



## O Golem de Borges, ou Poética e Judaísmo

Borges' Golem, or Poetics and Judaism

**Plinio Toledo\***

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro, Brasil

plinioftoledo@gmail.com

**Resumo:** Este artigo procura seguir as pegadas de uma declaração de Borges, segundo a qual todos os seus livros são profundamente judaicos, tentando compreender o significado dessa afirmação articulando-a à poética borgeana, cujo exemplo seminal e revelador de nosso postulado acreditamos encontrar na leitura simbólica do poema “O Golem”.

**Palavras-chave:** Subcriação. Poética. Judaísmo.

**Abstract:** This article seeks to follow in the footsteps of a statement by Borges, according to which all his books are deeply Jewish, trying to understand the meaning of this statement by articulating it to the Borgesian poetics, whose seminal and revealing example of our postulate is found in the symbolic reading of the poem The Golem.

**Keywords:** Sub-creation. Poetics. Judaism.

### Uma palavra inicial

Em seu volume *Modernidade e Ambivalência* Z. Bauman assinala, em concordância com as especulações filosóficas de Derrida – obcecado pela dialética das assinaturas e das datas – a crença borgeana segundo a qual todos os poetas são judeus e a arte da escritura é uma atividade característica do povo hebreu, cuja história guardou-se inteira em um livro, registro de seu passado, projeto de seu futuro, garantia de seu presente.

Borges, por sua vez, e muito antes de Bauman, soube revelar a importância do livro como instrumento essencialmente judaico de unificação cultural, não deixando de observar que toda a sua obra foi marcada de maneira decisiva pelo judaísmo. “Todos os meus livros são profundamente judaicos”<sup>1</sup> declarou Borges, guardando no enunciado de sua sentença uma chave para a compreensão de sua poética.

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>1</sup> BAUMAN, 1999.



O que significa dizer que uma obra composta por um autor argentino do século vinte possui uma dívida com a cultura judaica? Em que a compreensão de tal afirmação nos ajuda a dimensionar a obra de Borges em sua natureza criadora e, ao mesmo tempo, obcecada pela repetição e pelo comentário? Pois a obra de Borges esconde, sob a opacidade da repetição, a clareza da diferença. Distingue-se mesmo como série de elaborações vinculadas a um tipo de tradição do comentário e da citação elevadas à potência de um diálogo intertextual que cria um domínio de signos em relação mutuamente fecundante e dinâmica, vivificando a obra e a tornando um complexo de procedimentos entre elementos internos e relações externas.

Em uma de suas conferências publicadas com o título de *Cinco visões pessoais*, Borges afirma: “Sei que esses livros não foram escritos para ser entendidos, mas para ser interpretados” [...] Se entendermos o conceito de “livro sagrado” nascido da tradição judaica, potencializamos a ideia de que o livro é algo a ser interpretado e que por meio das leituras vão sendo construídos sentidos que desafiam as gerações sucessivas a trabalharem sobre os textos no intuito de cooperar com a sua criação. Em Borges

Depois temos outros exemplos mais próximos de nós: a Bíblia ou, mais concretamente, a *Torá* ou o *Pentateuco*. Considera-se que esses dois livros foram ditados pelo Espírito Santo. Este é um fato curioso: a atribuição de livros de diferentes autores e idades a um único espírito; mas na própria Bíblia se afirma que o Espírito sopra onde quer. Os hebreus tiveram a ideia de reunir diversas obras literárias de diferentes épocas e de formar com elas um único livro, cujo título é *Torá* (“Bíblia” é grego). Todos esses livros são atribuídos a um único autor: o Espírito.<sup>2</sup>

Em um livro escrito pela divindade nada pode ser casual e, ao mesmo tempo, tudo ali convida à interpretação. Seria como se em um conjunto de textos ditados pelo Espírito Santo já estivesse potencialmente contida toda a literatura e com ela toda a sabedoria, reservando-se ao homem descobri-la, atualizá-la e não a criar:

Pensemos nas consequências dessa ideia. Por exemplo, quando digo:

*Correntes águas, puras, cristalinas,  
árvores que nelas vos contemplais,  
verde prado, de fresca sombra cheio*

é evidente que os três versos contam dez sílabas. O autor quis assim, é voluntário.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> BORGES, 1985, p. 7.

<sup>3</sup> BORGES, 1985, p. 7.



Mas o que é isso em comparação com uma obra escrita pelo Espírito, o que é isso em comparação com o conceito da Divindade que condescende à literatura e dita um livro? Num livro como esse nada pode ser casual, tudo precisa ter justificativa, as letras precisam ter justificativa. Entende-se, por exemplo, que o início da Bíblia: *Bereshit bara elohim* comece com um B porque isso estaria relacionado a benzer. Trata-se de um livro em que nada é casual, absolutamente nada. Isso nos conduz à Cabala, nos conduz ao estudo das letras, a um livro sagrado ditado pela Divindade e que vem a ser o oposto do que os antigos pensavam. Eles pensavam na musa de modo bastante vago:

“Canta, musa, a cólera de Aquiles”, diz Homero no início da *Ilíada*. Lá, musa se relaciona à inspiração. Quando se pensa no Espírito, porém, pensa-se em algo mais concreto e mais forte: Deus, que condescende à literatura. Deus, que escreve um livro; nesse livro nada é casual: nem o número de letras, nem a quantidade de sílabas de cada versículo, nem o fato de que é possível fazer jogos de palavras com as letras, de que é possível calcular o valor numérico das letras. Tudo já foi considerado.<sup>4</sup>

Essa declaração concorda com a posição radical de que toda literatura seria produto do judaísmo. Como entender tal enunciado de Borges em consonância com o seu pensamento estético, ou melhor, com a sua poética da leitura, é o que nos propomos a princípio. Devemos examinar a poética borgeana e sua conexão com o judaísmo, de forma que possam emergir da análise as confluências entre os postulados do autor argentino e a cultura judaica. Tencionamos formar um panorama geral do pensamento crítico de Borges e o seu acordo de base com aspectos fundamentais do judaísmo para, ao final, mostrarmos por meio do comentário de um poema, “O Golem”, os elementos judaicos da cabala inseridos no conteúdo e na estrutura de uma obra que, segundo o próprio Borges, é o seu melhor trabalho.

## 1 Postulado

Talvez a ideia mais judaica que anima toda a obra de Borges seja a da linguagem como arquétipo do ser, da corporificação da linguagem no mundo, do livro como registro do sagrado composto por um conjunto de modelos utilizados por uma inteligência absoluta, ou seja, Deus para compor a sua obra. Quer dizer, a concepção da linguagem não como criação humana, mas como “estrutura legal” anterior ao mundo, cuja normatividade ontológica determina o regime do ser derivado do princípio criador, paradigma da criação humana como leitura e interpretação.

---

<sup>4</sup> BORGES, 1985, p. 8



Será que não se pode mesmo afirmar que a poética borgeana é de matriz judaica, uma vez que ela se baseia não na criação verbal nem na construção original de enredos e argumentos literários mas, sobretudo, na leitura, no comentário de obras lidas, na multiplicação dos comentários e na incessante necessidade de se repetir a narrativa em outros níveis de significado e formas, produzindo relatos e leituras que se distinguem pela *diferença na repetição*, que se criam, se propaga afirmando sua alteridade no mesmo?

O exemplo modelar deste procedimento judaizante é a narrativa ensaística “Pierre Menard, autor do Quixote”, em cujo texto Borges supõe a autoria atualizada do texto do Quixote, elaborada por um autor imaginário que pretendia “compor não um outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote”.<sup>5</sup> O trabalho empreendido por Menard, observa Borges, nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original e nem se propunha a copiá-lo. Não estava em jogo a reescritura do Quixote, mas a criação dele desde a origem e por inteiro mediante um processo de imersão tentado por Menard nas condições originais da criação de Cervantes. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem - palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.”<sup>6</sup> No entanto, a “criação” por Menard de uma cópia exatamente idêntica do Quixote, resultou na produção de um trecho apenas, absolutamente diferente do original, embora exatamente igual a ele linha por linha. Ao proceder à leitura do trecho criado por Menard, Borges acaba por evidenciar sua radical diferença em relação ao mesmo trecho em Cervantes: a diferença absoluta emerge da repetição por meio da leitura, da verdadeira recriação. Em síntese, após apresentar o resultado do trabalho de Menard, Borges o compara ao de Cervantes, mostrando, pela interpretação, pela releitura de ambos os textos em cotejo, suas evidentes diferenças. Vejamos:

Constitui uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo): ... *a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

Redigida no século XVII pelo “engenho leigo” de Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve: “a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro”. A história, mãe da verdade; a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. Nesse sentido, a verdade histórica, para

<sup>5</sup> BORGES, 1995, p. 57.

<sup>6</sup> BORGES, 1995, p. 57.



ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais – exemplo e aviso do presente, advertência do futuro – são descaradamente pragmáticas. Também é notável o contraste dos estilos. O arcaizante de Menard, no fundo estrangeiro, padece de alguma afetação. Distinto do precursor, que emprega com desenvoltura o espanhol corrente de sua época.<sup>7</sup>

A reprodução de um texto, mediada pela leitura subcriativa, produz um outro texto. O talmudista ao comentar a Torá acaba produzindo uma outra camada de significado, compondo, por meio do diálogo infinito com a tradição, obras que se diferenciam pelo esforço de coincidir com o original.

Não está posta aqui na perspectiva borgeana da criação literária como comentário e repetição, uma certa “ética da leitura”, visível na admissão honesta e consequente de que tudo já foi criado, que tudo é obra de uma mente absoluta que se multiplica no espelho das palavras, nas quais se erige, se revela e se repete no ato mesmo de sua diferenciação e que se diferencia em sua repetição?

Afinal os judeus formam o “povo do livro”,<sup>8</sup> da palavra divina infinita e infinitamente fixada no texto, cabendo a nós a necessária leitura e decifração daquilo que está escrito, daquilo que começou e que acabará no livro. Afinal, a “obsessão pelo texto” (...) “torna o judaísmo um caso único”.<sup>9</sup> Assim como em Borges, no caso judaico a verdadeira pátria sempre foi e sempre será: um texto gerador de comentários e comentários aos comentários, num processo sem fim, o infinito criado como diálogo literário fundador de um projeto histórico que une gerações, que necessita do trabalho compartilhado de diferentes tempos, até a possível revelação final de um nome e uma cifra que nos desvendará o segredo do mundo.<sup>10</sup> Tudo foi feito para acabar no livro, portanto a verdadeira chave para a decifração do mundo só pode ser encontrada pela leitura paciente da escrita de Deus fixada no livro sagrado, múltiplo como a cauda irisada do pavão, aberto a leituras e subcriações que, ao se esforçarem na busca pelo sentido, vão criando às margens do texto essa tarefa histórica atribuída a sucessivas gerações de intérpretes.

Borges é o herdeiro literário dessa perspectiva alucinante da tradição exegética fundada na leitura infinita de uma mesma palavra que é sempre outra e que demanda o trabalho esperançoso de gerações, na admissão incontornável de nossa

---

<sup>7</sup> BORGES. 1995. p. 61.

<sup>8</sup> É exatamente assim que George Steiner percebe o caráter essencial de sua cultura, da cultura judaica ao afirmar que “somos *bookmen*, homens (mulheres?) do livro, assim como somos judeus”. STEINER, 2020, p. 22.

<sup>9</sup> STEINER. 2020. p. 23.

<sup>10</sup> STEINER. 2020. p. 23.



impossibilidade de criação e dos efeitos filosóficos e estéticos dessa admissão. A infinita liberdade de criar aberta pela finitude da consciência histórica de não poder criar. Borges o judeu: da lenda do Golem aos sonetos sobre Espinosa e sua labuta intelectual em decifrar o infinito e encontrar o amor que não espera ser amado.<sup>11</sup>

## 2 Uma poética do rigor e da subcriação

Há outro aspecto a considerar acerca da poética de Borges: além de tal poética postular a impossibilidade da criação como tal, distingue o artífice como um tipo de construtor de símbolos cujas articulações não se apresentam como cópias do mundo real empírico e psicológico. A ideia poética de Borges nos conduz à concepção de um discurso desvinculado da referência a estados de coisas no mundo, como criador de estados de coisas próprias, submetidas a regras literárias estabelecidas no jogo criador em que o poeta constrói seu universo, regido por uma causalidade que lhe é peculiar. Como se o poeta fosse um Deus em escala reduzida a criar uma segunda realidade que não se compromete com o sensível. Outra realidade de signos em relações com a obra do Espírito da qual são atualizações.

A obra de Borges postula, portanto, uma linguagem literária elaborada em símbolos e conexões lógicas próprias da segunda criação, independentes, portanto, do mundo real. A literatura não é cartografia do mundo, mas mapeamento de seus próprios artifícios verbais. Uma subcriação regida por suas próprias leis, que, enquanto criação derivada, extrai da chave divina suas possibilidades de invenção talhadas como interpretações, como leituras de uma obra maior entendida como um absoluto literário. Há semelhança aqui entre o subcriador e o artífice do Golem, cuja lenda reinterpretada por Borges veremos mais abaixo.

Seria, pois, absurdo, tentar referir-se ao mundo por intermédio da literatura, pois a verdadeira literatura, parodiando Wittgenstein, nasce quando a linguagem descritiva entra em férias.<sup>12</sup> A literatura aparece quando a linguagem se torna lúdica como um jogo, um jogo rigoroso em que as regras não são nem devem pautar-se nos jogos de referência que regem a linguagem denotativa. A literatura é um mundo que se torna possível porque está potencialmente contido na linguagem. Nesse sentido, Croce tem razão ao afirmar que a linguagem é um fato estético, e que a literatura é modo de expressão.

---

<sup>11</sup> Alude-se aqui aos dois sonetos de Borges sobre Espinosa que terminam com os seguintes versos: “A Deus vai erigindo com palavras,/ O mais pródigo amor lhe foi doado,/ Amor que não espera ser amado” e “Liberto da metáfora e do mito/ Lavra um árduo cristal: o infinito/ Mapa do Ser que é todas as estrelas”.

<sup>12</sup> WITTGENSTEIN, 1980. p. 42.



O absurdo derivado da inutilidade da simples e direta reprodução de estados de coisas no mundo pela literatura é exemplificado por Borges em uma pequena obra intitulada *Do rigor na Ciência*, atribuída a um autor fictício. Relata Borges que

Naquele império, a arte da cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. Com o tempo, esses mapas desmedidos não satisfizeram e os colégios de cartógrafos levantaram o mapa do império, que tinha o tamanho do império e coincidia pontualmente com ele. Menos Adictas o estudo da cartografia, as gerações seguintes entenderam que esse dilatado mapa era inútil e não sem piedade 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.<sup>13</sup>

O engano fundamental dos metafísicos e teólogos foi procurar uma verdade objetiva valendo-se de uma linguagem não denotativa, uma linguagem poética. Borges corrige o erro dos metafísicos e, de certa maneira, os redime mostrando que eles não fazem ciência nem filosofia, mas literatura. Borges liberta a linguagem poética de sua falsa obrigação realista: a linguagem poética não mais necessita buscar verdades, mas somente engendrar a beleza, ou, simplesmente, justificar-se pelo simples prazer do jogo e da produção de sentido.

### 3 Independência da literatura como subcriação

A “literatura” é concebida como um mundo autônomo que se produz e reproduz mediante a leitura que cresce e se desenvolve com o auxílio das interpretações. Nesta busca de sentido em que autor e leitor se confundem, a linguagem poética torna-se mãe e filho: “A serpente come a própria cauda. Mas é só depois de um longo tempo de mastigação que ela reconhece no que ela devora o gosto da serpente”.<sup>14</sup> Mas ao afastar-se do mundo a obra literária não se abre a ele como modelo que se lhe opõe e, portanto, o critica? A autorreferência é também e simultaneamente heterorreferência.

A contribuição da poética borgeana vai mais longe. Em vários de seus ensaios e contos Borges não só efetiva seus ideais literários, mas também apresenta críticas argutas, e muitas vezes irônicas, a certas ideias filosóficas e artísticas. No conto “La busca de Averroes”, Borges, em certa altura do diálogo entre Averroes e Abdalmálik na casa de Farach, lança uma fagulha contra aqueles que pensam, ingenuamente, ser a linguagem

<sup>13</sup> BORGES, 1984.

<sup>14</sup> VALÉRY, 1997.



uma imagem imediata das coisas do mundo, e de haver uma correspondência precisa entre os nomes e as coisas e não uma interação criativa em que, mediante a leitura, um jogo de espelhamentos e simulacros preside a criação:

“El diálogo, em la casa de Farach, pasó de las incomparables virtudes Del gobernador a las de su Hermano el emir; después, em el jardín, hablaron de rosas. Abulcásim, que no las había mirado, juro que no había rosas como las rosas que decoran los carmines andaluces. Farachno se dejó sobornar; observó que el docto Ibn Qutaiba describe una excelente variedad de la rosa perpetua, que se da em los jardines Del Indostán y cuyos pétalos, de um rojo encarnado, presentan caracteres que dicen: No hayotrodios, como el Dios. Muhámmad es el Apóstol de Dios. [...]”

— Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o em los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la con la profesión de la fé.

— Así es. Grandes y verdaderas palabras – dijo Abulcásim.

— Algún viajero – recuerdo el poeta Abdalmálik – habla de un árbol cuyo fruto son verdes pájaros. Menos me duele creer em él que em rosas con letras.

El color de los pájaros – dijo Averroes – parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es una arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras”.<sup>15</sup>

Se a linguagem não é imediatamente afigurativa, como observa Borges, muito menos o será a linguagem usada em sua função poética, ou seja, se uma linguagem descritiva não apresenta uma semelhança precisa com as coisas e os fatos que representa, uma linguagem metafórica apresentará em grau muito mais reduzido semelhanças com coisas e fatos no mundo, melhor, ela não será cópia do mundo, mas criadora de um novo cosmo urdido pelo subcriador como imagem de uma ordem superior, cujo “rigor adamantino”, das regras o subcriador espelha.

Há aqui um postulado judaizante implícito na poética de Borges de que a linguagem preexiste ao mundo, como um arquétipo no céu do qual o artista tira o “modelo de ordem e rigor” que transfere para a sua obra. Como sugere Borges no prefácio à *Invenção de Morel*, o artista não deve copiar a desordem do mundo, o caos fenomênico

<sup>15</sup> BORGES, 1982, p. 96-7.



e as contradições da narrativa de índole psicológica, mas deve espelhar em sua criação uma ordem superior cujas regras rigorosas estruturam um cosmo como linguagem.

Talvez não seja a arte que imite a realidade, mas o contrário – para Borges, isto é uma suposição, não uma certeza. Talvez o mundo tire sua realidade da linguagem. O pensamento semita indica tal direção ao nos apontar o mundo como resultado de uma matriz linguística registrada em um plano transcendente como paradigma da ordem. É a ideia que Borges percebe na concepção do *Corão* como atributo de Deus. Para os árabes:

o *Corão* é anterior à criação, anterior à língua árabe; é um dos atributos de Deus, não uma obra de Deus; é como sua misericórdia ou sua justiça. No *Corão* fala-se de forma bastante misteriosa da *mãe do livro*. A *mãe do livro* é um exemplar do *Corão* escrito no céu. Viria a ser o arquétipo platônico do *Corão*, e esse mesmo livro – afirma o *Corão* –, esse livro está escrito no céu, que é atributo de Deus e anterior à criação. É o que proclamam os ulemás, ou doutores muçulmanos.<sup>16</sup>

Ideia semelhante encontramos na Bíblia, cujo *Gênesis*, o primeiro livro do Pentateuco, ou Torá, postula a palavra como realidade arquetípica que preside o ato da criação, como paradigma do ser que confere realidade e ordem ao mundo. Identificamos o mesmo procedimento e a mesma perspectiva em João, cujo Evangelho principia com as seguintes afirmações:

1 No princípio (arké) estava o Logos, e o Logos estava com Deus e o Logos era Deus. 2 Ele estava no princípio com Deus. 3 Todas as coisas foram feitas por ele e sem ele nada do que foi feito se fez.<sup>17</sup>

Observemos que aqui, por influência do judaísmo e principalmente da teologia cristã, que tanto deve aos judeus quanto aos gregos, infiltra-se na consciência estética ocidental uma nova palavra, a palavra *imagem*, que irá definir o ato de criação artística não mais como mimesis do sensível, cópia imperfeita e sujeita às incongruências e contradições do percebido, mas como espelhamento do ato divino, que tem como matriz a linguagem preexistente ao mundo. Portanto, reflexo do ato divino, de sua potência criadora e construtora de arranjos organizados em padrões racionais, lógicos, posto que derivados do *logos*, da palavra criadora-ordenadora.

<sup>16</sup> BORGES. 1985, p. 5.

<sup>17</sup> A tradução do trecho do *Evangelho de São João* (Genesis 1:1-2) é nossa.



O acesso do subcriador ao discurso cósmico-divino acontece como um ato de leitura e interpretação: leitura de uma espécie de literatura arquetípica cujos símbolos o subcriador-leitor decifra como se fosse um texto paradigmático, matriz do significado inteligível que ele ordena em formas articuladas em arranjos rigorosos: a subcriação como produto da inteligência do subcriador. O conto, o poema, a criação bem-sucedida, enfim, é “subcriação”, façanha máxima da fantasia, a arte suprema, derivando o seu poder da própria linguagem humana, cuja organização lógica é reflexo da linguagem divina a qual atualiza em grau relativo à potência criadora do humano. Semelhante ao que pensava Tolkien a respeito do conto de fadas<sup>18</sup>, na poética borgeana, o autor não é criador em sentido absoluto, mas leitor de uma potência linguística preexistente por meio da qual ele “faz um mundo secundário em que sua mente pode entrar”. Lá dentro, o que ele relata é “verdadeiro”, uma vez que está de acordo com as leis daquele mundo. O mundo da criação resulta, portanto, não da imitação do sensível, mas da criação como espelho do inteligível arquetípico, que funda a possibilidade da invenção como reflexo do absoluto linguístico criador da “palavra” divina. O subcriador oferece assim ao leitor um mundo secundário com uma “consistência interna de realidade”.<sup>19</sup> Está aqui a razão pela qual Borges rejeita a literatura realista e a novela “psicológica”, produtos de um mesmo processo imitativo que copia do mundo a sua desordem, não cria uma ordem própria por meio da imaginação, que espelha e atualiza em rigor lógico a estrutura linguística do cosmo.

Segundo Borges, a “irrealidade” é a condição da arte na medida em que a arte deve se destacar como artifício, como construção lógico imaginativa do subcriador, vale dizer, a cultura é uma criação da imaginação do homem, e o escritor deve ser verdadeiro

---

<sup>18</sup> Esse trecho extraído do ensaio de Tolkien intitulado *Sobre contos de fadas* assemelha-se ao princípio fundador da poética borgeana, que estabelece a irrealidade como condição da arte. Tolkien distingue mundo primário e mundo secundário e a tarefa do artífice como subcriador: “Proponho, assim, atribuir-me os poderes de Humpty Dumptyh, e usar Fantasia para este fim, ou seja, num sentido que combina com seu uso mais antigo e elevado, como equivalente de Imaginação, os conceitos derivados de “irrealidade” (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade da dominação dos “fatos” observados, em suma, do fantástico. Assim, estou não só consciente mas contente com as conexões etimológicas e semânticas de fantasia com fantástico, com imagens de coisas que não somente “não estão presentes de fato”, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele. Mas, mesmo admitindo isso, não consinto o tom depreciativo. O fato de as imagens serem de coisas que não são do mundo primário (se é que isso é possível) é uma virtude, não um defeito. Creio que a fantasia (neste sentido) não é uma forma inferior de Arte, e sim superior, de fato a mais próxima da forma pura, e portanto (quando alcançada) a mais potente”. (TOLKIEN, 2013, p. 52).

<sup>19</sup> DURIEZ, 2018, p. 112.



apenas para a sua imaginação, formulada como leitura e arranjo subordinado à uma ordem linguística que lhe é modelar. Lemos no prólogo à *Invenção de Morel*:

A novela característica, "psicológica", tende a ser informe. Os russos e os seus discípulos demonstraram, até à saciedade, que ninguém é impassível: suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se adoram a ponto de se separarem para sempre, delatores por fervor ou por humildade... Essa liberdade plena acaba equivalendo à desordem mais completa. Por outro lado, a novela "psicológica" quer ser, também, novela "realista": prefere que esqueçamos o seu caráter de artifício verbal e faz de toda vã precisão (ou de toda lânguida imprecisão) um novo toque verossímil. Há páginas, há capítulos de Marcel Proust inaceitáveis como invenções – aos quais, sem nos apercebermos, nos resignamos como ao insípido e ao ocioso do cotidiano.<sup>20</sup>

Por outro lado, a novela de aventuras, o conto policial, a criação rigorosa dos artifícios verbais que habitam o universo fantástico-irrealista,

não pretende ser uma transcrição da realidade: é um objeto artificial, que não sofre nenhuma parte injustificada. O temor de incorrer na mera variedade sucessiva do *Asno de Ouro*, das sete viagens de *Simbad* ou do *Quixote*, impõe-lhe um argumento rigoroso.<sup>21</sup>

Lembremos que o primeiro conto que impressionou e, ao mesmo tempo, confundiu a crítica, foi apresentado não como uma criação *exnihilo*, atributo apenas de Deus, mas como resenha e interpretação de uma obra preexistente. Trata-se do conto que extrapola os limites do gênero e dialoga com o ensaio e a crítica textual: "A aproximação a Al'Mutasim", publicado originalmente em 1936 e posteriormente, em 1944, incorporado à célebre coletânea *Ficções*. Em um outro conto, "Funes, o Memorioso", Borges apresentava-nos uma visão, ao mesmo tempo irônica e lúcida, do problema dos conceitos universais. Narrando-nos a história de um homem de memória fabulosa, Borges indica dois projetos (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens de lembrança) que considera insensatos, "mas revelam alguma balbuciante grandeza". Funes, por causa de sua vertiginosa memória, "era quase incapaz de idéias gerais, platônicas". Não lhe custava compreender somente que o símbolo genérico cão abrangesse tantos

<sup>20</sup> CASARES, 1986, p. 7.

<sup>21</sup> CASARES, 1986, p. 7.



indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e quatorze visto de perfil tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro visto de frente”. Mais à frente, num lance de extrema lucidez, Borges entrevê que os universais não são realidades extra-sensíveis e estes são nada mais do que o fruto de um parcial esquecimento, em síntese, de uma deficiência intrínseca a nossa memória. Por isso, Funes não era capaz de pensar: não sendo capaz de se esquecer não conseguiria formar conceitos. “Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos”.<sup>22</sup>

Borges disse que pensar é esquecer diferenças, é abstrair. Percebemos, então, o quanto de arbitrário e equívoco encontra-se em nossa linguagem, e o quanto ela é uma interpretação ideal do mundo. Mais uma vez afirma-se que a linguagem poética é um todo autônomo, e a literatura universo organizado segundo padrões próprios.

A ideia judaica de Deus como Espírito criador impõe-se. Para a cabala a palavra é um atributo de Deus; as letras instrumentos do Criador e não os termos que elas significam. As palavras preexistem ao mundo e não simplesmente afiguram as coisas do mundo. “É como se, contra toda experiência, a escrita fosse anterior à pronúncia das palavras. Nesse sentido, nada é casual na Escritura, tudo nela tem que ser determinado – por exemplo o número de letras de cada versículo.”<sup>23</sup> Segundo Borges, no contexto deste tipo de procedimento, “a escritura passa a ser tratada como uma escrita cifrada, criptográfica, e se inventam diversas leis para lê-la. [...] Tudo isso forma uma criptografia a ser decifrada com resultados plausíveis – pois estes já foram previstos pela inteligência de Deus, que é infinita.”<sup>24</sup>

Quando se cria uma obra literária, cria-se um mundo. Não é isso que Borges tenciona nos mostrar em seu conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius?*” A literatura é uma ordem instaurada por homens e por homens compreendida; a realidade nos é inacessível, pois está ordenado segundo leis inumanas. Assim, a literatura não deve obedecer a padrões realistas de ordem, mas ser capaz de criar sua própria ordem. Borges percebe isto e nos indica com a seguinte observação colocada no final do conto citado: “*Tlön* será um labirinto, mas um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens.”<sup>25</sup>

<sup>22</sup> BORGES, 1995, p. 96-7.

<sup>23</sup> BORGES, 1983, p. 150-1

<sup>24</sup> BORGES, 1983, p. 150-1

<sup>25</sup> BORGES, 1995, p. 18.



Sabemos o que é Tlön ou podemos adivinhá-lo quando seguimos a poética borgeana e suas conexões com a cultura judaica: um labirinto a ser decifrado por homens assemelha-se ao Verbo divino que espera o trabalho paciente e cuidadoso do leitor-intérprete para que possa tornar-se carne, vale dizer, existir.

Borges aproveita tal concepção da cabala judaica e a transforma em veículo de sua peculiar poética. Na leitura do poema *O Golem* que faremos logo a seguir, tentaremos mostrar como Borges constrói uma obra na qual insere o próprio pressuposto da cabala como *modus operandi*, em que o judaísmo está inserido na estrutura da obra e se impõe como desafio à sua interpretação.

#### 4 O Golem e o jogo criador

O poema-narrativa “O Golem” talvez seja o exemplo mais representativo do profundo judaísmo que marca toda a obra de Borges. Neste caso, movido sob a influência da leitura do livro de Scholem *A cabala e o seu simbolismo*, no qual é oferecida uma impressionante lista de obras produzidas entre 1904 e 1962, que possuem em comum o tema do Golem, Borges constrói um tipo de paródia do tema apresentado pela tradição judaica do “subcriador” como alguém que tenta realizar a tarefa de repetir a obra divina resultando na impotência do esforço humano, unicamente capaz de construir artifícios, cujas criações são sempre simulacros de uma realidade à qual se relacionam e cuja estatura ontológica não conseguem reproduzir senão de forma imperfeita e vã.

A particularização do judaísmo na realização de obras, no entanto, não se restringe ao poema “O Golem”, mas está disseminada por toda a obra de Borges conforme ele mesmo admite. Encontramos a cabala em narrativas detetivescas como, por exemplo, em “La muerte y labrújula”,<sup>26</sup> conto que envolve trama, morte, e um detetive, ao estilo Sherlock Holmes. Andréa CescoScaravelli resume o conto acentuando suas marcas cabalísticas: “Três assassinatos foram cometidos. E em todos eles aparece, no lugar do crime, um papel com a sentença: a primeira, logo a segunda, depois a terceira “letra del Nombre ha sido articulada”. O detetive Lönrot, esclarecido na literatura cabalística, procura penetrar no mistério, e descobre que os lugares em que foram cometidos os crimes formam os três vértices de um triângulo equilátero. Ele deduz que o quarto crime corresponderá à quarta letra do nome, e que ocorrerá no quarto ponto reconstituído. A dedução é perfeita, mas fatalmente é Lönrot que será assassinado.

Segundo Muñoz Rengel, o método e os fundamentos da Cabala deixam Borges especialmente fascinado; ele indaga em seu artigo: “¿Será por que las premisas

<sup>26</sup> BORGES, 1996, p. 499.



cabalísticas recuerdan demasiado las pretensiones de la creación borgesiana, donde las palabras parecen estar perfectamente calculadas [...]?”<sup>27</sup>

A escolha da cabala como motivo subjacente aos contos, que lhes acrescenta mistério e precisão matemática, acentua a ligação entre a poética borgeana e a cultura judaica. Para a cabala o Verbo precede a criação, a palavra arquetípica antecede as suas materializações. As coisas como simulacros do Verbo divino conectam linguagem e mundo e permitem a articulação do sistema de espelhamento no qual Borges encontra a trama que governa sua poética e estrutura as suas obras. Neste sentido, a mais marcante realização dessa poética da subcriação, voltamos a afirmar é *O Golem*.

Referimo-nos à importância da *Kabbalah* de Scholem na construção do poema, mas, sem dúvida, deve-se destacar o romance *Der Golem*, escrito em 1915 por Gustav Meyrink, uma vez que foi esta obra que mais influenciou Borges. Segundo o seu próprio testemunho, foi esta a primeira obra que ele leu, ainda jovem, em alemão. Na obra de Meyrink, que aproveita o mito judaico para narrar uma história que representa as próprias perplexidades do autor, o Golem, embora raramente visto, é central para o romance como representante do próprio espírito e consciência do gueto, trazido à vida pelo sofrimento e miséria que seus habitantes suportaram ao longo dos séculos. A respeito dela, Scholem afirma:

Este *golem* é, em parte, a alma coletiva do gueto, materializada mas ainda bastante fantasmagórica, e, em parte, o sócio de um herói, um artista, que em suas lutas para redimir-se purifica o *golem* que, evidentemente, é seu próprio eu não redimido.<sup>28</sup>

Em *Borges: una estética del silencio*, Gabriela Massuh afirma que, para Borges, “no hay diferenciación de géneros em lo que atañe a la ficcionalidad de la palabra escrita”.<sup>29</sup> “Assim”, conclui Zipora Rubinstein,

Alguns contos de Borges, como por exemplo, *As Ruínas Circulares* e *O Jardim de Caminhos que se Bifurcam*, devido à sua rigorosa construção, suas recorrências sonoras e suas imagens oximorônicas constituem verdadeiros contos-poemas. Em contraposição, parece que em *O Golem* temos um verdadeiro poema conto, com uma estrutura narrativa bem marcada, constituída de uma introdução (estrofes 1 e 2), um retrospecto histórico que localiza historicamente e geograficamente o narrado, indo de Adão até o gueto (estrofes 3, 4 e 5), a narração da história da

<sup>27</sup> SCARAVELLI, inédito.

<sup>28</sup> SCHOLEM, 1988, p. 190.

<sup>29</sup> MASSUH, 1984, p. 238.



criação do *golem* de Praga ( ao longo das estrofes 6 a 17 ) e o final que traz um novo elemento de surpresa e reviravolta que faz com que consideremos todo o poema sob um novo ponto de vista, sugerindo que o criador do *golem*, por sua vez, está sendo observado por Deus, seu criador.<sup>30</sup>

Na verdade, o elemento de surpresa ao qual se refere Zipora não existe, uma vez que desde o início do poema, onde é apresentada por Borges um misto de teoria neoplatônica e crença cabalística, até o final quando o criador percebe que é também ele uma criatura, desenvolve-se coerentemente uma doutrina gnóstica de influência judaica que acredita ser o mundo o produto de emanções de um princípio primeiro, o EnSoph. O próprio Borges nos explica o que significa para a cabala o conceito desse ser primordial que tanto se assemelha ao *apeiron*, vale dizer, o infinito-indeterminado concebido por Anaximandro de Mileto. Esclarece Borges que o *En Soph*:

Trata-se de um Ser primordial, e não podemos dizer que esse Ser existe, pois se dissermos que existe então também existem as estrelas, também existem os homens, as formigas. Como seria possível que eles participassem dessa mesma categoria? Não, esse Ser primordial não existe. Tampouco podemos dizer que Ele pensa, porque pensar é um processo lógico, passa-se de uma premissa para uma conclusão. Tampouco podemos dizer que Ele quer, porque querer uma coisa é sentir que essa coisa nos falta. Tampouco, que age. O *En soph* não age, porque agir é propor-se um fim e executá-lo. Além disso, se o *En soph* é infinito (diversos cabalistas o comparam com o mar, que é um símbolo do infinito), como pode querer *outra coisa*? E que outra coisa ele poderia criar senão outro Ser infinito que se confundisse com Ele?<sup>31</sup>

Alguns autores cultos sugeriram, conforme registra William Wynn Westcott, que as ideias cabalistas referentes ao supremo princípio e à criação se parecem às da filosofia alexandrina e às dos gnósticos, “incorporando noções derivadas dos pitagóricos, dos neoplatônicos e do bramanismo e budismo indianos”.<sup>32</sup> Cumpre notar que não só a conceituação do *EnSoph* como infinito e eterno, “o Deus, o Sagrado, o Supremo e Incompreensível, o AIN SUPH, o grego *apeiros* (*Zohar* III 283), não foi o criador direto do mundo; mas todas as coisas procederam da fonte primordial em sucessivas *emanções*, cada uma menos excelente que a precedente. Assim, o Universo é “manifestado por Deus” e a última e mais remota produção é o mundo material,

<sup>30</sup> RUBINSTEIN, 1984, p. 8.

<sup>31</sup> BORGES, 1983, p. 152.

<sup>32</sup> WESTCOTT, 2003, p. 60.



privado de perfeição onde habita o subcriador da criatura espectral. Nas palavras de Borges,

As dez emanções formam um homem que se chama Adão Kadmon, o Homem Arquétipo. Esse homem está no céu e nós somos seu reflexo. Desse homem, dessas dez emanções, emana um mundo, emana outro mundo, até completar quatro. O terceiro é nosso mundo material e o quarto é o mundo infernal. Todos estão incluídos no Adão Kadmon, que abrange o homem e seu microcosmo: todas as coisas.<sup>33</sup>

Articulando em texto ficcional todas essas referências cabalísticas, de ressonâncias orientais e neoplatônicas, Borges constrói o seu mais refinado e rigoroso poema, uma narrativa que, ao parodiar a lenda hebraica do Golem, constrói na forma de uma subcriação e interpretação de um modelo anterior uma visão melancólica dos limites impostos ao criador humano, situado na escala dos seres como imperfeito e derivado, último grau das emanções do Ser que, ao criar, depara-se com o limite à sua ação, ecoando o lamento de sua própria condição subalterna e imperfeita.

No início do poema, Borges nos apresenta a ideia do arquétipo platônico e a concepção judaica da precedência da palavra sobre a coisa:

Si (como afirma el griego en el Cratilo)  
el nombre es arquetipo de la cosa  
en las letras de 'rosa' está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.

Aqui a ideia de um logos arquetípico, que deve ser compreendido como razão de ser e estrutura que regula a ordem criada, funda-se como princípio não arbitrário nem convencional que preside a ordem das coisas, doando-lhes a existência particular. Borges aponta a precedência da linguagem sobre as coisas do mundo material, cuja matriz judaica já apontamos acima, em exemplo tirado da proposição fundamental do evangelho de João, de nítida matriz platônica. Em seguida Borges estabelece o segundo postulado da criação como materialização de uma estrutura linguística eterna e arquetípica que preside a ordem cósmica e produz e cinetiza os seres criados. O subcriador do golem deve ter acesso àquela palavra criadora que é o nome no qual a essência de Deus está cifrada, cuja pronúncia procede a criação do simulacro de barro.

Y, hecho de consonantes y vocales,  
habrá un terrible Nombre, que la esencia

<sup>33</sup> BORGES, 1983, p. 152



cifre de Dios y que la Omnipotencia  
guarde en letras y sílabas cabales.

A propósito do “terrível nome, que a essência cifre de Deus e que a Onipotência guarde em letras e sílabas cabais”, basta uma referência de Scholem, que nos relata um escrito apócrifo da era pré-cristã, a Oração de Manassés, no qual consta que “Deus tapou o abismo e com seu potente e louvado Nome o selou”. O mesmo ocorre em algumas versões das *Grandes Hekhalot*, um texto principal da mística da Merkabá, que registra um saber acerca desse selamento do céu e da terra e a respeito do *nome através do qual eles foram criados*.<sup>34</sup> Nos trechos mencionados, trata-se do Nome de Deus como *agens* da criação, explica Scholem, então, conclui,

A esta atuação pública subjaz ainda a concepção mágica do *poder do Nome*, que tornou a impor-se. *O nome é uma concentração do poder divino e*, de acordo com as composições variadas dessas forças aqui concentradas, tais nomes podem desempenhar várias funções. *A palavra criadora de Deus* que dá origem aos céus e à terra, a respeito da qual o relato da Criação do Gênesis, bem como os hinos dos salmistas prestam testemunho – “Pela palavra do senhor foram feitos os céus” (Sl 33:6).<sup>35</sup>

Ao final a doutrina das emanções é aludida como forma de menção à ideia de que tudo já foi criado, que cada criador é apenas emanção de outro criador, portanto tudo é simulacro-jogo num mundo em que os planos se relacionam como se estivessem lendo-se e interpretando-se mutuamente:

Elevando a su Dios manos filiales,  
las devociones de su Dios copiaba  
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba  
em cóncavas zalemas orientales.

El rabino miraba con ternura  
y com algún horror. '¿Cómo' (se dijo)  
'pude engendrar este penoso hijo  
y la inacción dejé, que es la cordura?'

'¿Por qué dien agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a lavana  
madeja que enlo eterno se devana,

<sup>34</sup> SCHOLEM, 1999, p. 19.

<sup>35</sup> SCHOLEM. Idem, 1999, p. 19.



di otra causa, outro efecto y outra cuita?'

Enla hora de angustia y de luz vaga,  
em su Golem los ojos detenía.  
¿Quién nos dirá las cosas que sentía  
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

Tudo isso acentua o caráter de jogo do poema no e evidencia a intenção poética de transformar crenças e sistemas teológicos em motivos poéticos e forças criadoras, deslocando-os de seu contexto religioso original e colocando-os num contexto artístico literário. Neste caso, deslocando elementos fundamentais da tradição judaica para compor uma obra que em sua própria manifestação como artifício reflete sobre o estatuto do criador e o lugar da subscrição. De certo modo, Borges está lendo, à sua maneira, uma séria de concepções que lhe interessam e muito lhe influenciaram, mas às quais ironicamente confere o caráter de artifícios.

Confluem no poema de Borges duas visões em um interesse primordial: a busca por intermédio da linguagem, a fé (ainda que às vezes resignada) na linguagem não só como instrumento de criação, mas, fundamentalmente, como forma de relação pela qual a leitura recria constantemente o mundo. Aqui macro e micro - hermeticamente, as correspondências entre o acima e o abaixo o antes e o depois - se espelham, pois o poema, cujo tema é o simulacro, é ele também em sua totalidade um simulacro, o artifício de um autor leitor que, como um demiurgo de segunda mão, regozija-se e ao fim, se penaliza, pela culpa inerente ao seu ato de agregar à série de simulacros que é esta última emanção do Ser primordial, um simulacro de terceira ordem, que é o seu homem de barro, o golem, a melancólica realização do subcriador. Por meio da elaboração de um material derivado de outros materiais, Borges mistura cabala, gnosticismo, neoplatonismo construindo habilmente uma narrativa coesa e surpreendentemente articulada numa trama cuja urdidura é feita de materiais pré-existentes diversos, como um leitor que aduz mais uma interpretação e mais um sentido ao texto original da linguagem do absoluto.

Nenhuma concepção é criada por ele, mas todas são lidas e reinterpretadas uma vez que reinseridas num novo contexto. Assim o leitor encontra-se diante de um cosmos urdido por uma inteligência consciente de seus limites e, como tal, joga com o seu material de forma autoirônica e lúdica. Borges é o demiurgo espectral, o subcriador por trás da trama que plasma forma na matéria linguística e, ao fazê-lo, liberta-lhe novos sentidos. Talvez como o Deus judaico ele também tenha deixado pistas em sua escritura que possam ser lidas como criptogramas de um texto sagrado. Estaria aí a ironia suprema de Borges e a culminância de seu judaísmo? Desafiar o leitor a decifrar o texto e assim corporificar mediante a exegese novas configurações? Elaborar um



texto no qual as letras possam ser permutadas em números assumindo novos sentidos e conferindo ao poema narrativo um sentido global insuspeitado? É o que acredita Marcos R. Barnatán ao atuar como cabalista sobre o poema.

Segundo ele o “labirinto construído por Borges pode ser considerado uma arquitetura cabalista, como de alguma maneira se tentou identificar o universo de Kafka com essa mesma doutrina que cresceu no gueto de Praga sob a sombra do mágico rabi Lew, o rabi Judá Leon do Golem de Borges.”<sup>36</sup> No entanto, diferem os procedimentos do autor argentino com os do tcheco.

O labirinto de referências intertextuais de Borges, de crenças e sistemas transmutados em arte constitui uma forma de jogo na qual, como já dissemos, o autor brinca de demiurgo e convida o leitor à decifração de seu código. Marcos R. Barnatán, ao brincar com o poema, extrai dele um sentido que nos é oportuno referir. Fechando o capítulo intitulado “Uma defesa da cabala”, de *Conhecer Borges e a sua obra*, admite não poder terminar sem uma referência última ao *Golem*. Informa-nos que esse poema, tão mimado por Borges, constitui, junto com *Limites* e *Poema Conjetural*, aquela que Borges considera uma de suas melhores produções poéticas e pela qual gostaria de ser julgado na poesia. A partir daí Barnatán inicia sua leitura cabalística que passamos a reproduzir:

*El Golem* está escrito em dezoito quadras. Por que quadras?, por que dezoito? A explicação cabalista da primeira pergunta é a mais evidente, quatro são as letras com que se articula o nome secreto de Deus (Yod He Wav e He = YHWH). [...] A escolha do dezoito é mais obscura. Borges adicionou uma unidade ao *misparkatán* (número pequeno) que se obtém da soma gemátrica das letras sagradas YHWH sem ter em conta o zero do Yod. Se somarmos as dezoito estrofes com o número quatro, que é o de versos de cada quadra, e com o número cinco, que é o de letras da palavra GOLEM, obteremos a cifra vinte e sete. Ou seja, o *mispargadol* (grande número) mais um. O inefável número vinte e seis, que resulta da soma dos valores numéricos do nome do Criador, tão importante em toda a especulação cabalística.<sup>37</sup>

O que nos dirá uma tal leitura? É uma das possibilidades incontáveis que a literatura e em especial o conto de Borges nos possibilita. Marcos Barnatán recria o conto ao lê-lo cabalisticamente. Ao fazê-lo, está de acordo com os princípios da tradição judaica e da poética borgeana: ambas centradas a importância da leitura: uma na produção do

<sup>36</sup> BARNATÁN, 1984, p. 57.

<sup>37</sup> BARNATÁN, 1984, p. 58-59.



fato estético outra na possibilidade da redenção humana, mas ambas partilhando de um mesmo princípio: a fé na linguagem e na importância da palavra como instrumento de (re)criação do mundo, vale dizer, como signo autorreferente que se afasta do mundo apenas para melhor mergulhar nele e em suas leis.

Teria Borges consciência plena dessa limitação e daquilo que ela nos possibilitava em termos de criação ao dialogar, de forma tão plena e seminal para a sua poética, com a tradição judaica? Pensamos que sim. Por isso, nosso título ambivalente, pois o Golem de Borges é a sua própria obra, essa magnífica subcriação, essa arquitetura composta de artifícios que vai sendo reescrita a cada nova leitura, na memória, na imaginação, na interpretação de cada leitor.

## Referências

BARNATÁN, Marcos R. *Conhecer Borges e a sua obra*. Tradução de José Bento, Porto: Editora Ulisseia, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: BORGES, Jorge Luis. *O Fazedor*. São Paulo: DIFEL, 1984.

BORGES, Funes o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995.

BORGES, Jorge Luis. La busca de Averroes. In: BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*, Alianza/Emecé, Buenos Aires, 1982.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

BORGES, J. L. Pierre Menard, Autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1980.

BORGES, Jorge Luis. Tlon, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1985.

CASARES, Bioy. *A invenção de Morel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DURIEZ, Collin. *J R R Tolkien e C S Lewis: o dom da amizade*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

RUBINSTEIN, Zipora. *Folhetim*, n. 395, São Paulo: 1984.



SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala em mística judaica II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STEINER, George. O povo do livro. In: STEINER, George. *Aqueles que queimam livros*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

TOLKIEN, R. R. *Árvore e Folha*. Martins Fontes: São Paulo, 2013.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Harmattan, 1997.

WESTCOTT, William Wynn. *Uma introdução ao estudo da cabala*. São Paulo: Madras. 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril, 1980.

-----

Recebido em: 23/07/2022.

Aprovado em: 28/08/2022.