

Mnemósine,

BORGES
e SHAKESPEARE

Biagio D'Angelo
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Cielos si es verdad que sueño
Suspendedme mi memoria
Que no es posible que queden
En un sueño tantas cosas [...]
¿Qué pasado bien no es sueño?
¿Quién tuvo dichas heroicas
que entre sí no diga, cuando
las revuelve en su memoria:
"Sin duda que fue soñado
cuanto vi"? Pues si esto toca
mi desengaño, si sé
que es el gusto llama hermosa
que la convierte en cenizas
cualquiera viento que sopla:
acudamos a lo eterno,
que es la fama vividora
donde ni duermen las dichas
ni las grandezas reposan.

(Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Acto III)

>>

Em forma de paródia dos grandes cantos da épica clássica, não seria arriscado, justificando a nossa eleição como uma manifestação irônica da pós-modernidade, iniciar uma reflexão sobre a memória na literatura (neste caso específico, latino-americana) com uma invocação à mãe de todas as musas, a titânica Mnemósine, filha do Céu e da Terra, como relata Antonia S. Byatt no seu livro *Possession* (1990), um dos romances mais sugestivos destas últimas décadas: "O Memory, who holds the thread that links / My modern mind to those of ancient days".

Na literatura latino-americana, o tema da memória, com a sua persistência colectiva (na expressão típica do barroco, segundo Lezama Lima) ou na alternância entre recordação e esquecimento (dicotomia sem a qual, provavelmente, não existiria o próprio termo "memória"), apresenta-se como recorrente, habitual e obsessivo. Um continente que se lança na senda da sua própria origem, que analisa, destrói e recompõe, não encontra sossego senão na forma artística, na realização literária que exorciza dúvidas, expectativas, temores, esqueci-

mentos. Se é verdade que "toda a narração, autobiográfica ou novelística, histórica ou inventada, depende da memória de alguém" (Vernon, 1989: 429), não há dúvida que qualquer relato ficcional imita e reescreve uma forma de memória subjectiva, constituindo-se através da contribuição da memória colectiva e determinando, através da escrita, e das simbologias e metáforas, uma metanarrativa que é uma metamemória. Escrever é fazer memória, recordar, "mnemonizar" actos, gestos, paixões, num binómio que choca quase até à identificação. Literatura é memória, escrever um relato é converter a memória num gesto eterno, como acontecia com a necessidade, a urgência que levava os antigos egípcios a deixarem marcas mnemónicas numa tabuinha de cera, caduca, fragilíssima, mas fixada para a eternidade. A relação — ou a equação subjacente — entre memória e literatura reside em o fenómeno literário necessitar de se basear no mnemónico, no "memorioso"; por outro lado, a memória, para se "auto-realizar", quer dizer, para permanecer no fluir do tempo, tem de ser transformada pela poética autoral e, para não cair no esquecimento, deve converter-se em acto literário. Kathleen Vernon define a memória como uma concepção de ordem, que

impõe uma ordem no passado do *contado*, estabelece vínculos entre recordações e imagens que, se não são os da cronologia "histórica" nem da lógica aristotélica, possuem uma lógica subjectiva, própria de um *logos rememorante*, com a sua particular força expressiva. (*Ibidem*)

Em certas culturas, cuja identidade foi posta em questão, ainda que malevolamente, numa posição de luta fortemente eurocêntrica, a memória representa um lugar específico de resgate, conhecimento talvez até de salvação. A Prémio Nobel de Literatura, Nadine Gordimer, durante a conferência de abertura do XVI Congresso Internacional da Associação Internacional de Literatura Comparada (Pretoria, Universidade de África do Sul, 2000), expressava a sua preocupação por uma

época telemática que quase recusou a importância vital e orgânica da palavra escrita (e portanto, do livro) enquanto garante eterno da memória histórico-colectiva. O primeiro versículo do Evangelho de São João, "No princípio era o Verbo (...) e o Verbo era Deus....", imprime-se definitivamente na Bíblia, por força também do processo da escrita, imponente, temido, contundente.

A memória possui uma característica básica, discutida pelo arqueólogo francês André Leroi-Gourhan, à qual ele chama "exteriorização"¹: quer dizer, a memória necessita de ser exteriorizada, manifestada, para que outros a vejam, a admirem, a critiquem. A exteriorização da memória possui um valor pedagógico porque ensina e liberta a mensagem da prisão do tempo: a isso se referem as investigações levadas a cabo sobre os desenhos paleolíticos de Lascaux e Altamira, que representariam elementos de informação social transmissíveis e portanto susceptíveis de fruição. Uma memória que perdura na escrita tem um valor ideologicamente útil e precioso.

O processo literário converteu-se, com o passar dos tempos, numa demarcação cada vez mais consciente de linhas discursivas em que a ficção e a *mimesis* se alternam, propondo novos paradigmas literários e culturais, em que a ficção se reveste da função de indicar o verdadeiro no interior do traje arlequinesco de uma realidade que parece ilusória ou modificada por factores inteligíveis e, agora, virtuais, a tal ponto que Juan José Saer, definindo a ficção como *antropologia especulativa*, afirma que "a ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro como dos eufóricos do falso" (Saer, 1997:13).

Esta absoluta decadência de toda a forma de revelação profética ou de mensagem educativa que pudesse significar um regresso atemporal despoja a ficção de qualquer utilização metafísica. Bastaria pensar em expressões tão características — e singularmente latino-americanas — como as novelas de testemunho, nas quais o discurso literário se aproxima, com um poder camaleónico, da linguagem e da escrita periodística, da

>>

crónica quotidiana e popular, quase a procurar um sujeito colectivo que deixe espaço ao "eu" romântico das letras de há tempos atrás: obras como *Hasta no verte Jesús mío*, ou *La noche de Tlatelolco*, ou *Nadie, nada. Las voces del temblor*, de um autor reconhecido como a mexicana Elena Poniatowska, procuram construir uma narração sempre plural e nunca subjectiva, a partir de um sujeito que se multiplica numa miríade de vozes, intenções e acções.

A insistência na memória e na identidade cultural representa um aspecto "aberto" da literatura latino-americana, especialmente no século XX. Borges põe-nos de sobreaviso quanto aos perigos e riscos de uma memória sem limites, através de um indivíduo que, sob a figura já mítica de Funes, "recalca[ba] su condición de eterno prisionero". A memória de Funes é, por exemplo, um "vaciadero de basuras" [um "caixote do lixo"], apesar da sua infalibilidade. A história, com o seu desdobramento temporal, que conduz ao desaparecimento do existente — acontecimentos e indivíduos, objectos e talvez desejos —, teria, segundo certas versões mitológicas, o poder de aliviar as angústias dos homens mediante a virtude do esquecimento. A "balbuciante grandeza" de Funes reside menos na sua memória do que no seu sofrimento por não poder dormir ("Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo"); o esquecimento ajuda a viver e permite, de uma certa forma, que a memória seja memória, quer dizer, permite a persistência de um acontecimento passado como extremamente presente; e já que a história revela uma automática hierarquização dos factos, o esquecimento permite realizar o processo ontológico da memória, humanizando-o, para que o homem seja o homem de sempre, débil, desmemoriado, imperfeito:

Él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Borges, 1984: 106)

[...] Funes discernia continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. (*Idem*: 107)

O mundo de Funes, governado pela precisão implacável de uma memória extraordinária, alimenta-se de dois factores que se condicionam mutuamente: por um lado, a memória participa da escrita, consolidando-se assim num plano artístico; por outro, a memória parece operar uma divisão entre a verdade histórica, memória autêntica de factos pretéritos, e a verdade do relato que autonomamente se sustenta na história para obter a sua própria veracidade. Esse intercâmbio é, no plano criativo, o discurso ontológico da obra de arte, que não pode exonerar-se do âmbito contextual histórico, nem do jogo dinâmico que a literatura sustém com a existência. Montserrat Ordóñez expressa a dificuldade da escrita e a sua conexão estreitíssima com o fenómeno da memória em linhas muito penetrantes:

Como le decía Milena Jesenská a Kafka, creo que dos horas son muchísimo más que dos páginas escritas. Pero escribo porque lo que quiero decir no aprendí a trasmitirlo con la danza, ni el silencio, ni con el gesto, ni siquiera con el amor, y *si no lo escribo lo olvidaré y sin memoria me quedará sin vida*, sin esa única vida de azar en contra del azar, tan vulnerable, tan prescindible. (Ordóñez Vilá, in A.A.V.V., 2002: 139)

A memória representa-se literariamente segundo formas e discursos que são acções "miméticas" do real, sempre em forte relação com gestos criativos, posturas rituais. Raphael Samuel definiu a memória através do binómio "memória-imagem", no sentido em que, para ele, a memória se constitui como representação de um facto ou de uma situação cuja acção tenha sido interiorizada pelo sujeito. À memória artística, ou à "memória-imagem", não lhe interessa a mera representação repetitiva do passado, mas antes o modo como essa imagem se converte em

>>

memória e em memória colectiva. A memória colectiva, na leitura de Connerton, é sempre uma representação, porque pertence a um determinado grupo social, que selecciona o que necessita de recordar e preservar do esquecimento, representando-o de maneira celebratória (é por isso que para Connerton, o comemorativo é sempre representação, e toda a representação inclui a noção de "hábito").

Se é verdade que, de acordo com Borges, o esquecimento é necessário e toda a recordação, pela sua natureza, implica o esquecimento, a memória actua de forma extraordinária porque na sua poética, como brilhantemente defende Ricardo Piglia, não "assistimos à destruição da recordação pessoal" (Piglia, s./d.: *on-line*), ao contrário do que acontece na produção narrativa de alguns contemporâneos de Borges, como Burroughs, Pynchon, Gibson ou Philip Dick, citados por Piglia.

A comparação entre dois autores como Borges e Shakespeare é sem dúvida atrevida, exagerada, multiplicadora de tentações intelectuais: o próprio Borges teve uma espécie de pudor em se servir dela, perante a convicção de que o escritor inglês é um universo poético, humano, filosófico, uma unidade composta de mil, infinitas facetas, um dos clássicos da predilecção borgesiana. Numa declaração deixada a Osvaldo Ferrari, Borges dedica algumas reflexões tímidas, evanescentes, e até pudicas, ao génio de Stratford:

Tratándose de Shakespeare, uno siempre piensa que no ha dicho bastante, ¿no?; que uno hubiera debido decir más. *Qué raro, es como si el nombre de Shakespeare fuera infinito. Y yo a veces he usado ese nombre y no el de otro poeta, porque he sentido esa connotación de infinito que hay en su nombre, y que puede no darse en el caso de otros poetas quizás no inferiores a él. Por ejemplo, si yo digo John Donne, bueno, menciono un gran nombre, pero no es un gran nombre para la imaginación del lector. En cambio, si digo Shakespeare sí, y Hugo ha contribuido también al hecho de dar una connotación infinita al nombre de Shakespeare.*²
(Ferrari, 1987: 203-204)

Shakespeare é o inspirador de vários contos de Borges; as suas personagens povoam a imaginação do argentino, no jogo de uma poética misteriosa e fecunda de *shifting mirrors*, em que um não deforma o outro mas antes o multiplica, o aumenta desmesuradamente, o enriquece com novas e hábeis mudanças de percepção antropológica. A propósito de "Everything and nothing", Borges justifica a disponibilidade de Shakespeare para recorrer a argumentos já conhecidos, adaptando-os e modificando-os, pela "necessidade de um estímulo"; e, nessa vinculação ao real ("el estímulo"), tão tangente, inelutável, talvez inoportuna, Borges vê "la elección de um destino extraño, para mí algo incomprensible". No conto, Shakespeare, personagem recriada e argumento já procurado, identidade historicamente velha e renovada – ou actualizada – pelo prodígio autoral, conversa ou, melhor, pede a Deus o milagre da unidade do ser ("Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno"), ou seja, pede para se revestir para sempre da sua verdadeira identidade e ser aquele Shakespeare que escapa à sua compreensão definitiva, totalizadora. Nesse paralelo, Shakespeare "peca" por almejar à condição da divindade: a sua busca de um domínio unitário do seu próprio ser revela o propósito de comparar-se com Deus, "lo cual sería el más alto elogio" – afirma Borges. E Deus, como frequentemente ocorre nas obras de Borges (citaremos só o célebre conto "El milagro secreto", de *Ficciones*), não se esconde em vertiginosas dilações temporais ou em oráculos délficos ininteligíveis. A sua resposta é um voltar a tomar consciência de uma posse antiga: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare". Outra versão niilista de um Borges desesperado? Ana María Barrenechea no seu já clássico ensaio *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* afirma que Shakespeare e, curiosamente, Shaw são "una manifestación casi divina de sus condiciones de escritores, creadores de universos dramáticos; a Borges [e Shaw] le[s] seduce[n] por enlazar en una frase la fuerte oposición todo-nada, por pasar bruscamente de una plenitud a un vacío completo"

>>

(Barrenechea, 1967: 125). A sedução do niilismo, que desembocaria – segundo Barrenechea – num inexplicável panteísmo, revelaria finalmente “una sugestión mágica de complicidad y unión de todos los destinos humanos” (*idem*: 127), como surge em “La forma de la espada” (“Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon”). O paradoxo através do qual Deus seria aniquilado, por meio da afirmação divina (“Yo tampoco soy”), só numa leitura superficial poderia fazer reflectir sobre a concorrida hipótese niilista borgesiana; pelo contrário, Deus revela-se na sua suma e imprevisível misericórdia e modéstia: a asserção com que Deus se aproxima de Shakespeare não refuta a sua bíblica e primordial asserção testamentária “Sou-Aquele-que-Sou”. Deus opera, no caso de Shakespeare, uma espécie de “memória selectiva”, uma selecção que é uma eleição. Como o próprio Borges declara: “Shakespeare es una de sus criaturas, y él la reconoce entre los millares de criaturas”. Reconhece-a, quer dizer, ama-a, prefere-a, “memoriza-a”; e o seu afecto pessoal e a sua predilecção (porque a memória é uma operação de predilecção) reside todo no imperioso e divinamente terno “mi Shakespeare” que diviniza-humaniza a figura e a identidade, a obra e a história do próprio Shakespeare.

A originalidade de Shakespeare está, segundo a leitura borgesiana, na sua (s)elecção de parte do Onnipotente. Se nos detivermos na metáfora, frequentemente utilizada por Borges, do jogo dos espelhos que se intersectam ou se deslocam, veremos como o escritor inglês maneja as suas criaturas de um modo divino, quer substituindo Deus no trabalho, quer, talvez, no jogo especular do teatro barroco isabelino, em que Deus arrisca consubstanciar-se num empresário e actor que “escribió para su hoy, que es el ayer y que será el mañana”, como declara Borges em “Sur”, dedicando-lhe um dos mais originais números da hermenêutica borgesiana:³

Poco le interesaban los argumentos, que remataba casi de cualquier modo, con sus parejas de amantes afortunados o con su retahíla de muertos; mucho los caracteres, las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz, y las casi infinitas posibilidades del misterioso idioma inglés, con su ambiguo y doble registro de palabras germánicas y latinas. Ahí están Hamlet y Macbeth, para siempre, y las brujas, que son asimismo las parcas, las hermanas fatales, y el bufón muerto Yorick, a quien unas líneas bastan para entrar en la eternidad. (Borges, 1999: 70-71)

Nem em Borges nem em Shakespeare a eternidade é uma repetição constante até ao infinito, procedimento que seria estático e fixo. É, em vez disso, uma repetição sempre renovada em que a prática literária (tal como outras formas artísticas, como a música ou a pintura) forma um cantar paralelo e intenso que resgata do esquecimento as cinzas de um inevitável passado e, provavelmente, assevera a necessidade de libertação do horror do real. Ricardo Piglia lê e unifica o processo borgesiano de simbiose entre eternidade e memória numa das suas páginas mais penetrantes:

>>

La literatura reproduce las formas y los dilemas de ese mundo estereotipado, pero en otro registro, en otra dimensión, como en un sueño. En el mismo sentido la figura de la memoria ajena es la clave que le permite a Borges definir la tradición poética y la herencia cultural. Recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados. (Robinson Crusoe retrocede ante una huella en la arena; la menor de los Compson se desliza al alba por la ventana del piso alto; Johannes Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.) Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música.⁴ (Piglia, s./d.: *on-line*)

No breve ciclo "Quince monedas", cujo estilo recorda talvez a iluminação poética fulgurante do haiku, Borges liga à eternidade a faculdade redentora da memória, porque "sólo perduran en el tiempo las cosas / que no fueron del tiempo"; e Shakespeare representa o "memorioso" por excelência, quer dizer aquele que se ocupa de memória para eternizar o universo paralelo e de sonho, de ficção e de assombrosa realidade que a literatura evoca. Lemos significativamente na outra "moneda", intitulada "Macbeth": "Nuestros actos prosiguen su camino, / que no conoce término. / Maté a mi rey para que Shakespeare / urdiera su tragedia" (Borges, 1989: 92). Matar é a metáfora necessária à eternidade da obra e do autor porque, como Borges revela noutro poema, "siempre estaba(s) matando al mismo tigre / inmortal. No te asombre demasiado / su destino. Es el tuyo y es el mío" ("Simón Carvajal") (*idem*: 93).

Entre os mais opacos, complexos e misteriosos textos da produção narrativa borgesiana, há um conto em que se entrelaçam a dimensão da eternidade e a da memória, a continuidade de gestos e acções teatrais com a recordação e a imitação do passado. Trata-se de uma história que quer desarticular-se de um mero acto passado que fica congelado num pretérito sem relação concreta com a actualidade, em que a ficção é mais transparente que o real, e no entanto, mais enganadora, mais perturbadora, porque actua em paralelo, e as suas intersecções são perigosas desventuras: refiro-me a "Tema del traidor y del héroe". A trama narra a história de Fergus Kilpatrick, venerado conspirador de uma rebelião popular; ao mesmo tempo, acontece que alguém atraiçoa os segredos de estado. Kilpatrick ordena que se procure o traidor, e o responsável por isso, James Nolan, descobre que o próprio Kilpatrick é o delator, pelo que o herói deve ser julgado, agora como traidor. Nolan, novo "noble" Brutus, que parece apropriar-se de umas linhas de *Julius Caesar* ("He would be crown'd / How that might change his nature, there's the question"), temendo, talvez, um sentimento semelhante ao que experimentou Brutus (aquele "abuse

of greatness" que este criticava ao imperador), projecta uma estranha execução: a conversão de herói em traidor merecia o plágio de "otro dramaturgo, el enemigo inglés William Shakespeare", e assim ele organiza a repetição de cenas de *Macbeth* e de *Julius Caesar*, com a participação de centenas de actores, alguns deles, actores principais e outros de colaboração "momentânea": o que se disse e produziu perdura "en los libros de historia" e "en la memoria apasionada de Irlanda": "Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches".

>>

A imitação da tragédia shakespeareana de *Julius Caesar* serve para que o teatro da vida confunda e misture as cartas do jogo, para que a realidade, cuja linha de separação da ficção é muito opaca, se molde a partir do literário, numa réplica, sugeriria Ricardo Piglia, que ocupa e "pre-ocupa" o espaço da verossimilhança. Como Ion Agheana afirma nas suas *Conversaciones* com Carlos Cañeque, "esta nueva obra literaria, esta peculiar pieza dramática que surge de la imitación de Shakespeare, deja de ser literatura para convertirse en una forma de realidad" (Cañeque, 1995: 75). Kilpatrick não morre como personagem de ficção ou de teatro: "los hechos son de Kilpatrick, aunque las palabras sean de Shakespeare" (*idem*: 77). Pode a história possuir rasgos de eternidade? Se a eternidade não tem início, diferentemente da história, qual é o elo de ligação entre história y eternidade? A repetição do acto vital de Kilpatrick, que misteriosamente se consuma no óbvio detalhe da morte, é a nova e assombrosa possibilidade de que a história possa repetir-se, e com ela também a literatura, que já participa da história, apesar das suas ficções e fantasias. É surpreendente ler um valioso comentário de Sergio Perosa que observa em *Julius Caesar* um argumento codificado reinterpretado por Shakespeare:

Shakespeare descubre el aspecto problemático de la historia y de la experiencia individual en la historia. Y es justamente este "descubrimiento" que le desencierra la vía de la concepción trágica, por su naturaleza íntimamente conexas a lo problemático.⁵ (Perosa, 1968: 9)

Também Borges reinterpreta Shakespeare e lê-o quase numa prodigiosa simbiose de intenções e visões. É a experiência individual, elemento estruturante num contexto histórico preciso e sempre renovado, que fascina o autor de *Ficciones* e, sobretudo, o "dédalo de possibilidades continuamente volcadas", diria Perosa, que permite viver uma tensão nunca resolvida entre história e tragédia individual, tensão que a literatura exalta e sublima.

Escreve Borges, não sem a ironia admirável que o prefigurava como "vidente cego", segundo a expressão de Lisa Block de Behar: "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...". A aparente circularidade é interrompida pela memória literária (no contexto shakespeariano) que funciona como pano de fundo poético, político e cultural, além de histórico, para a sublime morte (estranhamente heróica, e não de autêntico traidor da pátria) de Kilpatrick. A memória de Shakespeare actua como contacto profético com o humano (a morte do Herói), prevendo-o e enobrecendo-o também, porque o seu "actor" especial não é um actor, desta vez, e o imprevisto está todo contido na sua não-ficção, no seu não-fingimento. Assim, de um modo inusitadamente neobarroco, que propõe surpreendentes configurações e espaços divididos entre Shakespeare e Borges, a transfiguração de Kilpatrick-Caesar, herói e/ou traidor, obtém-se a partir da passagem do nível interior e individual do homem para o definitivo momento cénico-dramático, ainda que existencial, que se leva a cabo no "grande teatro" do universo.

A memória de Shakespeare regressa triunfante e contraditória no último conto homónimo de Borges, escrito em 1983.

O dramaturgo inglês funciona como correlativo objectivo, como na poética de Robert Browning, ou seja, como voz extraordinária que representa o pilar da construção da identidade e da estética borgesianas. Duas famosas expressões poderiam ser identificadas com a busca retórica do significado da memória: "¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son literalmente Shakespeare?" (Borges, 1989: 141) e "Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare" (Borges, 1974: 438). Por outras palavras, ler ou repetir são actos de posse da faculdade profunda da memória do outro.

>>

Borges, para quem Shakespeare é "el escritor que iguala al Señor en su poder creador, como le gusta repetir recordando juicios de Coleridge y de Hazlitt" (Barrenechea, 1967: 158), tenta mostrar com o seu último relato, "en la confluencia de tiempo y espacio, el privilegio humano de la memoria, a la vez racional y misteriosa, caótica y mágica" (Gertel: 1999: 96).

Shakespeare foi o "destino", não só a devoção, do alter-ego de Borges, Hermann Soergel, narrador, crítico e professor emérito de literatura, frequentador de congressos internacionais, autor de uma *Cronología de Shakespeare* e de uma versão incompleta e inédita de *Macbeth*. O texto apresenta também algumas notas de erudição, com referências a certos autores, como sempre em Borges existentes e não existentes; finalmente apreende-se a presença-ausência de Shakespeare, que permite a série de questionamentos sobre as limitações da identidade e o rol da memória no indivíduo.

Soergel conta que um "melancólico" Daniel Thorpe, "que acaba de morir en Pretoria", que podia "simular muchas cosas pero no la felicidad" (Borges, 1989: 393), lhe oferece, depois de uma conversa numa taberna, "la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616" (*idem*: 394). A uma pergunta tímida, curiosa e justificada de Soergel, Thorpe responde que possui agora "dos memorias", "la mía personal y la de aquel

Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, *dos memorias me tienen*"⁶ (*idem*: 395).

Soergel, que declara ter consagrado a sua existência ao trabalho shakespeariano, aceita o dom da dupla memória entre esperança, desejos e inquietação:

Irresistiblemente, la esperanza prevaleció. Shakespeare sería mío, como nadie lo fue de nadie, ni en el amor, ni en la amistad, ni siquiera en el odio. De algún modo yo sería Shakespeare. No escribiría las tragedias ni los intrincados sonetos, pero recordaría el instante en que me fueron reveladas las brujas, que también son las parcas, y aquel otro en que me fueron dadas las vastas líneas:

*And shake the yoke of inauspicious stars
From this worldweary flesh.* (*idem*: 395-396)

O rosto de Shakespeare introduz-se na consciência e na mente do narrador, mais auditiva do que visualmente, surpreendendo a imaginação e as expectativas do seu possuidor. De acordo com De Quincey, para quem o cérebro do homem é um palimpsesto que constantemente acolhe uma nova escrita cubrindo as anteriores, Soergel defende, pelo contrário, que "la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente" (*idem*: 396). Começando a reconhecer-se através da memória de Shakespeare, Soergel quase nota a delicada, mas fundamental descoberta pela qual a leitura e a releitura são operações que despertam e evocam a memória.

A nadie le está dado abarcar en un solo instante la plenitud de su pasado. Ni a Shakespeare, que yo sepa, ni a mí, que fui su parcial heredero, nos depararon ese don. La memoria del hombre no es una suma; es un *desorden de posibilidades indefinidas*. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa. En esas cavernas entré. Como la nuestra, la memoria de Shakespeare incluía zonas, grandes zonas de sombra rechazadas voluntariamente por él.⁷ (*idem*: 397)

Soergel anota outras descobertas: "deliberadas ausencias en lo infinito", culpas no fundo da memória de Shakespeare, revelações de circunstâncias de outra forma inexplicáveis:

El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth? (*idem*: 398)

>>

No entanto, a "dicha de ser Shakespeare" transforma-se em pesadelo ("el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal"), devido ao esquecimento da sua própria língua ("ya que la identidad personal se basa en la memoria", é a glosa fundamental da reflexão de Soergel-Borges). A carga da memória é pesada porque o trabalho da memória pressupõe inevitavelmente o cenário da história.

Ao recriar lugares de preservação do passado e do esquecimento, Borges sofre o "seu" passado (e o de Shakespeare, e o do conjunto de autores apreciados, amados, dialogantes com ele). O sofrimento informa dramaticamente o eixo espacio-temporal que, desde Auschwitz, como defende Dominick La Capra, actualiza um passado que não se quer remover, mas que dói recordar (cf. La Capra, 1998: 19).

Borges conhece bem este aspecto dúplice da história e da memória, na sua oscilação entre morte e regeneração, além das suas conexões com o contexto político, cultural, social: basta apenas o exemplo do conto "El milagro secreto", em que Borges demonstra poeticamente o que pode gerar a relação "história-memória".

Se Pierre Nora reconhece a interação entre história e memória nos seus "lugares de memória" onde a memória se impõe fortemente sobre os acontecimentos históricos doloro-

so; se Eric Hobsbawm pôde referir-se à “invenção de tradições”, ou se Benedict Anderson fala de uma “comunidade imaginária” onde a tradição e a imaginação justificam o valor do território memorialístico no presente vivido, sofrido ao mesmo tempo, — Borges, pelo seu lado, opera uma verdadeira poética da memória, da qual Shakespeare representa a distância e a projecção na actualidade.

Julio Pimentel Pinto sintetiza brilhantemente o núcleo da memória na obra borgesiana com reflexos que nos aproximam da conclusão.

150>151

Borges abre un campo de diálogo entre historia y memoria y configura la trayectoria de una poética que insiste en el abordaje de los tiempos idos, constituidos individualmente, pero revelados con la textura de lo colectivo. Pasa del historiador al memorioso, pero no solamente al memorioso expresado en sus ojos perdidos en el horizonte no visto, no solamente al memorioso que repone mediante imágenes al aedo ancestral, que penetra en el Hades al costo de su visión terrena. Un Borges memorioso que, por medio de una crítica histórica alusiva, redefine límites entre historia y ficción y cifra, en esa frontera porosa, el lugar posible de la memoria. (Pinto, 2000: 157)

A memória consente (no dúplice, ambíguo e fascinante significado do verbo “con-sentir” — ‘sentir’, ‘perceber com’) a releitura, se não a reescrita, da história, graças ao horizonte poético que emana dos textos literários, pela sua natureza e constituição, tal como tínhamos já constatado da interpretação de Ricardo Piglia.

La memoria es lugar de refugio, medio historia, medio ficción, universo marginal que permite la manifestación continuamente actualizada del pasado. Más que adoptar la memoria como tema, la obra de Borges es, como un todo, el ejercicio de la memoria, de la voluntad de recordar, del orden irrefutable de retomar referencias pasadas. (*idem*: 158)

Se a reescrita da memória se apresenta em Borges através da recuperação de uma Buenos Aires perdida no tempo e agora mítica, ou de guerras e batalhas que servem quase exclusivamente para medir a coragem do indivíduo perante a repetitiva operação do destino, ou finalmente, de tigres e rosas já vistas, percebidas, vividas num passado misterioso de sonho, ela também se actualiza através de toda uma rede de autores que marcam a representação da memória num texto poético constantemente "reencontrado", "recontextualizado". Shakespeare é "o rosto", a face predilecta de Borges, provavelmente devido a ser o único génio intelectual por encontrar nos ciclos históricos, tão ocultamente imprescritíveis, — e dos quais "la meta es el olvido" (como se lê em "Un poeta menor") — aquela dimensão existencial do quotidiano que, sublimada na literatura, entra na espera definitiva do universo que "tiene / que haber ejecutado una infinita / serie de actos concretos" (Borges, 1989: 192).

>>

Se nos é permitido brincar, em jeito neobarroco, com as representações do grande teatro shakesperiano, Borges é como o porteiro de Macbeth que, de acordo com as lúcidas palavras de Giorgio Melchiori, "instaura uma nova dimensão histórica: a da história como eterno presente, não apenas crónica de eventos sepultados no passado, mas constante actualidade" (Melchiori, 1983: 846). A identificação é milagrosa e a memória serve para não esquecer (como pede o porteiro de Macbeth), ainda que seja necessário esquecer (como Funes "não" sabe), já que "todo es una parte del diverso / cristal de esa memoria, el universo".⁸ (Borges, 1974: 927) <<

NOTAS

[1] Trata-se de um dos conceitos fundamentais da sua obra colossal.

[2] A ênfase é minha.

[3] Refiro-me a *Sur*, Buenos Aires, nº289-290, Julho-Agosto-Setembro-Outubro de 1964.

[4] Mais uma vez, considero indispensável a breve, original leitura de R. Piglia (s./d.), "Shakespeare y el último relato. La memoria ajena", *clarin.com*, on-line <www.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Piglia.html>, n.p. on-line.

[5] Tradução minha.

[6] Itálicos meus.

[7] Itálicos meus.

152>153

[8] Refiro-me ao poema "Everness", que transcrevo integralmente: "Sólo una cosa no hay. Es el olvido. / Dios, que salva el metal, salva la escoria / y cifra en Su profética memoria / las lunas que serán y las que han sido. / Ya todo está. Los miles de reflejos / que entre los dos crepúsculos del día / tu rostro fue dejando en los espejos / y los que irá dejando todavía. / Y todo es una parte del diverso / cristal de esa memoria, el universo; / no tienen fin sus arduos corredores / y las puertas se cierran a tu paso; / sólo del otro lado del ocaso / verás los Arquetipos y los Esplendores."

BIBLIOGRAFIA √

Barrenechea, Ana María (1967), *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós.

Borges, Jorge Luis (1964), *Sur*, Buenos Aires, nº289-290, Julho-Agosto-Setembro-Outubro.

-- (1974) *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé.

-- (1984) *Ficciones*, Bogotá, Oveja Negra.

-- (1989) *Obras completas*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé.

-- (1999) *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé.

Cañeque, Carlos (1995), *Conversaciones sobre Jorge Luis Borges*, Barcelona, Destino.

Connerton, Paul (1989) *How societies remember*, Cambridge University Press.

Ferrari, Osvaldo (1987) *Diálogos últimos con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.

Certel, Zunilda (1999) "Paradojas de la identidad y la memoria de «El acercamiento a Almotasim» a «La memoria de Shakespeare»",

en Alfonso de Toro – Susanna Regazzoni (eds.) (1999), *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura-Ciencia-Filosofía*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert.

La Capra, Dominick (1998), *History and Memory after Auschwitz*, New York, Cornell University Press.

Leroi-Gourhan, A. (1964-65), *Le geste et la parole*, vol. 1-2 Paris, Michel.

Perosa, Sergio (1968), "Introduzione" a William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, Bari, Adriatica.

Melchiori, Giorgio (1983), "Introduzione" a William Shakespeare, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, (Collezione I Meridiani).

>>

Nora, Pierre (1991), "Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux", in *Les lieux de la mémoire I. La République*, Paris, Gallimard.

Ordoñez Vilá, Montserrat (2002), "El oficio de escribir", [in Catherine Davies (ed.), *Women Writers in Twentieth Century Spain and Spanish America*, Lewiston, New York, Edwin Meller Press, 1993], in A.A.V.V. (2002), *17 Narradoras latinoamericanas*, Lima, Ed. PEISA.

Piglia, R., "Shakespeare y el último relato. La memoria ajena", *clarin.com*, on-line <www.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Piglia.html>, n.p. on-line.

Pinto, Julio Pimentel (2000), "Borges, una poética de la memoria", in William Rowe – Claudio Canepari – Annick Louis (compiladores), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós.

Saer, Juan José (1997), *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.

Samuel, Raphael (1995), *Theatres of Memory*, Vol. I: "Past and Present in Contemporary Culture", London, Verso.

Shakespeare, William - *Julius Caesar*, II, 1, 12-13, London, New Penguin, 1996.

Vernon, Kathleen M. (1989), "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", in Sebastián Neumeister (ed.); Dieter Heckelmann & Franco Meregalli (introd.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I & II, Frankfurt, Vervuert.