, basicamente, à cabala como uma teoria da escrita e da interpretação, uma encarnação do desejo de diferença.³³ A cabala, como uma teoria da influência, passa a ser vista como um modelo de “influxo benigno” e um “mapa da desapropriação textual” em que: “Interpretar significa revisar, defender contra a influência. Estamos, pois, de volta à formulação gnóstica de que toda leitura e toda escrita constituem uma espécie de guerra defensiva, de que toda leitura é uma des-escrita e toda escrita, uma des-leitura”.³⁴

Segundo Bloom, a grande lição que a cabala pode dar à interpretação contemporânea é que o significado nos textos tardios é sempre errante, assim como os judeus eram um povo errante. O significado erra, como a aflição humana, ou como o pecado, de texto a texto, e, no interior de um texto, de figura a figura. Essa errância é guiada por um desejo e uma necessidade de defesa. A interpretação é defesa, mas, também, o próprio significado é defesa. O significado erra para se proteger da degradação e do extermínio. Bloom lembra que: "Em sua etimologia, "defesa" se refere a "coisas proibidas" e a "proibição", e podemos conjurar que a defesa poética surge em estreita aliança com as noções de violação e transgressão, essenciais para a apresentação de si de todo novo poeta forte".³⁵

Note-se que esses parâmetros estão alicerçados no significado, na etimologia e nas noções de violação e transgressão, na ruptura, portanto, com a tradição. O novo texto, então, só se daria no tempo da angústia. O termo, ao familiarizar-se com o latim *angustiae* e o alemão *eng*, sugere a idéia do lugar estreito, o que enfatizaria a restrição da respiração. Diferentemente, a estrutura do texto contemporâneo, simbolizada pela letra Aleph, apresentada por Borges, arma-se sobre os sutilíssimos fios de uma rede. O lugar estreito do novo texto, na atualidade, abre-se para infinitas janelas de acesso aos textos sem passar pelo conceito de "tardividade" e a conseqüente angústia ao rever, reescrever ou rasurar o texto primeiro. A partir da visão da letra Aleph, a leitura/escritura pode ser concebida como rede ou rizoma em que se poderá iniciar um diálogo com "todas" as imagens de Beatriz.³⁶

Esse diálogo com todas as imagens de Beatriz promove um deslocamento da imagem venerada (o texto imóvel da tradição) para a estrutura do rizoma, da estratégia da desterritorialização, metaforizada pela imagem de um falso Aleph que, "por incrível que pareça, acredito que exista (ou que tenha existido) outro Aleph, acredito que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph".³⁷ O narrador apresenta suas razões: "Por volta de 1867 o capitão Burton exerceu o cargo de cônsul britânico no Brasil; em julho de 1942, Pedro Henríquez Ureña descobriu em uma biblioteca de Santos um manuscrito seu que versava sobre o espelho que atribui o Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, ou Alexandre Bicornes da Macedônia. Em seu cristal refletia-se o universo inteiro. Burton menciona outros artifícios congêneres – o sêptuplo cálice de Kai Josrú, o espelho que Tárík Benzeyad encontrou numa torre (*Mil e Uma Noites*, 272), o espelho que Luciano de Samósata pôde examinar na lua (*História Verdadeira*, I, 26), a lança especular que o primeiro livro do *Satyricon* de Capella atribui a Júpiter, o espelho universal de Merlin, "redondo e oco e semelhante a um mundo de vidro" (*The Faerie Queene*, III, 2,19) – e acrescenta estas curiosas palavras: "Mas os anteriores (além do defeito de não existirem) são meros instrumentos de ótica".³⁸

Com essa lista, catálogo que embaralha ficção e realidade e a própria noção de catálogo, o narrador acaba por falsear a imagem do Aleph, assim como embaralhou os traços de Beatriz. Dessa forma, Borges acena para a retomada do discurso ao contrapor o olhar com a escrita: "O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei".³⁹

Esse algo que resta na transcrição do narrador é uma mudança de perspectiva. Borges, desse modo, instaura a construção literária de um arquivo a partir de vestígios e o Aleph como signo dessa tradição. O paradoxo desse texto é, pois, narrar o que seria a ficção fora dos paradigmas da narrativa que se quer intocável, tradicional. Segue-se a enumeração das maravilhas parciais que o narrador consegue abarcar pela visão e pela linguagem: "Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lua do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi

intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, (...).⁴⁰

Como um ritual, a palavra é celebrada e, na sua repetição, busca-se, sobretudo, saturar seu sentido com sua dispersão e promover o assombro e o inusitado. Segundo Julio Ortega: "O novo recupera assim a tradição, porque se está vendo algo completamente novo no relato, está-se vendo pela primeira vez o mundo por meio do Aleph no discurso literário implícito. Esta é uma experiência que se abre na tradição: primeiro, porque é uma experiência proposta como mística; segundo, porque a retórica do assombro está em vários discursos, desde o Apocalipse até Rabelais. Retórica do excesso: acumulação do dito sobre o objeto no ato de sua constituição pelo sujeito".⁴¹

Esse inconcebível universo, exemplificado imagetivamente pela profusão de retratos de Beatriz, só pode ser vislumbrado falseando e perdendo os traços. Narrar/ler não é só enumerar, memorizar ou contemplar os retratos como o personagem Borges faz, mas, agora, já que o tempo absoluto apresenta-se por restos e fragmentos, lembrar e esquecer, estabelecer conexões com todas as imagens de Beatriz disponíveis no arquivo ou na enciclopédia pessoal do personagem e de cada leitor. A amada morta, cuja memória o narrador carrega consigo, Beatriz Viterbo dos múltiplos retratos; Beatriz de Dante Alighieri e, numa outra perspectiva, *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti povoam essa rede tecida de reminiscências biográficas e literárias.⁴²

Tal como Dante Alighieri e Borges, Rossetti mescla em sua pintura dados biográficos e experiências pessoais a referências literárias. O pai de Rossetti, um exilado napolitano, foi professor de língua italiana no King's College, Londres, por volta de 1831. Sua mãe também era de origem italiana. Tal como Borges, cuja ascendência inglesa o faz conviver com os clássicos literários na biblioteca do pai, Rossetti convive com a duplicidade lingüística: o inglês e o italiano.

Ao receber o nome de Dante, numa inegável homenagem ao poeta italiano, Rossetti irá continuar em outras tantas citações esse lastro com a tradição européia. O pintor/poeta encontrou em Elizabeth Eleanor Siddal, uma antiga assistente, a esposa e a modelo de muitas de suas pinturas. Com sua morte, em 1860, termina o célebre quadro *Beata Beatrix* numa espécie de monumento à amada morta. Assim como em Dante Alighieri e como em Borges, Rossetti se inscreve numa tradição de artistas que constroem, a partir da morte da mulher amada, um monumento-homenagem – que prolifera em inúmeras versões, tanto da pintura de Rossetti, como dos vários retratos de Beatriz Viterbo, em Borges.

Borges, no entanto, ao falsear e multiplicar, segundo o repertório de cada leitor, a imagem de Beatriz por intermédio da visão do Aleph, insinua uma outra abordagem textual e redefine o lugar do leitor e do narrador. Se, no conto, a linearidade não pode ser abolida para que não se perca o fio da meada narrativa, nos deslocamentos das imagens de Beatriz, a noção de leitura é rearranjada em espaços nômades: nas repúblicas fundadas por nômades, é indispensável o concurso de forasteiros para tudo o que seja alvenaria.

A imagem do nômade, do estrangeiro, parece espelhar esse leitor/viajante no texto contemporâneo.⁴³ Ao abrir mão de tudo o que é estabelecido e territorializado, o nômade não fixa residência e, dessa forma, não compartilha das amarras de um saber absoluto, mas constrói novos e inusitados sentidos. A partir desse ponto de vista, nota-se a necessidade de estabelecer vínculos com "forasteiros", com estrangeiros, para a construção do sentido. Esses elementos estrangeiros no texto "para tudo que seja alvenaria" são acionados pela intervenção da memória pessoal do leitor que, ao deparar com o sentido errante do texto, fixa-o, por um momento, num nó, num ponto de contato e referência com uma leitura ou experiência anterior. Leitura e escritura se encontram nesse espaço em que o provisório e o múltiplo permeiam as entradas do texto/rede, em caminhos que se bifurcam e multiplicam rastros e vestígios de uma memória que se perde e se fabrica, que se recria e se falsifica.

A letra Aleph que, no relato, é descrita como uma pequena esfera, um objeto fantástico que se materializa em um porão, é a primeira letra do alfabeto hebraico e, na cabala, é a que representa a divindade e pertence à tradição judaica. Mas, no texto, adquire outras funções. O ato de ler/escrever a tradição, simbolizado pelo Aleph, segundo a literatura de Borges, não diz respeito a uma experiência religiosa, mas a uma experiência literária que especula com a tradição mística do Aleph. Desse modo, Borges efetua uma crítica à linguagem e, ao mesmo tempo, propõe a reescrita dessa tradição pela ironia, pelo jogo, pelo paradoxo, ou seja, pela recodificação dos materiais que são subtraídos dessa tradição e ressignificados em outro contexto.

***Lyslei Nascimento** é Doutora em Letras: Literatura Comparada pela UFMG, coordenadora do Núcleo de Estudos Judaicos e professora da Faculdade de Letras da UFMG.

Notas

¹ Por volta de 1280, o místico judeu-espanhol Moisés de Leon distribuía livretos para seus companheiros cabalistas. Escritos em aramaico, com uma dicção lírica, esses textos eram repletos de palavras *ad hoc*, simbolismos arcanos e imagens eróticas. As parábolas neles contidas possuíam caráter esotérico e encantatório. Moisés de Leon afirmava que não passava de um escriba, que copiara tudo de um antigo livro de sabedoria, cujo texto original teria sido composto no círculo do rabi Shim'on bar Yohai, famoso discípulo do rabi Akiva, que viveu e ensinou no século II, em Israel. Mais do que um escriba, Moisés de Leon foi autor do *Zohar*, tendo se inspirado em material mais antigo e recebido colaboração de outros cabalistas. Algumas partes do *Zohar* foram compostas por uma espécie de escrita automática, técnica na qual o místico, em meditação sobre um nome divino, entraria em transe e começaria a escrever. Segundo consta, essa técnica era usada por outros cabalistas do século XIII e Moisés de Leon entrelaçou essas várias técnicas na composição do *Zohar*. Cf. MATT, 1995, p. 16-19.

² Cf. SOSNOWSKI, 1991, p. 68.

³ SCHOLEM, 1978, p. 41.

⁴ Cf. SOSNOWSKY, 1991, p. 68.

⁵ Cf. GABIROL, 1988, p. 96-99.

⁶ Ver: ECO, 1995.

⁷ BORGES, 1998, p. 686.

⁸ Cf. DEVOTO, 1964, p. 280-292e PAOLI, 1977, p. 7-49.

⁹ A dedicatória do conto a Estela Canto certamente remete a um outro desdobramento da imagem de Beatriz que não será tratado neste ensaio.

¹⁰ Em um apêndice ao conto, Borges assinala que o objeto maravilhoso que o personagem contempla em um porão da Rua Garay provém da leitura de um conto de WELLS, 1889, p. 1-33. Nesse conto, o personagem Sr. Cave, naturalista e comerciante de antiguidades, tem em seu negócio o maravilhoso ovo de cristal do qual não quer se afastar. Noite após noite, na escuridão de sua casa, ele contempla o terrível e secreto objeto de pedra que o hipnotiza, até que, finalmente, sua vigília dá seus frutos. De tanto olhar o ovo de cristal ele julga ver imagens inacreditáveis dos marcianos sobre a superfície de Marte. Depois dessa experiência, o personagem nunca mais será o mesmo e a torpe realidade que o rodeia perde todo o sentido. RIVAS, 1995, p. 57-61.

¹¹ SOSNOWSKI, 1991, p.17.

¹² Ver a propósito das relações da letra Aleph com o infinito em: BARRENECHEA, 1984, p. 17-20.

¹³ Cf. LONGFELLOW, [s.d.], p. 738-741.

¹⁴ BORGES, 1998, p. 686-687.

¹⁵ BORGES, 1998, p. 687.

- ¹⁶ BORGES, 1998, p. 696.
¹⁷ BORGES, 2000, p. 418.
¹⁸ BORGES, 1998, p. 225.
¹⁹ BORGES, 1998, p. 695.
²⁰ BORGES, 1998, p. 696.
²¹ BORGES, 1998, p. 693.
²² BORGES, 1998, p. 687.
²³ BORGES, 1998, p. 693.
²⁴ BORGES, 1998, p. 695.
²⁵ BORGES, 1998, p. 698.
²⁶ Cf. MIRANDA, 1995, p. 13.
²⁷ BORGES, 1998, p. 694.
²⁸ BORGES, 1998, p. 696.
²⁹ ECO, 1989, p. 47.
³⁰ Cf. COLOMBO, 1991, p. 24.
³¹ BARTHES citado por MIRANDA, 1995, p. 23-24.
³² Cf. BLOOM, 1991, p. 14.
³³ Cf. BLOOM, 1991, p. 62.
³⁴ BLOOM, 1991, p. 74.
³⁵ BLOOM, 1991, p. 92.
³⁶ BORGES, 1998, p. 694.
³⁷ BORGES, 1998, p. 698.
³⁸ BORGES, 1998, p. 698.
³⁹ BORGES, 1998, p. 695.
⁴⁰ BORGES, 1998, p. 695.
⁴¹ ORTEGA, [s.d.], p. 418.
⁴² *Beata Beatrix*, 1872, foi pintado por Rossetti como um memorial à sua esposa, que morreu de uma overdose de láudano em 11 de fevereiro de 1862. A pintura foi retomada em 1864, após ter sido iniciada há anos, e finalizada em 1870. Sua iconografia é densa e funde experiência pessoal (citações biográficas) do artista com lendas e referências literárias.
⁴³ Ver: SOUZA, 2002, p. 39-46.

Referências

- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas III*. São Paulo: Globo, 2000.
- COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos*. Trad: Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DEVOTO, Daniel. Aleph et Aléxis. In: *L'Herne*, n. 4, Paris, 1964. p. 280-292.
- ECO, Umberto. *O pêndulo de Foucault*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GABIROL, Samuel. *A Cabala*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- LONGFELLOW, H. W. Cabala. In: ALIGHIERI, Dante. *Divine comedy*. London / New York: George Routledge and Sons, [s/d]. p. 738-741.
- MATT, Daniel C. *O essencial da Cabala*. São Paulo: Best Seller, 1995.
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção Virtual. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG / Centro de Estudos Literários, 1995. p. 13-17.
- ORTEGA, Julio. La primera letra. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, v. 48, jan. / jun. [s.d.], p. 415-423.

- PAOLI, Roberto. El Aleph: bifurzioni di lettura. In: *Percorsi di Significato*. Firenze: Univesità di Firenze, 1977, p. 7-49.
- RIVAS, José Andrés. Tu cara reflejada en el Aleph. In: *Proa en la letras y en el arte*. Buenos Aires, n.18, 1995. p. 57-61.
- SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala: a busca do verbo*. Trad. Leopoldo P. Fulgêncio Jr. e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- WELLS, H. G. The christal egg. In: *Tales of Space and Time*. New York: Doubleday & Mc. Clures Co., 1899. p. 1-33.