



Sandra Sofia da Fonseca Bettencourt Pinto

LABIRINTOS HIPERTEXTUAIS:
Possibilidades cartográficas da espacialidade
em Jorge Luis Borges

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais. Especialização em
Literatura de Língua Espanhola II

Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sob orientação do
Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre

2010

LABIRINTOS HIPERTEXTUAIS:

Possibilidades cartográficas da espacialidade
em Jorge Luis Borges

Agradecimentos

A minha gratidão é endereçada a três pessoas que marcaram e, de certa forma, moldaram o meu percurso académico e pessoal, permitindo que eu tenha chegado a esta etapa do meu caminho: À Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello, de quem recordo com saudade as emotivas conversas e as trocas de “olhares”, mesmo que divergentes mas sempre inspiradores, sem eles muitas portas não me teriam sido reveladas e hoje seria uma pessoa mais incompleta; Ao Professor Doutor António Sousa Ribeiro que através dos seus ensinamentos e palavras me fez descobrir outros mundos e, conseqüentemente, descobrir mais de mim. As suas aulas foram sempre um privilégio que espero honrar através da insatisfação e inquietação que em mim instigou, e que me motiva a querer ir sempre mais além e a saber sempre mais; Ao Professor Doutor Osvaldo Manuel Silvestre que me introduziu à obra de Jorge Luis Borges e aceitou orientar-me neste trabalho. O zelo do seu acompanhamento tornou o trabalho menos árduo. Espero que esta dissertação faça justiça ao rigor da sua orientação e aos seus ensinamentos que me acompanharão sempre.

Agradeço, também, aos meus colegas de Mestrado, especialmente à Carla, companheira de biblioteca, de angústias e de alegrias. A sua motivação e dedicação foram contagiantes e a sua amizade sempre importante.

Um obrigada, que se repetirá sempre, para a minha família, para a qual os elogios, homenagens e agradecimentos nunca serão suficientes: Pai e Mãe, sem vocês, para mim, nada era possível; Miguel e Gabriel, esta viagem, como todas as outras (passadas e futuras), foi vossa também. Tudo o que faço é para vocês, a vossa presença é a melhor recompensa de qualquer trabalho.

Índice

Introdução	1
1. Labirintos intersticiais	9
1.1. Espaços transfronteiriços: a imersão no <i>terceiro espaço</i>	12
1.1.1. Labirintos paradoxais: entre o “liso” e o “estriado”	19
1.2. Interespacialidade e intertextualidade	23
1.3. Nomadismo no espaço-literatura	28
2. Espaços Hipertextuais	33
2.1. Hipertexto e Hiperespaço	34
2.1.1. Nómadas e cibernautas	39
2.1.2. Enciclopédia e hipermédia	42
2.2. Espaço da virtualidade	44
2.2.1. Avatares	50
2.2.2. Hiperrealidade	54
3. Geografia Crítica	58
3.1. Los Angeles e “El Alpeh”	59
3.1.1. O espaço-aleph	59
3.1.2. “LA-leph”	62
3.2. Espaços livres e anarquitectura	64
3.3. Geografias hipermediáticas	70
3.3.1. <i>Espaço Aumentado</i>	70
3.3.2. Espaço hipermediático	73
3.4. Cartografia heterotópica	78
Conclusão	85
Bibliografia e Webbibliografia	90

Introdução

«The present epoch will perhaps be above all the epoch of space» (Foucault, 1967).

Jorge Luis Borges, argentino de Buenos Aires e hóspede das pampas fronteiriças; sul-americano convertido em europeu, que se redescobre argentino; passageiro e timoneiro de inumeráveis viagens literárias, “condenado” a reescrever infinitamente a mesma obra; que, embora prematuramente privado da visão, viu sempre mais e outros mundos¹; autor que teceu uma complexa rede de visões, realidades e possibilidades ao longo dos seus contos, poemas e ensaios².

É possível afirmar que Borges sempre escreveu sobre a literatura, um cosmos muitas vezes com a aparência de caos, um tempo e um espaço do infinito e do eterno. A literatura em Borges, e para Borges, é a realidade de todas as possibilidades, um universo repleto de espelhos, labirintos, bibliotecas e livros: sinónimos que recriam uma nova percepção e experiência do *real*, num discurso em que representação e referente se relacionam simbioticamente e, por vezes, indistintamente. Tal é evidente, por exemplo, no prólogo de *Artifícios* (a segunda obra que compõe *Ficciones* (1944), sendo *El jardín de senderos que se bifurcan* a primeira), revelador da hibridação entre mapa e território, ou seja: labirintos, ao oferecer linhas orientadoras de percurso pelos textos, ao mesmo tempo que complexificam esse mesmo caminho com a introdução de alternativas: «De “El Sur”, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo» (OC I: 483)³.

¹ Cf. Jorge Luis Borges, *The Mirror Man* (<http://vimeo.com/2332656>. Acedido em 27 Abril de 2010)

² A primeira obra de Jorge Luis Borges, uma coleção de poemas sobre a cidade de Buenos Aires, intitulada *Fervor de Buenos Aires* é editada em 1923, e a última, *Los Conjurados*, em 1985. Durante este longo período, Borges colaborou, numa fase inicial, em revistas espanholas associadas ao movimento de vanguarda ultraísta, mas também argentinas, tais como *Prisma* e *Proa*, de que é fundador. Dedicou-se, também, à tradução, à biografia, à crítica e à publicação de antologias e escreve, não raras vezes, em colaboração, principalmente com o seu amigo Bioy Casares.

³ Por questões de facilidade da leitura, as referências aos textos de Jorge Luis Borges serão apresentadas da seguinte forma: OC I: número de página, ou OC II: número de página, conforme os textos se encontrem, respectivamente, no primeiro ou segundo volume das *Obras Completas*.

Deste modo, a sua escrita assume contornos de crítica e comentário assente numa reconfiguração espacial da sua escrita e leitura, bem como da própria literatura, que se torna dinâmica e instável, oferecendo sempre uma outra possibilidade («y también de otro modo»)⁴. Tal como os seus espelhos reflectem um e outro espaço, e os seus labirintos e mapas reestruturam o espaço abrindo caminhos para universos que se revelam imanentes: partem da literatura, nela se configuram e a ela chegam.

É evidente a consciência da categoria do espaço na sua literatura, tanto nas estruturas diegéticas das suas narrativas, como na organização material da sua obra, em que textos abrem portas para outros textos, e/ou incluem-nos. Uma literatura feita de propostas de viagens espaciais, não obstante serem, igualmente, temporais. Porque ambas as categorias são indispensáveis e interdependentes em todo e qualquer texto narrativo, tal como é definido por Aguiar e Silva:

Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente *estados* –, originados ou sofridos por *agentes* antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no *espaço* do mundo empírico ou de um mundo possível (Aguiar e Silva, 1982: 565-566).

Apesar de ser indiscutível a indispensabilidade de qualquer uma dessas categorias num texto narrativo, a verdade é que a categoria temporal parece ser, muitas vezes, mais valorosa do que a espacial, como se observa na concepção de narrativa de Maria do Rosário Lupi Bello:

⁴ Lê-se no prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan*: «No soy el primer autor de la narración “La Biblioteca de Babel”; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *SUR*» (OC I: 429); e no prólogo de *Artíficios*: «(...) ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe (...). Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca (...)» (OCI: 483). O espaço está em permanente mutação e transfiguração, engloba outros espaços e cria novos. A interespacialidade formal e/ou de conteúdo conduz a uma leitura intertextual deambulatória.

estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade (...) dimensão estrutural e modal e como lugar (epistemológico) da emergência de sentidos, manifestação textual de uma determinada apreensão da realidade, portanto forma particular de conhecimento (tal como a etimologia da sua raiz sânscrita *gnâ* evidencia) (...) complexo e misterioso processo de transformação, ou seja, da temporalidade em acção (Lupi Bello, 2005: 21).

A autora é mais enfática relativamente ao cunho da temporalidade na definição de narrativa, que é realmente essencial na sintaxe narratológica, e esta tem sido, também, a ênfase concedida aos estudos dedicados à obra de Jorge Luis Borges. Contudo, nas narrativas de Borges o espaço é um parceiro indispensável do tempo, visto que as experiências humanas se assumem como temporais, mas sempre espaciais, traduzíveis numa organização do caos, indissociavelmente, espaço-temporal.

O espaço é uma categoria imprescindível nos “acontecimentos” textuais do autor, pois o conhecimento e as transformações, que operam temporalmente, são muitas vezes espaços *e* espaciais: acontecem em bibliotecas, labirintos e espelhos, da mesma forma que tais lugares são em si mesmos *acontecimentos*. São narrativas do espaço e espaços da narrativa simultaneamente, traduzíveis nas palavras de Janet Murray relativas ao conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, mas aplicáveis a toda a sua obra, um extenso labirinto de bifurcações: «His imagined Garden of Forking Paths is both a book and landscape, a book that has the shape of a labyrinth that folds back upon itself in infinite regression» (Murray, 2003: 3).

Isto porque, na obra de Borges, a estruturação narrativa é da ordem do eterno e do infinito. Deste modo, as duas dimensões, tempo e espaço, tornam-se parceiras e dependentes na edificação narrativa, seja pela extensão máxima ou pela contracção mínima destas dimensões, que conduzem a uma aparente negação ou inviabilização das mesmas pela sua concepção extrema - o eterno e o infinito indefiníveis. Esta é, talvez, das características que mais enriquecem e complexificam a obra de Jorge Luis Borges: as partes que constituem o todo literário são autónomas em si, mas dependentes umas das outras na constituição desse universo.

Neste sentido, a “forma particular de conhecimento” é realmente particular, não porque seja fruto de uma combinatória completamente aleatória ou desprovida de autoria, mas no sentido de que é um conhecimento também produzido e

organizado pelo leitor, pela sua escolha dos caminhos nas bifurcações que o autor apresenta. Ou seja, pelos caminhos que vão sendo traçados no espaço literário.

Não é, por isso, de admirar que a sua vasta obra tenha sido objecto de interesse e reflexão por parte de teóricos das mais variadas áreas do conhecimento (desde a arquitectura, passando pela geografia, pela filosofia, matemática e literatura, como se observa na bibliografia que serve a presente dissertação) e, menos ainda, que a sua leitura promova reflexões posteriores e exteriores ao âmbito literário, da mesma forma que se compreende que a aproximação a questões de campos aparentemente tão distintos e distantes acabem por nos conduzir à obra de Jorge Luis Borges, numa relação de “boomerang”, que atravessa tempos e espaços, teorias e disciplinas.

A presente dissertação parte da leitura e da especial atenção conferida à(s) espacialidade(s) inerente(s) às narrativas de Jorge Luis Borges (um pouco ao encontro do desejo expresso por Edward Soja [Soja, 1996] de um “spatial turn”), e de um exercício intertextual e transtextual inerente a uma reflexão sobre a obra do autor. As possibilidades no estabelecimento de um diálogo entre a obra de Borges e outras narrativas, ou outros discursos do conhecimento, são infundáveis. Não obstante, o objectivo da minha argumentação é, não só mas também, pôr em contacto paradigmas e realidades inexploradas na contemporaneidade do autor e, deste modo, propor uma *viagem instável*, conforme às oferecidas por Jorge Luis Borges. Ou seja, neste trabalho o desejo é o de fazer conviver realidades “anacrónicas” expondo, de certa forma, o que Borges inquiriu ao longo da sua obra: uma “refutação do tempo”, que faz conviver o passado e o futuro num presente sempre *aumentado*. Seguindo a visão do autor, é desejada uma “nova refutação do espaço”, porque a transformação que acontece num dos lados do espelho tem o seu reflexo (mesmo que infiel ou de outra natureza) no outro lado desse mesmo espelho.

O diálogo que aqui se tenta estabelecer é isso mesmo, um *diálogo*: instável, imprevisível e diverso. É, como todo o diálogo, um acto dinâmico, transformativo e pendular e, por isso, dotado de uma certa circularidade. Como tal, o percurso vai-se delineando em “vai e vem”: partimos de Borges para chegar a outras narrativas e discursos, para regressar novamente a Borges e descobrir outros discursos, e assim sucessivamente. Deste modo, o interesse é enriquecer a leitura da obra de Jorge Luis Borges com a reflexão sobre a espacialidade na actualidade, mas também retribuir a pertinência dos textos do autor nas novas leituras e experiências do e no espaço.

No desenvolvimento da minha argumentação foram delineados conceitos estruturantes numa organização tripartida, que tem início com (i) a reflexão sobre espaços físicos, passando, numa segunda fase, (ii) para a consideração do espaço virtual, e chegando, por fim, (iii) à concepção de uma espacialidade híbrida (como, aliás, as anteriores também, de certo modo, o são) entre material e imaterial - ou entre o espaço da contemporaneidade e os espaços de Jorge Luis Borges como actualizações do virtual. Tais considerações têm sempre no horizonte espaços narrativos e narrativas do espaço: borgesianos, conceptuais e teóricos.

Assim, no primeiro capítulo, debruçamo-nos sobre a problemática definição dos espaços narrativos do autor, tendo como referência o conto “El Inmortal”, de 1949. Encontramos no conceito de *terceiro espaço*, e nos discursos de teóricos como Edward Soja e Homi Bhabha (entre outros) a proposta mais pertinente (não só em relação ao conto em questão, mas extensível à generalidade da obra) para essa mesma definição. Porque nas suas narrativas encontramos sempre num terceiro espaço, híbrido e de fronteira, que se revela performativo, visto que é aí que os acontecimentos *acontecem*, mas também porque os próprios espaços são *acontecimentos*, corpos mutantes e metamórficos. Neste enquadramento, o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (que se encontra transversalmente presente em toda a dissertação) afigura-se como indispensável para um questionar mais profundo da constituição de tal espacialidade, tanto em Borges como na discursividade teórica dialogante. As concepções de *espaço liso* e *espaço estriado*, bem como o conceito de *rizoma*, permitem uma aproximação alternativa a esse outro espaço emergente que se afigura como mutante e repetitivo.

É nestes territórios que a universalidade e a particularidade, enquanto *multiplicidade* (possível enquanto intersticialidade entre espaço liso e espaço estriado), convivem, estabelecendo relações entre o particular e o universal; o uno e o diverso; a repetição e a diferença; o local e o global. A obra de Jorge Luis Borges desenha uma diagonal transversal a estas dicotomias, possibilitando novas fronteiras de encontros, transformações e possibilidades infindáveis, similarmente ao trajecto traçado pelas referências teóricas invocadas. É pela movimentação *pelo meio* e pela alternância entre o liso e o estriado, que Borges tece a imortalidade e o infinito em teias transliterárias, transculturais, transtemporais e transespaciais, numa antecipação da posição crítica de intelectuais emergentes na segunda metade do século XX, que em muitos casos são impulsionados pela própria obra de Jorge Luis Borges: refiro-

me às reflexões de Michel Foucault, Edward Soja e Lev Manovich, apenas para nomear alguns exemplos fundamentais na minha argumentação.

No segundo capítulo, outras questões se impõem: Como é que se dá corpo, como é que se textualiza o não-tempo e o não-espço? Ou seja, como é que se apresenta, ou re-apresenta, o máximo e mínimo infinito? Proponho como resposta hipotética os *simulacros* e *simulações* das narrativas de Jorge Luis Borges. O carácter performativo da sua literatura viabiliza a representação do eterno e do infinito num pequeno número de páginas (visto que a sua obra é composta na sua maioria por poemas e contos), um paradoxo resolvido pelo carácter verosímil (mais do que verdadeiro ou real) que pauta as suas narrativas. O que se lê nos seus textos são simulações desse infinito e eternidade, uma performance do real imaterial que torna inteligível o incompreensível.

A reflexão sobre esta problemática é impulsionada pela leitura de “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) que sugere, simultaneamente, a visitaçào de outros espaços: os hipertextos “de” George Landow, a virtualidade “de” Pierre Lévy, e a hiperrealidade “de” Jean Baudrillard. Vemos que nestas espacialidades a relação com a realidade é problematizada, mas não é rasurada. São outros universos de possibilidades que estabelecem uma relação horizontal e rizomática entre a ficção e a realidade. São heterotopias de repetição sem princípio nem fim, onde personagens, tempos e espaços se conectam na figura do *avatar*.

No terceiro capítulo pretende-se pensar estas diferentes espacialidades como uma única – a possibilidade de todos os espaços serem um único. Esta *heterotopia* tem a sua concretizaçào no Aleph de Jorge Luis Borges, um ponto mínimo do espaço que contém todo o universo, e que Edward Soja equipara à realidade das cidades pós-modernas, especialmente à cidade de Los Angeles, por ele apelidada de “LA-leph”. Mesmo no centro de Los Angeles encontramos um outro possível Aleph (entre muitos outros), como denuncia Soja: o Bonaventure Hotel é exemplar da organizaçào caótica das espacialidades sobre as quais me debruço. É um lugar onde as pessoas se sentem perdidas porque se revela um espaço fragmentado que descentra quem o percorre, onde é difícil encontrar, ou discernir, a porta principal no meio de variados canais que entram em conexào com outras áreas da cidade de Los Angeles, onde as pessoas se sentem igualmente desorientadas. É, assim, reminescente dos mais variados labirintos descritos nos contos e poemas de Jorge Luis Borges.

Composto por cinco torres cilíndricas espelhadas, é entrecruzado por diversos elevadores transparentes, onde a organicidade é tornada visível numa subversão desorientadora: «inside is outside, outside is inside». Aqui o periférico centraliza-se e o centro marginaliza-se. As pessoas embarcam numa errância pelo labirinto, «walking around lost (...) not knowing how to get out»⁵, alternando entre uma deambulação agradável e perigosa, um percurso pendular e instável. Aí encontram belas áreas de descanso e deleite, mas que estão condenadas ao vazio, e os hóspedes (agora mais parasitas) ao movimento contínuo, devido ao seu desconforto. Este lugar gera um «feeling of dislocation», num hiperespaço hiperreal que tem tanto de atractivo como de perigoso, um sítio de espelhos paradoxais, uma “funhouse” que mostra e esconde, e que entretece a realidade com a ficção⁶.

Não é só em Los Angeles, nem apenas pela visão de Edward Soja, que encontramos alephs. Mas também na “anarquitectura” de Lebbeus Woods, que projecta cidades ocultas em cidades, fazendo convergir num único espaço uma multiplicidade de lugares interconectados por aparelhos tecnológicos; da mesma forma, nos *espaços aumentados* de uma realidade também ela *aumentada* por ‘gadgets’ de tecnologia digital e do virtual, apresentados por Lev Manovich, é possível vislumbrar variados alephs.

Tais espaços dentro de espaços que se estendem da cidade pós-moderna para a cidade hiper-moderna, colocam-nos questões e apresentam-nos aporias que já sentimos na viagem pela literatura borgesiana. A evidência de um jogo de espelhos entre uma espacialidade cibernética e uma espacialidade física dificulta uma cartografia do espaço da actualidade, da mesma forma que o mapa acaba arruinado e mesclado com o território que representa no conto “Del Rigor en la Ciencia”. Contudo, o desejo de cartografar o “império” ponto por ponto, e de produzir uma

⁵ http://www.youtube.com/watch?v=hhyQ0HES8mM&feature=player_embedded#! (acedido em 18 de Maio de 2010).

⁶ A desorientação descrita por Edward Soja faz lembrar alguns momentos emblemáticos da ficção cinematográfica, como a famosa cena na sala dos espelhos de um parque de diversões, do filme de Orson Welles, *The Lady From Shanghai* (1947); ou a cena onírica em *Spellbound* (1945), de Alfred Hitchcock; ou ainda, toda a construção da(s) personagem(ns) Betty/Diane/Rita, protagonista(s) de *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch. Este último, tem como espaço da narrativa a cidade de Los Angeles, e o próprio Bonaventure Hotel mantém uma relação próxima com o cinema, visto que serviu de cenário em vários filmes (*Strange Days* [1995], Katherine Bigelow; *Rain Man* [1988], Barry Levinson; *In the Line of Fire* [1993], Wolfgang Petersen; *True Lies* [1994], James Cameron).

coincidência entre referente e representação, como no referido conto, não se distancia dos pressupostos da cultura do tempo presente. Pelo contrário, a representação propõe-se como referência em mapas que são virtualmente habitáveis e percorráveis, como o *Google Maps* e o *Google Earth*, num rigor científico hiperreal que vai ao encontro desse *aumento* da realidade e do espaço.

Pretende-se, por fim, que a digressão por estes espaços seja enriquecida pela intercalação e transição para espaços borgesianos análogos e que, da mesma forma, a experiência da leitura da obra de Jorge Luis Borges se confirme diferente e actualizada, “transtemporal” e “transespacial”, pelos cruzamentos que se vão afigurando nesta viagem.

1. Labirintos intersticiais

“El Inmortal”, primeiro conto da obra *El Aleph* (1949), descreve a expedição de Marco Flaminio Rufo em busca da Cidade dos Imortais e do seu rio, que lhe proporcionaria a imortalidade. Nesta brevíssima descrição da narrativa é possível reconhecer já dois temas muito importantes, não só em “El Inmortal”, mas ao longo de toda a obra de Jorge Luis Borges: (i) o espaço e (ii) a orientação da personagem nesse mesmo espaço. Como veremos, em Borges o espaço é múltiplo e dinâmico e pressupõe uma errância constante.

O conto apresenta a personagem Joseph Cartaphilus, de Esmirna, um antiquário fluente em diversas línguas que, no ano de 1929, em Londres, oferece os seis volumes da *Ilíada* de Pope à Princesa de Lucinge. No último volume encontra um manuscrito narrado na primeira pessoa por Marco Flaminio Rufo, que constitui grande parte da narrativa de “El Inmortal”. Em Outubro do mesmo ano, a Princesa tem conhecimento da morte de Cartaphilus, no mar, e do seu enterro em Ios.

Já nesta parte introdutória estão presentes elementos significativos do universo narrativo do conto: (i) a relevância conferida à contextualização espaço-temporal pelo enfoque nas balizas temporais e espaciais; (ii) as personagens, com identidades correlativas aos espaços; (iii) o objecto catalisador da narrativa, uma obra basilar da literatura ocidental, que é apresentada mediante uma tradução.

A questão da espacialidade constitui a centralidade da minha argumentação e, por conseguinte, é o elemento a ser aprofundado⁷. Deste modo, a identificação de Joseph Cartaphilus com Esmirna e Ios, respectivamente o local do seu nascimento e do seu enterro, é significativa: «... el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna (...)»; «En octubre, la princesa oyó por un pasajero del *Zeus* que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de Ios» (OC I: 533).

⁷ As questões relacionadas com a comunicação estabelecida com outras obras, e com a tradução, serão abordadas sempre que se revelem pertinentes na reflexão sobre a espacialidade na obra de Jorge Luis Borges.

Esmirna é uma cidade turca situada na costa do mar Egeu, contemporânea da cidade de Tróia (terceiro milénio a.C.) que, ao longo da sua história, foi sofrendo ocupações e colonizações diversas⁸. A cidade incorpora o rio Meles, associado a Homero como sendo o seu local de nascimento e de trabalho, e seria aí perto que se situava a gruta onde compunha os seus poemas. É também nas margens deste rio que se localizava o seu templo, Homereion. A ilha de Ios, situada no Mar Egeu, é reconhecida tradicionalmente como a terra da mãe de Homero, e lugar onde o autor está enterrado, na cidade de Plakotos. Estes espaços assumem uma maior relevância pelo facto de a *Iliada*, na tradução de Pope, ofertada por Cartaphilus, conter o manuscrito constitutivo do presente conto.

Não só os lugares do seu nascimento e morte, mas igualmente o local onde se encontra, Londres, espaço do acontecimento catalisador da narrativa, não é aleatório: Em conversa com Cristina Grau, Borges afirma: «creo que Londres es la ciudad más laberíntica que conozco» (Grau, 1989: 94).

Embora sejam estas as balizas espaciais de Cartaphilus, a personagem domina o francês, o inglês, o espanhol de Salónica e o português de Macau, línguas também elas identificadas com a sua espacialidade (não o espanhol, nem o português originários, mas aquele que foi apropriado e falado noutros territórios):

Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos, pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao (OC I: 533).

Tal conhecimento sugere uma circulação por diversos territórios, sendo possível traçar o trajecto de Cartaphilus: Esmirna, França, Inglaterra (Londres), Salónica, Macau, Ios e, novamente, Esmirna no seu regresso não concretizado. O hipotético mapeamento da movimentação de Cartaphilus é revelador, como já foi referido, não só da proximidade com Homero, mas também de uma *geografia imperial*. Todos os territórios constituem capitais de Impérios, ou locais colonizados

⁸ Esmirna terá sido fundada pelos Eólios e ocupada pelos Jónicos. Em 600 a.C. foi tomada pelos Lídios e refundada no quarto centenário a.C., no Monte Pagus, por Alexandre, o Grande. Foi reconquistada pelo Papa Clemente durante as Cruzadas e anexada ao Império Otomano em 1425. Em 1919 foi ocupada pelos gregos e, em 1922, reconquistada pelos turcos (<http://en.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zmir>, acedido em 14 de Março de 2010).

na época das expansões coloniais, sendo espaços de apropriação, de estabelecimento e destruição de fronteiras e de consequente hibridação, quer pelas línguas («una conjunción enigmática»), quer pelo cosmopolitismo desses mesmos espaços.

Esta movimentação relaciona-se com o próprio nome do antiquário: Cartaphilus é o nome por que ficou conhecida a personagem do Judeu Errante⁹. Também aqui, através desta relação, encontramos-nos num espaço de apropriação e citação, tão característico da obra de Jorge Luis Borges. Pela coincidência entre representação e referente, os espaços e personagens complexificam-se e vão-se construindo em camadas de possibilidades que se entrecruzam e criam novas identidades, novos territórios. Como em “Del rigor en la ciencia”, conto da obra *El Hacedor* (1960), onde o mapa, pela sua extensão, se funde com o território, sendo difícil a distinção entre um e outro¹⁰, também em “El Inmortal” os espaços se confundem com os espaços homéricos e a personagem se metamorfoseia noutras: Homero e o Judeu Errante.

⁹ Personagem da mitologia cristã do Novo Testamento, condenada por Cristo a vagar até à sua segunda vinda à Terra, por o ter atingido na Cruz e duvidar da sua divindade. Contudo, converte-se e passa a simbolizar a testemunha da veracidade do mistério cristão. É uma personagem apropriada e transformada em diversas lendas ao longo dos tempos, identificada com outras figuras errantes como Caim ou o Holandês Voador. Também na literatura, especialmente a partir do século XVII, a personagem foi bastante explorada. Nesse período surgiu na Alemanha uma edição assinada por Christoff Creutzer, obra de autor incerto, onde surge a personagem do judeu blasfemo identificado como um sapateiro chamado Ahasuerus, também ele condenado e que tinha a capacidade de falar a língua do local em que se encontrava no momento. Outros nomes lhe foram associados: Cartophilus, Buttadeo, Juan Espera en Dios, Isaac Laquedem, ou Isaac de Leste. A partir do século XVII surgiram testemunhos do aparecimento do Judeu Errante em diversos sítios: Luebeck, em 1603; Paris, 1604; Bruxelas, 1640; Leipzig, 1642; Munique, 1721 e Londres, em 1818 (Glikson, 1971: 259-263).

¹⁰ «Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él» (OC II: 225).

1.1. Espaços transfronteiriços: a imersão no *terceiro espaço*

No manuscrito, Marco Flamínio Rufo, tribuno de uma legião romana aquartelada na cidade egípcia Berenice¹¹, na altura sob o Império Romano, começa por nos situar espacialmente, à semelhança do primeiro narrador.

As suas peripécias tiveram início num jardim de Tebas Hecatômpile, e é a partir daí que se propõe vaguear, através de desertos, em busca da secreta Cidade dos Imortais e do seu rio:

Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminaba hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos (OC I: 534).

O rio é como um espelho, ou os espelhos de Borges, simbolizando uma passagem para outra realidade, a porta para tempos e espaços labirínticos. Aqui, o rio, que é outro que não o sagrado (o Ganges), conduz à imortalidade, ou seja, à eternidade e ao infinito, ao lugar nenhum que é todos os lugares. Recorrendo a um conceito estrutural do meu trabalho, difundido pela expansão dos novos média e da Realidade Virtual, é possível denominar este espaço de “avatar” da totalidade.¹²

Como a citação sugere, é reconhecível uma questão fundamental em Borges, a relação Ocidente/Oriente, que promove um movimento pendular entre um horizonte e outro, que não se detém em polaridades, privilegiando o espaço híbrido e intermédio. O Ocidente surge como o pólo onde o mundo acaba, mas é igualmente o ponto onde outro começa, pois é aí que Rufo reconquistará a sua mortalidade, numa circularidade que torna as fronteiras permeáveis e irreconhecíveis entre ambos, numa

¹¹ Berenice também é conhecida como Berenice Troglodytica, por se situar na região dos Trogloditas (http://en.wikipedia.org/wiki/Berenice_Troglodytica acedido em 14 de Março de 2010).

¹² O espelho é um dos meios borgeseanos de representação da totalidade pela infinitude, pela repetição sem fim, como se verifica no poema “Al espejo”: «Cuando esté muerto, copiarás a otro /y luego a otro, a otro, a otro, a otro...» (OC II: 510). O conceito de avatar e a sua relação com a obra de Jorge Luis Borges serão desenvolvidos nos capítulos seguintes.

lógica que reconhecemos igualmente nas relações entre mundo mortal e imortal, mundo real e virtual, ficção e realidade, eu e o outro.

«Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla» (OC I: 534). É deste modo que Rufo encara a sua demanda: não como uma busca objectiva, mas como uma errância sem centro, uma movimentação pelo meio, entre o ponto de partida e o ponto de chegada. De tal modo que quando alcança a meta a que se propõe, esta se transforma num novo ponto de partida, que tem como ponto de chegada a origem primeira (a sua procura transforma-se numa demanda pela mortalidade).

Marco Flaminio prossegue numa excursão por diversos espaços: parte de Arsínoe para penetrar no deserto, passando pelo país dos Trogloditas, dos Garamantes e dos Augilas, penetrando novamente nos desertos até descobrir «(...) la montaña que dio nombre al Océano» (OC I: 534). A montanha tem o nome do deus Atlas e da cordilheira que separa o Norte de África do resto do continente e da Europa, que deu origem ao nome do oceano Atlântico, e é também o termo que designa um conjunto de mapas. A montanha apresenta-se, assim, como um lugar de múltiplas significações, um nome expressivo de diversas realidades mas que se relaciona sempre com a espacialidade da fronteira.

Todo este trajecto configura o mapeamento dos limites do Império Romano na diocese africana, à época de Diocleciano (235-284), onde a fronteira, num espaço de imensidão, se torna o elemento orientador. Porém, porque o espaço é interminável e repetitivo (a seguir a um país encontra outro, a seguir a um deserto penetra noutro), um espelho onde as fronteiras se reconfiguram, a ilusão de orientação revela-se como imersão numa outra desorientação.

A sua divagação vai construindo um labirinto donde não é possível sair. Este labirinto torna indecifráveis as origens e as finalidades, assumindo-se enquanto meio porque as suas bifurcações são de imersão, não criam filiações nem conduzem a causalidades, apenas a outras possibilidades e a outras realidades:

Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé co un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba morir antes de alcanzarlo (OC I: 535).

Os espaços por onde Rufo passa e onde se detém são, também, espaços de sonho: sonhos labirínticos que se entrecruzam com os labirintos que percorre na sua expedição. Os sonhos são uma realidade de perdição, visto que contaminam a realidade¹³. É através da sua condição onírica que Rufo, e o leitor, se submergem numa outra realidade, num outro espaço, numa realidade “em abismo”. Da mesma forma que a sua narrativa se encontra dentro de outra narrativa, o mundo dos Imortais encontra-se dentro do mundo dos mortais. Assim, o sonho labiríntico não lhe abre portas para uma realidade exterior mas interior, não transcendente mas imanente:

Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: “Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...”.

No sé cuántos días y noches rodaran sobre mí. Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino (OC I: 535-536).

Como as fronteiras naturais, os sonhos, fronteiras imateriais, também conduzem a uma desorientação imersiva: o seu percurso é pautado pela transposição de limites para se deter noutros, pela saída de um sonho para noutro penetrar. Só deste modo Rufo encontra o que crê ser o centro do seu labirinto, a Cidade dos Imortais:

Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una montaña. (...) en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales (OC I: 535).

Toda esta espacialidade se assume como expansão, estende-se para lá das suas próprias limitações. É, neste sentido, que as personagens se movimentam num

¹³ O conceito de realidade na obra de Jorge Luis Borges é bastante complexo e não-linear. Em Borges a realidade pode ser entendida como todo o universo literário, mas também como todo o universo extra-literário, sem se excluírem. A realidade é múltipla e constituída por possibilidades paralelas, cujas passagens se realizam através de fluxos de contaminação. Deste modo, a distinção entre real e ficção é quase indiscernível e praticamente inútil, e a condição onírica não reflecte uma irrealidade mas esse mesmo fluxo entre diferentes realidades sem hierarquias.

terceiro espaço, um conceito transdisciplinar e estruturante no pensamento cultural contemporâneo.

Edward Soja, recorrendo a reflexões de Lefebvre (*La production de l'espace*) e de Jorge Luis Borges (“El Aleph”), cunha o termo *terceiro espaço* como uma forma de reflectir a complexidade do mundo moderno, nas suas mais diversas áreas, através da espacialidade (Soja, 1996). O *terceiro espaço* é o espaço da simultaneidade e da infinita expansão e, como tal, relaciona-se com uma movimentação que rejeita dualismos, privilegiando a dinâmica com a alteridade, ou seja, em «thirthing-as-Othering»: «Thirthing produces what might best be called a cumulative *trialectics* that is radically open to additional otherness, to a continuing expansion of spatial knowledge» (Soja, 1996: 61).

Este conhecimento rejeita divisões estanques dentro da própria noção de espaço, não concebe uma diferenciação entre espaço real e espaço imaginado, circunscrevendo-os simultaneamente. Tal concepção concebe as fronteiras, conceptuais e territoriais, como essencialmente porosas, revelando-se lugares de contaminação no movimento de aproximação ao “outro”, tal como acontece na relação entre espaço físico e onírico em “El Inmortal”.

O *terceiro espaço* configura-se igualmente numa aproximação a todas as possibilidades, numa divagação transdisciplinar sem fim. Uma “trialética” que se combina com uma outra, sendo que o espaço é definível como simultaneamente concebido, percebido e vivido, logo, uma realidade pluridimensional e transfronteiriça:

All excursions into Thirdspace begin with this ontological restructuring, with the presupposition that being-in-the-world, Heidegger's *Dasein*, Sartre's *être-là*, is existentially definable as being simultaneously historical, social and spatial (*ibid.*: 73).

Estas “trialéticas”, que concorrem numa aproximação a uma possível definição de *terceiro espaço*, privilegiam a noção de fronteira: um espaço intersticial de abertura radical, de pendulação e movimentos de descentração do centro e de centralização da margem, sendo que a fronteira assume uma terceira existência espacial: não encontra território dentro da dialética centro/margem, não se situa num nem noutro, é um e outro simultaneamente, podendo ser todos os lugares e nenhum específico. A Cidade dos Imortais é um *terceiro espaço*, é centro e margem:

enquanto espaço da barbárie, dos Trogloditas, é excêntrica em relação ao centro, o Império romano; reconfigura-se, simultaneamente, como centro ao ser o espaço dos Imortais. É um espaço amorfo que é todas as formas, um espaço “Aleph” (que é um e todos os espaços) e um espaço Odradek (que não tem forma e é todas as formas)¹⁴:

No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas (OC I: 538).

Também Homi Bhabha reflecte sobre a edificação de um espaço alternativo, que denomina, igualmente, de *terceiro espaço*. A concepção de Bhabha, mais próxima do domínio das ciências sociais, revela-se útil na reflexão do espaço em Borges, e mais concretamente em “El Inmortal”. Este *terceiro espaço*, que não deixa de se articular com o pensamento de Soja, mas que se articula mais directamente com a crítica pós-colonial e com questões de diferença cultural, diáspora e fronteira, é, igualmente, entendido como expansão e possibilidades:

The non-synchronous temporality of global and national cultural opens up a cultural space – a third space – where the negotiation of incommensurable differences creates a tension peculiar to borderline existences (Bhabha, 1994: 218).

O *terceiro espaço* apresentado por Homi Bhabha, também ele fronteiro, é um lugar de performance, dinâmico como a literatura de Borges, sempre em reconfiguração e criando interespacialidade, ao mesmo tempo que é um espaço de tradução, no sentido em que se trata de comunicabilidade de diferenças, que se realiza na apropriação do já dito e na sua recriação. De tal modo que o motor da narrativa em “El Inmortal” é uma tradução, e os momentos-chave, como veremos, são apresentados pela citação traduzida, e todos os acontecimentos são recontextualizações, repetições do já lido. A interespacialidade do conto configura esses espaços culturais de negociação de diferenças, que se resolvem na intersticialidade espacial e identitária. A tensão que Bhabha aponta é a vivida pelas personagens de Borges e causada pelos espaços que percorrem:

¹⁴ Odradek é um ser que protagoniza o conto “Preocupação de um Pai de Família”, de Franz Kafka. Odradek é definido como um ser indefinível, com uma forma incompreensível, ao incorporar diversas formas. É tido como um ser sem utilidade, um ser que vagueia eternamente, visto que é imortal.

Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino. Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano les rogué que me dieron muerte. Un día, con el filo de un pedernal rompí mis ligaduras. Otro, me levanté y pude mendigar o robar – yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma – mi primera detestada ración de carne de serpiente (OC I, 536).

Ainda a propósito da tradução, e da analogia desta enquanto condição da contemporaneidade, António Sousa Ribeiro sublinha a necessidade de pensar um *terceiro espaço* na tradução. Este é um espaço híbrido e «de intromissão», onde se salienta a figura do tradutor enquanto autor: um autor que é um leitor e produtor de «textos menores», segundo a definição de Lawrence Venuti a propósito da noção de «literatura menor» desenvolvida por Deleuze e Guattari. Assim, o acto de tradução conduz a

recusar a retórica da autenticidade – o pressuposto de que o tradutor é um traidor surge plenamente assumida pela positiva, como traço definidor da atitude de intromissão consubstancial à sua função (Ribeiro, 2005: 84).

Para pensar como este *terceiro espaço* se articula com a concepção espacial do conto, é pertinente reflectir sobre o conceito de diáspora proposto por Thomas Turino, que tem, desde logo, uma marcada relação com as personagens do conto, traduzida na figura do Judeu Errante.

Pensando a diáspora como «groups of people in multiple sites (...) who regardless of geographical distance maintain a common social identification and often concrete links and cultural exchange around the symbol of ‘home’» (Turino, 2004: 5/6), vemos como esta se relaciona com as interidentidades de “El Inmortal”, onde o símbolo é a literatura.

Pensar o sujeito diaspórico é pensar um sujeito de multiplicidades, de hibridação própria de quem atravessa e percorre espaços da diferença, os espaços do Outro. A apropriação e transformação acontece nesta relação de intersubjectividades, não querendo, contudo, isto dizer que se trata de identidades plásticas e indefinidamente maleáveis. Aliás, associada ao conceito de diáspora encontra-se a

ideia de uma identificação de grupo que se relaciona com aquilo a que Turino designa como “conceptualização da subjectividade em termos de hábitos”:

They [habits] are real, existing forces both at the level of the individual and society. The flip side is that habits can and do continually change, they are not set in stone, and they are the result of conjunctures of circumstances rather than biological or cultural essences. Habits can change because of conscious effort (...) or more or less gradually through new experience (*ibid.*: 9).

Assim, o espaço diaspórico é, à semelhança do que é proposto por Homi Bhabha, um espaço intermédio, de tensões culturais porque se assume como palco experiências e de encontro com a alteridade. É um *terceiro espaço* na medida em que é, simultaneamente, um lugar de reconhecimento e dinamismo de identidades, ou seja um espaço *hifenizado*, como propõem Smadar Lavie e Ted Swedenburg. O hífen é, neste sentido, uma representação em símbolo do inominável e do incomensurável, de um posicionamento no meio:

Borders and diasporas are phenomena that blow up – both enlarge and explode – the hyphen: Arab-Jew; African-American, Franco-Maghrebi; Black-British. Avoiding the dual axes of migration between the distinct territorial entities, the hyphen becomes the third time-space (Lavie e Swedenburg, 1996: 16).

Esta é a condição das próprias personagens na sua intrínseca relação, sendo possível designar a sua multitude numa unicidade hifenizada: Cartaphilus-Rufo-Homero-Judeu Errante. Contudo, esta designação, apesar de se referir aos diversos desdobramentos das personagens, é inexacta. As suas identidades situam-se nesse hífen, alargadas a diferentes possibilidades e coincidindo com os espaços que percorrem, também elas são Aleph e Odradek simultaneamente, propondo um exercício de interpretação ao mesmo tempo que resistem a essa mesma interpretação pela impossibilidade de uma univocidade.

Assim, a comunicação acontece pela divagação performática do labirinto complexo que é, através dessa mesma divagação, reespecializada num *terceiro espaço* indefinível. Por ser um espaço de tradução é irrepresentável e paradoxal, sendo sempre passível de outras interpretações, como salienta Boaventura de Sousa Santos:

Esta mescla de crítica e política revelará uma prática e uma temporalidade discursivas marcadas pela negociação, tradução e articulação de elementos antagónicos e contraditórios. Aqui reside a “terceira via” ou “terceiro espaço” ocupados pelo crítico pós-colonial (Santos, 2001: 31).

Deste modo, em “El Inmortal” o espaço é sempre um *terceiro espaço*, seja na acepção de Edward Soja, de infinita comunicação transdisciplinar, de infinitas possibilidades de expansão e reconfiguração; seja numa acepção mais conforme à crítica pós-colonial, enquanto tradução e sempre em tradução, de transformação pela actividade do autor-tradutor, um traidor que enriquece a literatura; ou de um espaço “hifenizado” que possibilita a unidade na heterogeneidade. São, assim, espaços da *performance*, até porque:

Translation is the performative nature of cultural communication. It is language *in actu* (enunciation, positionality) rather than language *in situ* (*énoncé*, or positionality). (...) The ‘time’ of translation consists in that *movement* of meaning, the principle and practice of communication that, in the words of de Man, ‘puts the original in motion to decanonise it, giving it the movement of fragmentation, a wandering of errance, a kind of permanent exile’ (Bhabha, 1994: 228).

A tradução é, deste modo, a única linguagem possível das personagens do conto, é a linguagem do errante e do movimento. É através da acção da tradução que a literatura, em Borges, se converte nesse símbolo de “homeland” para quem está condenado ao «exílio permanente», ou seja, as suas personagens apresentam-se como diaspóricos imortais.

1.1.1. Labirintos paradoxais: entre o “liso” e o “estriado”

A Cidade dos Imortais, desde o seu primeiro vislumbre por Marco Flaminio Rufo, apresenta-se como um enigma, um lugar impenetrável. O caminho até ela é composto por etapas, como se se tratasse de provas a serem superadas, labirintos a serem percorridos para se repetirem. São labirintos marcados pela sua extrema simplicidade arquitectónica: «He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra. (...) el negro basamento no descubría la menor irregularidad, los

muros invariables no parecían consentir una sola puerta» (OC I: 536); ou então pela sua grande complexidade:

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron (OC I: 536).

Como sugere a citação, mais do que um lugar de perdição e de carência de referências, características comuns do labirinto, a Cidade dos Imortais revela-se um espaço donde o sujeito não consegue sair, sempre imanente desde o seu espaço preliminar e subterrâneo. A Cidade é um lugar secreto e interior, restrito mas revelador de percursos infinitos (Almeida, 1999: 43), um paradoxo evidente na forma como o seu percurso é possibilitado: só pela descida é possível ascender à imortalidade, só pela submersão em universos “sem-fundo” é possível ascender a outros universos. O espaços labirínticos de Borges são o vórtice centrífugo e centrípeto que Deleuze e Guattari apresentam,

(...) esse corpo-a-corpo de todas as forças, as da terra com as das outras substâncias, de tal modo que o artista já não se confronta com o caos, mas com o inferno e o subterrâneo, com o sem-fundo (Deleuze e Guattari, 2007: 430).

É assim que a circulação se torna possível nos textos de Borges, é deste modo que as suas personagens percorrem os seus espaços: através de enganos, de possibilidades, de multiplicidades sem princípio nem fim que conduzem à penetração noutros labirintos, ou a novas configurações do espaço já percorrido. Ao avistar a Cidade, Marco tem de penetrar em profundidades e bifurcações para, finalmente, ascender à Cidade dos Imortais. De tal modo que a errância da personagem se configura como «matéria de expressão» territorializante dos espaços em “El Inmortal”, torna-se expressão e ritmo da própria espacialidade que assina:

Há, precisamente, território desde que componentes de meio (...) cessam de ser funcionais para devir expressivas. Há território desde que haja expressão do ritmo (...) quando adquire

uma constância temporal e um alcance espacial que faz dela uma marca territorial, ou antes, territorializante: uma assinatura (Deleuze e Guattari, 2007:400).

Esse ritmo é marcado por um movimento de intensidades, circular e repetitivo, de cruzamentos entre um *espaço liso* e um *espaço estriado*. O espaço liso é um espaço de passagem, povoado por cruzamentos perpendiculares (acontecimentos), sem centro (como o “patchwork”) e marcado por fronteiras: «a necessidade de uma ida e de uma volta implica um espaço fechado (e as figuras circulares ou cilíndricas são elas próprias fechadas)» (*ibid.*: 604). Um espaço de nomadismo, de movimentação circular, dinâmico e narrativo¹⁵. O espaço estriado é organização, estaticidade e medição:

Ao contrário do mar, esta [a cidade] é o espaço estriado por excelência; mas, do mesmo modo que o mar é o espaço liso que se deixa fundamentalmente estriar, a cidade seria a força de estriagem que volta a dar, volta a praticar por todo o lado o espaço liso, sobre a terra e noutros elementos – fora dela própria, mas nela própria também. (...) É que as diferenças não são objectivas: pode-se habitar em estriado os desertos, as estepes ou os mares; pode-se habitar em liso até as cidades, ser um nómada das cidades (*ibid.*: 612-613).

As possibilidades de configuração destes espaços são infindáveis e relacionam-se: «Até a cidade mais estriada restitui espaços lisos: habitar a cidade em nómada, ou em troglodita» (*ibid.*: 635). Também em “El Inmortal” a passagem de um espaço estriado a um liso se concretiza pelo nómada e pelo troglodita. Rufo, sempre em movimento, abandona a “horrorosa” Cidade dos Imortais e penetra novamente no deserto para encontrar uma outra espacialidade - a literatura e a *da* literatura - através do troglodita:

La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la *Odisea*, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo (OC I: 539).

Mas de que forma é que se traça este caminho? Traça-se pela espiral: «como é que o espaço escapa aos limites da sua estriagem (...) escapa pela *espiral* ou pelo

¹⁵ «Boulez diz que um espaço-tempo liso ocupa-se para contar e que num espaço-tempo estriado conta-se para ocupar» (Deleuze e Guattari, 2007:607).

turbilhão, isto é, uma figura pela qual todos os pontos do espaço são simultaneamente sustidos» (Deleuze e Guattari, 2007: 621). É pela espiral que se estabelece uma ligação entre a profundidade e altitude máximas (Grau, 1989: 78), evidente na arquitetura da Cidade dos Imortais, e de todo o espaço envolvente. Uma viagem vertiginosa como a própria narrativa do conto, reflexo de uma “mise en abyme” recorrente nos contos do autor.

Assim, a Cidade é precedida por um mundo subterrâneo e seguida por um palácio, num progresso marcado pela consecutiva complexificação, onde cada espaço se desdobra noutro mais intrincado. Esta é a verdadeira desorientação causada pelos labirintos de Borges, sendo que o avanço nesses espaços gera sempre uma maior vertigem, em que a descoberta de um outro espaço não contradiz a impossibilidade de saída de um anterior. Porque mesmo quando se encontra o centro este revela-se um novo contentor de um outro abismo:

Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio. (Después averugué que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron.) (OC I: 537).

No recuerdo las etapas de mi regreso, entre los polvorientos y húmedos hipogeos. Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que, al salir del último laberinto, me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales (OC I: 538).

Assim, o espaço da Cidade é dilatado e torna-se infinitamente extensivo à medida que é percorrido. Até então, o território apresentava-se dentro de outro (o deserto, que por sua vez estava contido num outro território e assim sucessivamente), agora vai-se tornando evidente que se trata de um desdobramento infinito, de um único território, uno e diverso, que contém todos os espaços: um espaço “hifenizado”.

A Cidade dos Imortais transita, deste modo, entre uma existência enquanto hiperespaço e enquanto hipoespaço, uma grande rede composta por inúmeras conexões, ou “hífens”, que dilatam e multiplicam territórios:

Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan (OC I: 537).

Sendo impossibilitada uma visão de conjunto numa arquitectura tão heterogénea e dinâmica, o percurso impõe-se como fragmento, como pequenos enigmas que compõem o grande enigma. Deste modo, a única solução é vaguear sem destino, numa errância que anseia o desenlace do enigma, porque o fragmento não é a definição dos espaços do autor¹⁶, é apenas uma condição para a transitoriedade num espaço de fluxos. Mas, tal como com o Judeu Errante, a revelação é sempre um porvir e a condição nómada passa a manifestar uma condenação. A imortalidade desejada, atravessado o outro lado do espelho, mais não é do que uma atrocidade.

Nesta organização espacial, heterogénea e sem hierarquias, a forma e o conteúdo coincidem. A imortalidade é materializada e o espaço é imaterializado. A condição do homem é um reflexo do espaço:

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz (OC I: 538).

1.2. Interespacialidade e intertextualidade

Esta viagem em espiral do mundo dos mortais para o mundo dos Imortais, e vice-versa, é uma viagem dentro da própria literatura. No momento em que adquire a imortalidade, ao beber do rio junto à Cidade dos Imortais, Rufo, inconscientemente, afirma em grego: «Los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...», palavras atribuídas a Homero na *Ilíada*.

¹⁶ O fragmento, ou o fragmentário, em Jorge Luis Borges, não é uma condição determinante, como se observa na estética pós-modernista, mas antes um ponto de ligação, uma ignição que impele o sujeito ao movimento perpétuo. Ou seja, o fragmento funciona como um catalisador da experiência panóptica das personagens de Borges. Ao contrário das personagens e espaços fragmentados do pós-modernismo desprovidas de unidade, na obra de Borges é esse fragmento (um *hífen*) que conduz à unidade (heterogénea porque hífenizada) .

Durante a sua viagem, Rufo foi seguido por um Troglodita que espera que ele regresse da Cidade dos Imortais. Apesar de não conseguirem comunicar, pois Rufo não lhe consegue ensinar a sua língua nem consegue compreender a escrita simbólica do Troglodita, o romano nomeia-o Argos, o nome do cão fiel de Ulisses que, na *Odisseia*, é o único a reconhecê-lo no seu regresso da viagem à sua cidade natal, Ítaca. Aí regressado, Ulisses é outro, um errante, não reconhecido por ninguém, a não ser por Argos. A sua Ítaca é já outra, como a cidade natal de Rufo se confunde com outra cidade, a dos Imortais:

Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos (OC I: 537).

Pela errância, pela ausência e pelo regresso, os espaços transmutam-se, são espelhos infieis, e é novamente pela porta do sonho que Rufo se confronta com estes reflexos. O que acontece quando Argos lhe revela que foi ele quem escrevera a *Odisseia*, o momento de reconhecimento da multiplicidade e infinitude da realidade. O Troglodita é Argos, Homero e Imortal. É, também, uma sombra da caverna platónica – a sua existência e a percepção que Rufo tem dela são apenas aparências, como aparente é a Cidade dos Imortais:

En cuanto a la ciudad cuyo renombre se había dilatado hasta el Ganges, nueve siglos haría que los Inmortales la habían asolado. Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad que yo recorrí: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre. (...) Erigieron la fábrica, la olvidaron y fueron a morar en las cuevas. Absortos, casi no percibían el mundo físico (OC I: 540).

Com a introdução de Homero enquanto personagem, mas também de Argos e de Ulisses, o exercício transtextual adensa-se, e a estrutura narrativa do conto progride paralela à(s) arquitetura(s) da narrativa. Novos labirintos e possibilidades de leitura/percurso emergem. Agora, não só é estabelecida uma relação com a *Ilíada*, mas também, e principalmente, com a *Odisseia*.

Ulisses, o herói homérico da *Odisseia*, tem um percurso semelhante ao de Rufo: um viajante que percorre labirintos de diferentes naturezas, percursos descentrados, em que o seu destino coincide com a sua origem, a terra natal. Assim,

pela repetição, princípio e fim anulam-se e os seus espaços assumem-se como “espaços-meio” que, apesar de não apresentarem uma saída extrínseca¹⁷, conduzem a novas realidades, outras leituras. Deste modo, os seus espaços, como as suas personagens, são sempre imateriais, e não obstante a aparente força material (a intransponibilidade, a caracterização...), existem simultaneamente, não se excluindo.

Ulisses também é um errante que na sua demanda perde os seus companheiros, como Rufo. As duas personagens comungam de um mesmo tipo de movimentação: errante, infinita e não linear, numa narrativa que é temporal mas onde o espaço assume especial importância:

Where the *Iliad* takes place over a few weeks in one setting, the *Odyssey* travels backwards and forwards in place and in time. Its temporal range, in fact (essentially the ten years since the end of the Trojan War), is only exceeded by its topographical coverage (Silk, 2004: 43).

The shape, like the scope, of the Odyssean epic enforces its restless, exploratory character: ends are opened, questions raised, alternative voices let loose (*ibid*: 44).

Rufo assemelha-se a Ulisses, mas também a Cartaphilus, que é, igualmente, um viajante que anseia regressar a casa que, por sua vez, se identifica com Homero pela coincidência espacial dos locais de nascimento e de enterro: «En octubre, la princesa oyó por un pasajero del *Zeus* que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a Esmirna, y que lo habían enterrado en la isla de Ios» (OC I: 533). E, de forma mais directa, Homero e Marco Flaminio Rufo encontram-se na citação ante a iminência da imortalidade quer pela referência a Tebas Hecatômpile, toponímia dada por Homero na *Ilíada*, quer pela confusão entre rio e território, ao nomear o Nilo como Egipto, à semelhança de Homero na *Odisseia*.

A coincidência entre as personagens torna-se mais evidente pela própria descrição de Joseph Cartaphilus – «un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos» (OC I: 533) –, bastante coincidente com as descrições mais antigas de Homero: «useless eyes upon a gaunt and bearded face» (Fowler, 2004:1). Este olhar vazio relaciona-se com a lendária cegueira de Homero,

¹⁷ Como já fiz notar, as saídas em Borges são portas para dentro, sem uma exterioridade alcançável, pelo que a redundância na referência à inexistência de uma saída extrínseca revela-se pertinente.

sendo possível estabelecer uma outra relação, a das personagens, principalmente Cartaphilus, com o autor empírico do texto, Jorge Luis Borges.

A identidade de Homero, como é sabido, foi sempre problemática e problematizada. Considerado por uns como um autor singular, por outros é entendido como uma multiplicidade de autores congregados sob o nome de Homero, associando a si a dúvida de uma existência real ou mitológica. Estas questões reflectem uma temática bastante presente na obra de Borges: a problematização da noção de autor, da noção de originalidade e apropriação. Em ambos os casos (Homero e Borges), a obra literária liberta-se de noções de veracidade ou falsidade, circulando mais livremente entre categorias de realidade e ficção.

Homero, figura do autor, é o seu próprio “avatar” uma vez que a construção que se fez dele tornou-se mais real, canónica e mitológica. É um paradigma da criação literária e do conceito de autor em Borges, ao conciliar uma concepção de autor romântico – individual, genial e imortal –, e negando-o, simultaneamente: o “bricoleur”¹⁸, um não-autor, o autor morto na acepção de Roland Barthes:

(...) once an action is recounted, for intransitive ends, and no longer in order to act directly upon reality — that is, finally external to any function but the very exercise of the symbol — this disjunction occurs, the voice loses its origin, the author enters his own death, writing begins (Barthes, 1967).

Uma morte e uma viagem entre a mortalidade e a imortalidade do autor que ressuscita enquanto *scriptor*, mais performativo do que representacional, uma mão que produz um texto diverso.

Todas as personagens são imortais porque se renovam numa movimentação constante, porque são autores de narrativas de apropriações e repetições, destinadas a essas mesmas citações e repetições. São imortais porque infinitas, porque existem enquanto sucedâneos transformados, enquanto reflexos imperfeitos de espelhos multiplicadores, porque são simultaneamente autores e leitores de uma intertextualidade sem fim: «Más razonable me parece la rueda de ciertas religiones

¹⁸ O termo “bricoleur” é muito próximo do de “fazedor”, central na obra de Borges e da sua idealização da figura do autor. No seu conto intitulado “El hacedor”, primeiro da obra homónima de 1960, o fazedor é Homero, um autor que se identifica com o próprio autor do conto, Jorge Luis Borges. Pois o fazedor é aquele que «había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas» (OC II, 159).

del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto ...» (OC I: 540).

O espaço destas personagens imortais, infinitas e eternas, só pode ser um espaço virtual, um espaço edificado nas ruínas do espaço real para se erguer enquanto outro espaço, vazio e esquecido. É um espaço em tradução, uma interpretação nunca unívoca e sempre incompleta dos seus moradores. Uma arquitectura heterodoxa e infinita que reflecte os seus imortais habitantes:

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin (OC I: 537).

É através desta polifonia bakhtiniana que os espaços e as personagens de Borges existem na simultaneidade, como possibilidades em mundos de diálogos híbridos e contaminados, e que rejeitam qualquer organização hierárquica. É assim que o caos desorientador se assume como central na deambulação das personagens no *pequeno espaço*, o conto e a Cidade dos Imortais (hipoespaço), e no *grande espaço*, a literatura e o espaço exterior à Cidade (hiperespaço).

É pela heteroglossia que Borges edifica uma interespacialidade que, por sua vez, reproduz dialogismo. Pela apropriação os espaços multiplicam-se, tornam-se lugares de toda a gente e de ninguém, originando uma metadiscursividade entre espaço e personagens, que se reflectem mutuamente. Revelam-se, conseqüentemente, mundos ambivalentes e intersticiais:

The intertextual in wich every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find the 'sources', the 'influences' of a work, is to fall in with the myth of filiation; the citations wich go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*: they are quotations without inverted commas (Barthes, *apud* Allen, 2000: 69).

A intertextualidade revela-se na impessoalidade e numa poética da leitura patentes em “El Inmortal”: um conto *feito de leituras*, em que só pelo exercício da leitura o leitor se consegue orientar nesse caos referencial, ao mesmo tempo que só nesse exercício da leitura a escrita do autor se concretiza.

1.3. Nomadismo no espaço-literatura

É em Tânger que Marco Flaminio Rufo se separa de Homero para ingressar numa expedição em reverso, deambulando agora por “novos reinos, novos impérios” à procura do rio que lhe devolva a mortalidade. Marco protagoniza uma odisséia onde volta a percorrer diversos labirintos de grande extensão territorial e temporal. Começa em 1066 participando na batalha de Stamford; no sétimo século da Hégira, que corresponde ao século XIV, em Bulaq¹⁹, transcreve numa língua que desconhece as viagens de Sinbad e a história da Cidade de Bronze, um dos contos das *Mil e Uma Noites*; em Samarcanda joga xadrez; ensina astrologia em Bikaner²⁰ e na Boémia; em 1638 viaja até Kolozsvár e Leipzig; passado um século, em Aberdeen, lê a obra que daria séculos mais tarde à Princesa; na década de vinte do século XX viaja até Bombaim, mas é forçado a um desvio na costa eritreia, e é aí, nas águas do Mar Vermelho, que Rufo reencontra a mortalidade.

É, portanto, no retorno, na circularidade que Rufo encontra descanso e se realiza, visto que foi nas margens do Mar Vermelho que toda a sua aventura começou: «Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo» (OC I: 533).

Também o Mar Vermelho é um espaço de fronteira entre a África e Ásia e um lugar simbólico: o palco principal do Êxodo, um dos cinco livros que constituem a Tora (judaísmo) e o Pentateuco (cristianismo), que relata a passagem para a libertação dos judeus da escravidão no Egito, e conseqüente errância no regresso à “Terra Prometida”. Este episódio é relatado por Josephus, historiador e militar judeu do primeiro século da era cristã que combateu os romanos na Primeira Guerra Judaico-Romana (66-73), na sua obra *Antiquitates Judaicae*. Josephus é conhecido igualmente pelo “Problema de Josephus”, abordado na matemática e na programação informática, assim chamado devido ao testemunho do narrador sobre o cerco a Yodfat. Aí, Josephus viu-se preso numa gruta, junto com os seus companheiros militares, rodeado por romanos que exigiam a rendição. Resistindo ao inimigo, e

¹⁹ Distrito do Cairo, Egito.

²⁰ Cidade da Índia.

dispondo-se em círculo, decidiram cometer suicídio a um intervalo de três, sobrevivendo apenas Josephus, e rendendo-se de seguida. Um problema que vai ao encontro de preocupações muito tratadas por Jorge Luis Borges: a aparente casualidade dos acontecimentos, a lógica matemática que revela essa mesma falsa aleatoriedade que se traduz na imagem da lotaria, como se constata no seu conto “La Lotería en Babilonia”, presente em *Ficciones*.

Assim, parece evidente um novo desdobrar da identidade das personagens. O primeiro nome de Cartaphilus, Joseph, estabelece uma relação próxima com a figura histórica de Josephus, um historiador que se debruça sobre as “antiguidades judaicas”. Sendo Cartaphilus associado ao Judeu Errante e a Marco Flaminio Rufo, tribuno romano, e sendo ele um antiquário, Josephus aparece, apesar da sua ausência material no conto, como uma nova aproximação às personagens.

É pelo espaço que as identificações e os acontecimentos se desenvolvem, e todos os caminhos conduzem ao espaço vital do mundo borgesiano: o livro²¹. A literatura é, assim, uma forma de errância, e o labirinto um seu sinónimo. Este espaço, contudo, é edificado por um arquitecto divino e múltiplo e manifesta-se num e em todos os lugares, ou seja, em nenhum lugar, como as personagens que vão povoando esses espaços: «Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto» (OC I: 543).

A coincidência entre espaço e personagem revela um certo humanismo que não se encontra ausente da tradição do pensamento sobre o espaço. Num momento de reconfigurações na reflexão e prática geográfica dos inícios do século XX, assente numa crítica ao pensamento determinista e positivista dominante no século anterior, o historiador francês Lucien Febvre defende que

Para obrar sobre el medio el hombre no se sitúa fuera del mismo. No escapa a su acción em el preciso momento en que trata de ejercer la suya sobre él. Y la Naturaleza que actúa sobre el hombre por otro lado, que interviene en la existencia de las sociedades humanas para condicionarla, no es una Naturaleza virgen, independiente de todo contacto humano; es una Naturaleza profundamente “trabajada” modificada ya por el hombre (Febvre, *apud* Valcárel, 2000: 169).

²¹ O livro como universo é uma temática presente em diversos contos do autor, entre eles “Del Culto de Los Libros”, *Otras Inquisiciones* (1952), e “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones* (1944).

Na segunda metade do século XX, na década de setenta, as geografias *humanistas*, já muito próximas das geografias pós-modernas, centram-se na entidade subjectiva entendida como múltipla, como é notório na sua denominação plural, geografias que, segundo Valcárel,

buscan valores, símbolos, significados. Priman la diferencia, lo singular, y en relación con ello, el lugar, la localidad (*place*), la región. Estos conceptos adquieren un nuevo significado, asociados a la percepción subjectiva. Son espacios de la experiencia personal, espacios vividos, espacios símbolo para los individuos. Son áreas recubiertas de significado (*ibid.*: 300).

Aqui o espaço de interesse para o geógrafo é o *lugar*, um espaço em relação com os seus habitantes, um espaço que é um fragmento, um pedaço de um universo maior, mas que tem significado em si enquanto lugar experienciado e em diálogo com outros lugares. Uma focalização no “glocal”, que exige um exercício de leitura na construção desse mesmo lugar, visto que este se define enquanto percepção que o habitante tem dele e das suas representações (*ibid.*: 345).

Uma concepção de espaço que encontra o seu paralelismo na concepção de “tempo vivido” de Bergson: a *duração* que, enquanto experiência subjectiva da temporalidade, implica a noção de movimento e de dinamismo. É esta noção que se encontra nas geografias *humanistas*²² e em Borges, um espaço dinâmico porque pressupõe movimento na sua interioridade, uma narrativa performativa, onde os seus agentes desencadeiam acontecimentos e consequentes transformações.

Com o pós-modernismo as noções inerentes às geografias *humanistas* radicalizam-se, e o espaço privilegiado já não é somente o experienciado pelo homem, mas também o imaginado por ele. Um espaço descentrado, do qual o geógrafo já não parte, mas que a ele tenta chegar por meio de percursos deambulatórios noutras ciências e artes. Este espaço, que é objecto de uma nova reflexão geográfica crítica, é epitomizado no já referido *terceiro espaço*, de Edward Soja. Um espaço que valoriza uma poética da leitura, passível de diversas interpretações e que possibilita outras interpretações noutros textos (ciências e

²² «El *lugar* es un concepto clave en la explicación humanística. (...) el lugar representa la incarnación de las ‘experiencias y aspiraciones de la gente’. Desborda, como concepto geográfico, la mera acepción espacial, deviene una realidad a comprender desde las perspectivas de quienes lo han construido» (Valcárel, 2000: 302).

artes): «La geografía como una disciplina que desmonta los espacios del lenguaje y el lenguaje del espacio» (*ibid.*: 307), ou seja, o espaço enquanto discurso.

O lugar privilegiado para reflectir sobre este carácter dinâmico e dialógico da espacialidade é a cidade, ela própria palco de múltiplas e constantes transformações e reconfigurações, palco de intersecções e comunicação, como as inúmeras cidades referenciadas ao longo do conto: «La organización del espacio terrestre tiende a confundirse con la del espacio urbano o urbanizado» (*ibid.*: 408).

O espaço em “El Inmortal”, mais do que múltiplo, é *multiplicidade*, uma categoria caracterizada por

escapar à oposição abstracta do múltiplo e do um, por escapar à dialéctica, por conseguir pensar o múltiplo no estado puro, por deixar de fazer o fragmento numérico de uma Unidade ou Totalidade perdidas, ou pelo contrário, o elemento orgânico de uma Unidade ou Totalidade por vir (Deleuze e Guattari, 2007: 58).

Define-se, assim, como lugar do paradoxo que renega uma totalidade pela configuração fragmentária, ao mesmo tempo que se afirma como devir dessa mesma totalidade. É neste sentido que os espaços, e a própria literatura de Borges, são *multiplicidade*: uma performance, uma construção da unidade pela diversidade. É *multiplicidade* porque unidade: universo total povoado de linhas de fuga, de lutas agenciadoras, e de desterritorializações. O ser e o seu universo não são pensáveis distintamente, mas relacionalmente, o seu funcionamento é idêntico:

Não há enunciado individual, nunca há. Qualquer enunciado é o produto de agenciamento maquínico, isto é de agentes colectivos de enunciação (...) o nome próprio não designa um individuo: é, pelo contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lés a lés, no fim do mais severo exercício de despersonalização, que adquire o seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é apreensão instantânea de uma multiplicidade (*ibid.*: 63).

O nome próprio, sempre presente em Borges, designa a expansão para essa *totalidade*: Borges-Homero-Cartaphilus-Rufo, do mesmo modo, “todos-os-espacos” (*hifenização* ou *totalidade-porvir*) adquirem um nome próprio, *Imortal* e *Cidade dos Imortais*. A relação entre sujeito e espacialidade é intrínseca, contém-se na sua nomeação:

O campo de imanência não é interior ao ego, mas também não vem de um ego exterior ou de um não-ego. É antes como o Fora absoluto que não conhece os egos, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência onde eles fundiram (*ibid.*: 207).

O Fora absoluto é a divindade presente em Borges, uma divindade imanente que se manifesta num espaço também ele imanente: uma espacialidade que não é exterior à literatura, mas que, também, não é interior ao sujeito. É um espaço literário e o seu exemplo máximo são os seus labirintos: construídos *na* e *como* literatura, não conduzem para fora dela mas para a *multiplicidade* do seu universo próprio que, não obstante, é uno.

Este universo é, no entanto, um devir, o que não quer dizer que seja um universo inacabado ou incompleto: é um universo em simbiose. É um devir porque pressupõe um movimento permanente, porque em si não conhece fim nem princípio. Um «processo de desejo» (*ibid.*: 347) que conduz a possibilidades e «não produz outra coisa senão ele próprio» (*ibid.*: 305).

A literatura e o escritor são uma eterna produção de si próprios, partem de si para chegar a si, num percurso cíclico, num périplo de enganos, onde origem e chegada se confundem:

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos (OC I: 543).

2. Espaços Hipertextuais

Como se verificou no capítulo anterior, a topografia mais presente e representativa da, e na literatura de Jorge Luis Borges, é o labirinto, traduzindo-se este em diversas formas, como salienta Cristina Grau (Grau, 1989): o labirinto de somas infinitas; o labirinto de duplicações e simetrias; o labirinto de via única; e a cidade como labirinto. Tais morfologias são passíveis de encontros e simbioses, sendo que, por exemplo, uma cidade como labirinto, a Cidade dos Imortais, se relaciona com um labirinto de somas infinitas, que compõem todo o *corpus* do conto.

Deste modo, as concepções espaciais inerentes à obra de Borges permitem a criação da simultaneidade, de um espaço que é um e todos ao mesmo tempo (“El Aleph”), ou de uma representação que se confunde com o seu referente (o mapa que assume as proporções do próprio território, em “Del rigor en la ciencia”), ou ainda a produção de um mapa que é um hipertexto (as ligações realizadas entre textos e espaços em “Los dos reyes y los dos laberintos” e “El jardín de senderos que se bifurcan”).

Perante esta conceptualização de um espaço que é uma unidade de multiplicidades, Borges assemelha-se à imagem do “bricoleur”, no sentido que Genette atribui ao conceito, e que Graham Allen apresenta:

the *bricoleur* (...) creates a structure out of a previous structure by rearranging elements which are already arranged within the objects of his or her study. The structure created by this rearrangement is not identical to the original structure, yet it functions as a description and explanation of the original structure by its very act of rearrangement (Allen: 2000, 96).

O “bricoleur” reorganiza estruturas para criar novas formas, opera num mecanismo repetitivo para gerar a diferença numa metodologia que desvaloriza a originalidade, favorecendo uma dinâmica de interpretação enquanto criação. Tal poética da leitura pressupõe um texto anterior que passa a configurar o novo texto, ou seja, trabalha num hipertexto composto por hipotextos.

2.1. Hipertexto e Hiperespaço

O hipertexto, termo adaptado à realidade electrónica por Theodor Nelson na década de sesenta do século XX²³, concebe o texto como um constante *work in progress*, formado por ligações variadas que estabelecem relações entre outros textos que, por sua vez, passam a integrar esse mesmo texto, não obstante a sua ausência. Ou seja, uma ligação que substitui o próprio objecto, apesar de para ele remeter e o incorporar na sua narrativa. Estas ligações não se estabelecem por alguma ordem hierárquica, dotando o hipertexto de uma heterarquia caótica, sendo que a sua leitura se torna possível apenas pela errância por percursos que se desdobram, sem princípio nem fim. Tal leitura, enquanto deambulação, atribui ao leitor uma posição preponderante: é pelas suas escolhas, que se manifestam numa relação interactiva com o texto, pela activação dessas mesmas ligações (“links”), que a narrativa se desenvolve de forma dialógica e não linear.

²³ Nelson aplicou o termo no contexto de um sistema que desenvolveu, o Projecto Xanadu, em que pretendia reunir informação num servidor passível de partilha entre os utilizadores. Já em 1945, um outro projecto, a máquina Memex idealizada por Vannevar Bush, e dada a conhecer no artigo “As We May Think”, publicado no *Atlantic Monthly*, em Julho do mesmo ano, preconizava a noção de hipertexto. O Memex era um sistema em rede de armazenamento e catalogação de informação que era consultado através de um sistema de ligações entre essas informações. Bush procurava criar um sistema que melhor reproduzisse a organização do pensamento humano, ou seja, um sistema relacional que permitia a adição de elementos pelos utilizadores, bem como comentários e notas. Janet Murray salienta a proximidade das criações de Vannevar Bush e de Jorge Luis Borges, salvaguardando as suas peculiaridades: «For Vannevar Bush, the scientist, the world is not an imprisoning labyrinth, but a challenging maze, waiting to be solved by an appropriately organized and clever team effort. Like Borges, Bush imagines alternate libraries. But where Borges’s visions are playful and subversive of rationalist exploration, Bush dreams of the hyperrational. He is alarmed to discover that the library shelf is no longer an adequate map of knowledge» (Murray, 2003: 3). Como veremos, a configuração do labirinto, mais especificamente da biblioteca-labirinto, em Borges, não se distingue tão rigorosamente da de Bush. Aquilo com que Borges e os seus leitores se deparam, não só no conto sugerido na citação (“La Biblioteca de Babel) mas em grande parte da sua obra, é, justamente, com a impossibilidade de um mapeamento do conhecimento, seja ele intelectual, literário ou territorial, já que tal conhecimento, ou cultura, é plural, mutante e sempre expansivo.

Assim, a estrutura do hipertexto é próxima da configuração do labirinto, um espaço de desorientação, composto por segmentos que se ligam por nódulos que não conhecem um centro, onde as fronteiras entre exterior e interior, entrada e saída, são constantemente redefinidas pela citação e incorporação de hipotextos.

Esta é, igualmente, a configuração do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, incluído na obra homónima, datada de 1941. O conto, tal como “El Inmortal”, é composto por um manuscrito, neste caso da autoria de Yu Tsun sobre um episódio ocorrido na Primeira Guerra Mundial, igualmente documentado, agora «En la pagina 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddle Hart (...)» (OC I: 472). Contudo, o testemunho de Yu Tsun parece desvendar algo mais sobre a situação e revela-se uma intrincada narrativa policial. Encontramo-nos, novamente, perante uma narrativa de encaixe, a narração do primeiro narrador que introduz na sua própria história a diegese em primeira pessoa de Yu Tsun. Este é um espião chinês ao serviço da Alemanha que tem por objectivo revelar a localização exacta de um parque de artilharia britânico junto ao rio Ancre, que os alemães pretendem bombardear. A sua tarefa é dificultada ao ser perseguido por Richard Madden, irlandês ao serviço de Inglaterra.

A solução encontrada para a revelação do segredo é, aparentemente, casual:

En diez minutos mi plan estaba maduro. La guía telefónica me dio el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia: vivía en un suburbio de Fenton, a menos de media hora de tren (OC I: 473).

A transmissão é feita pelo homicídio dessa mesma pessoa, Stephen Albert, um sinólogo inglês que no seu nome contém a mensagem: o lugar é a cidade de Albert no norte de França, e a divulgação da sua morte pelos meios de comunicação revelaria aos alemães o nome do lugar que pretendiam descobrir.

É notória, mesmo numa apresentação tão sumária da narrativa, a estrutura hipertextual do conto. A comunicação é feita através de diferentes *lexias* que se vão conjugando através de ligações, de uma forma semelhante à que é definida pelo teórico George Landow, na sua obra sobre o hipertexto:

Electronic links connect lexias “external” to a work – say, commentary on it by another author or parallel or contrasting texts – as well as within it, and thereby create text that is

experienced as nonlinear, or more properly, as multilinear or multisequential (Landow, 1997: 3/4).

São espaços electrónicos que não se coadunam com uma fixidez do texto, sendo que a sua unidade é sempre aberta porque se compõem de uma relação dialógica e multivocal entre as suas partes e as que podem vir a ser adicionadas. Aqui, o texto, que são textos, é construído pelo leitor, pelos caminhos que ele escolhe percorrer e que pode voltar a explorar de diferentes maneiras, começando e/ou acabando de variadas formas. Esses trajectos, porque estão interrelacionados por nódulos, são sempre uma porta aberta para outras possibilidades que se complementam, tal como em “El jardín de senderos que se bifurcan”. Nas palavras de Roberto Echevarría,

«Las tramas o intrigas no se anulan sino que se complementan hasta el infinito. Cada personaje tiene que actuar de cierta manera en cada situación, pero ello no precluye que actúe de forma diferente en otra» (Echevarría, 1999: 69).

Na edificação destas múltiplas intrigas as personagens necessitam percorrer redes de labirintos hipertextuais. Para chegar a Stephen Albert, Yu Tsun tem de se dirigir da estação de comboios até à casa do sinólogo por um caminho composto por encruzilhadas e onde deve escolher sempre o caminho da esquerda. Perante tal situação o espião recorda a sua ancestralidade conectada com a realidade dos labirintos: o seu bisavô, Ts’ui Pen, dedicara a sua vida à edificação de um labirinto e de um romance, mas ao ser assassinado por um estrangeiro, a primeira criação ficou perdida e a segunda incompreensível:

El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo. En cuanto a la otra empresa de Ts’ui Pên, a su Laberinto... (OC I: 476)

Stephen Albert, que se dedicara ao estudo das obras de Ts’ui Pen, revela que, afinal, o romance é o labirinto infinito e que a aparente desordem e caos do livro é o que lhe confere significado, e é, de novo, através de um fragmento de um manuscrito redigido por Pen, que Albert reconhece os factos. Aí, o autor da missiva afirma: «*Dejo a los varios porvenires (no a todos) ni jardín de senderos que se bifurcan*»

(OC I: 477); o seu estudioso conclui que este é o título da obra e a configuração de um labirinto de infinitas bifurcações, visto que:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta – simultáneamente - por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan e se bifurcan. (...) En la obra de Ts'ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones (OC I: 477).

Esta definição do labirinto de multiplicidades poderia ser a definição do próprio hipertexto e do seu ambiente, a hipermédia de que é exemplo a World Wide Web. A problematização da criação literária e do seu próprio objecto, demonstrada na presente citação, é bastante próxima das questões levantadas décadas mais tarde na era da informação:

Hypertext therefore calls into question (1) fixed sequence, (2) definite beginning and ending, (3) a story's 'certain definite magnitude', and (4) the conception of unity or wholeness associated with all these other concepts (Landow, 1997: 181).

Tendo em conta que o conto tem como suporte o formato livro, e não um dispositivo digital, as suas características hipertextuais são mais sugeridas do que efectivas: encontramos em “El jardín de senderos que se bifurcan” uma página inicial e uma final, a sua leitura é conduzida pela estrutura edificada pelo autor sem ser possível escolher desvios no corpo do texto, como também o exercício paratextual do leitor (anotações, comentários e adições) não é materialmente exequível. Contudo, é apresentado ao leitor um mundo de possibilidades, desde logo pela referência inicial, que remete para uma página específica da *Historia de la Guerra Europea*, e pela grande citação que constitui a narrativa, a declaração de Yu Tsun.

Não obstante ser possível o leitor movimentar-se automaticamente para os intertextos presentes nos hipertextos, é incitado a consultá-los e a confrontar os factos apresentados pelos narradores. Segundo Iván Almeida, o conto «Al mismo tiempo, da la clave de una lectura alternativa del cuento “Los dos reyes y los dos laberintos”» (Almeida, 1999: 42). Assim, o percurso deve ser estendido para além do território evidente e imediato, visto que os horizontes de leitura e movimentação se expandem transfronteiriçamente tal como nos percursos de leitura de hipertextos

digitais que exigem a transição entre diferentes sítios electrónicos. O leitor é, deste modo, conduzindo a uma interactividade que o integra na própria narrativa, permitindo que encarne o papel de detective nestes universos labirínticos.

Apesar de o autor dotar o conto de um final, que coincide com o fim do discurso de Tsun, a narrativa não se encontra fechada; aliás, a multiplicidade discursiva não autoritária (autor, narrador e Yu Tsun) concede diferentes níveis de leitura e possíveis caminhos de interpretação que não se excluem. Não há uma posição conclusiva quanto ao desenlace dos factos: se se aceitar a visão de Liddell Hart, toda a declaração do espião chinês se apresenta como inverosímil, visto que dela decorre que o atraso na ofensiva não se deveu às chuvas torrenciais, mas às dificuldades vividas por Yu Tsun; se, pelo contrário, o leitor privilegiar a narração de Tsun, então, é a visão de Hart que se revela não verdadeira; se, por outro lado, se entender que o narrador é Richard Madden, uma possibilidade avançada por Roberto Echevarría (Echevarría, 1999), que tem em conta a descrição vitoriosa deste e de derrota do suposto autor do manuscrito, e o carácter enigmático com que termina o testemunho – «No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio» (OC I: 480) –, então o leitor entende toda a narrativa como um grande engano, uma simulação que pretende desorientar e ocultar a verdade.

Deste modo, a coincidência de nomeações, do próprio conto e do romance de Ts'ui Pen, não é arbitrária, mas significativa. Ambas reflectem um mesmo pressuposto: que a obra literária se desdobra infinitamente em múltiplas leituras e conexões com outras referências, que o “jardim dos caminhos que se bifurcam” é um jogo de espelhos, uma multiplicidade labiríntica de diferentes reflexos de um mesmo objecto, o livro.

Como afirma Garcia Pereira, «ler e escrever são pólos de uma dinâmica que comanda a mais interactiva das artes humanas» (Pereira, 2002: 14), um carácter dinâmico da leitura e da escrita sempre presente em Borges. Esta forma de encarar o acto de escrita e de leitura, uma simbiose traduzível em acto de *escrileitura* (*ibid.*: 10), relaciona-se com uma concepção “hiper” de literatura. Tal posicionamento não é apanágio de um temporalidade moderna, é um meio de relação com o texto tão provecto quanto a própria literatura. Deste modo, o hipertexto na era da internet e no seu âmbito digital encontra-se numa situação de reterritorialização e recodificação conceptual.

Como se verificou no capítulo anterior, a movimentação nos textos de Borges é possível pela deambulação, tal como se acontece no hiperespaço²⁴: «os cibernautas caracterizam-se pelos atributos que definem o ‘nómada’» (*ibid.*: 69). É que percorrer labirintos é como o movimento do nómada, assemelha-se ao movimento diaspórico que se reinventa na sociedade contemporânea, que encontra como uma das suas formas de expressão uma constante mobilidade (manifesta nas cidades, nos meios de transporte, nos média, e nos fluxos inerentes a estas realidades), mesmo que seja uma mobilidade virtual, uma nova diáspora, uma errância situada e localizada, que põe em evidência as dialécticas do global e local, do mínimo e máximo, do uno e diverso.

2.1.1. Nómadas e cibernautas

Cybernauts and hypertext readers spend most of their time clicking on the nonplaces of the links, never dwelling for long on a textual segment, because each of these segments is less a destination than a point of departure for other, equally elusive destinations. Theorists of electronic culture make a virtue of this sense of never getting anywhere by regarding hypertext as a textual implementation of Deleuze and Guattari’s concept of ‘smooth space’ (Ryan, 2001: 261).

Como sugere a citação, o local torna-se infinito, numa abertura e expansão de fronteiras dentro da própria fronteira, ou seja, pela movimentação circular e relacional, que se verifica no hiperespaço e no hipertexto, um livro com limitações materiais converte-se numa infinitude onde «Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo» (OC I: 478).

Assim, e porque «Tudo no hipertexto depende de uma estrutura de conexões não-lineares, feita de *links*, que são a sua característica mais explosiva, ao simular a dinâmica das associações livres que ocorrem na mente humana.» (Pereira, 2002:48), o hipertexto e as narrativas de Jorge Luis Borges apresentam afinidades com o conceito de **rizoma** de Gilles Deleuze e Felix Guattari (Deleuze e Guattari, 2004), que pressupõe que, num livro-**rizoma**, a raiz-mãe foi destruída, pois o «rizoma é uma

²⁴ A este respeito é exemplar o conto presente em *El Aleph*, “Los dos reyes y los dos laberintos” que, numa nota de rodapé, remete para outro conto da mesma obra, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, sendo que o primeiro corresponde a uma história contada por uma personagem do segundo.

antigenealogia» (*ibid*: 25), o que faz com que a unidade linear do texto seja também destruída, dando lugar à unidade circular infinitamente interrelacional: «qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo» (*ibid*.: 15).

Na definição que os autores dão do conceito de rizoma, afirmam que este não é um múltiplo de uma unidade, pois não tem princípio nem fim, sendo constituído por um meio repleto de multiplicidades, e ao qual a originalidade, autoridade e unidade nunca podem ser adicionadas, apenas subtraídas. Constituído por linhas metamorfósicas (o labirinto de infinitas ramificações que se pode converter num labirinto de um único corredor, ou num deserto), o rizoma é não-hierárquico (estrutura vertical), mas cartográfico (estrutura horizontal): um mapa com várias entradas e saídas, descentrado. É, assim, um livro e um mapa de circulações, desmemoriado e imanente. O livro-rizoma é todo ele meio, irreprodutível enquanto causalidade, pois ele acontece porque é agenciamento, «variação, expansão, conquista, captura, injeção» (*ibid*: 52), de tal forma que só é possível enquanto marginalidade, uma realidade de planaltos interconectados e sem centro.

O livro-rizoma, opõe-se ao “livro-raiz” clássico, pois é um livro que parte de uma geratriz para a ultrapassar, um livro mais realista do que os livros clássicos porque toma a forma do mundo em toda a sua complexidade, aproximando-se de uma representação hiper-realista: um livro que se confunde com a realidade que representa, não permitindo a focalização, condenando o leitor à miopia e à múltipla leitura do texto.

Assim, tanto no hipertexto, como na obra de Borges, e no livro-rizoma, o texto movimenta-se, movimenta e é movimentado; transforma-se, interage, agencia-se, transfere-se e é transferido, numa evidente transmutação, em que os agentes são uma multiplicidade de *bricoleurs*. Uma característica mais manifesta quando o hipertexto é hipermediatizado, quando encontra um novo meio como a internet, uma rede de virtualidades infinitamente conectadas.

Garcia Pereira apelida a internet de «arquitectura do imaterial» (Pereira, 2002:55), enquanto consciência de um território dinâmico, um outro espaço de horizontes e fronteiras difíceis de conceptualizar. Um *espaço liso*, um texto de “patchwork” e excêntrico:

um sistema descentralizado por construção em que uma geometria do tipo ‘rede de pesca’ permite manter as comunicações entre quaisquer dois de nós, seja qual for a extensão dos ‘buracos’ em zonas intermédias (e em analogia com o *têxtil*, esses buracos podem também ser ‘remendados’ por *re-routing*, numa navegação por objectivos dinâmicos) (Pereira, 2002: 5).

É interessante notar que um dos primeiros projectos de comunicação em rede tenha sido denominado “galactic network” (Leiner *et al.*: 1999), e que tenha sido rebatizado, ao longo de vários progressos, “world wide web”. São sempre designações que têm como pressuposto a criação de um espaço, embora virtual, e a sua organização: “Internet como ahora la conocemos encierra una idea técnica clave, la de arquitectura abierta de trabajo en red.” (Leiner *et al.*: 1999). Esta é a arquitectura da “biblioteca de Babel” com as suas infinitas salas ligadas por corredores, e dos textos digitais com as suas hiperligações, mas também de “El jardín de senderos que se bifurcan” com as suas redes narrativas.

E aqui se revela crucial o trabalho sobre o “já visto”, a citação, o comentário e a apropriação em Borges, que permitem uma expansão através de interconexões, tal como na própria internet com os seus instrumentos de marcação como os *Favoritos*, ou nos hipertextos com os caminhos que se entrecruzam, e que nos conduzem a uma recorrente revisitação do mesmo espaço, que se altera a cada visita.

Os sítios electrónicos encontram-se imersos na internet e estabelecem ilimitadas ligações com outros sítios, situam-se dentro deles e/ou contendo-os em si (hipertextos); de igual modo, os textos de Jorge Luis Borges situam-se num universo, o literário, mas estabelecem conexões com outros textos, contendo-os e fazendo deles parte, sendo que cada novo texto se reinventa através de uma contaminação rizomática: “El jardín de senderos que se bifurcan” é uma multiplicidade pela variação de algo pré-existente, uma reterritorialização de discursos que se tornam perpendiculares.

São como ilhas de um arquipélago, sempre conectadas e em conexão, ilhas hipertextuais num universo próprio e que, ao mesmo tempo, fazem parte de um outro universo, que fará parte de um outro... Contudo, e por serem hipertextuais, as ligações não são estanques nem únicas, mas múltiplas porque as fronteiras de cada ilha são *fluxos* e, como tal, transformam-se e permitem novos agenciamentos, reconfigurações e reterritorializações. É todo um espaço (virtual, literário e físico)

pautado por um movimento perpétuo e eterno. Quem habita esse espaço é o nómada, o Judeu Errante, aquele que na sua diáspora atravessa fronteiras, intervém nelas, cria vizinhança e alcança um outro território, opera nele, transforma-o e cria novos horizontes, da mesma forma que as personagens de Borges em “El Inmortal”.

É deste modo que o romance de Ts’ui Pen e o conto de Borges se convertem num labirinto infinito, são compostos por “mil planaltos” em movimento bergsoniano, ou seja, enquanto durações, fluxos de um «ribeiro sem princípio nem fim, que rói as duas margens e toma velocidade no meio» (Deleuze e Guattari, 2004: 62). Apesar de Stephen Albert defender que o labirinto é temporal, ele é também espacial: justaposições de tempos e espaços, de realidades materiais e imateriais, paradoxos compreendidos na física moderna pela «conjugación de tiempo y espacio como dimensiones relacionadas, no independientes entre sí» (Echevarría, 1999: 70), que possibilita a simultaneidade temporal e espacial.

2.1.2. Enciclopédia e hipermédia

A arquitectura dos textos de Borges é, assim, contituída por portas, e não por janelas²⁵, submergente e emergente, activa e não contemplativa, tal como o hipertexto:

Os parágrafos, e mesmo os pontos finais, não sincronizam com a minha disritmia, estão fora do meu mapa mental. Prefiro definitivamente as vírgulas que abrem outra cláusula, os parênteses que oferecem uma analogia, os travessões que explicam melhor uma ideia, as notas de rodapé que interrompem o fluir do texto para mostrar outra ‘maneira de ver as coisas’, e sobretudo, as orações subordinadas que permitem todos os ‘encaixes’ (Pereira, 2002:81).

Esta preferência de Garcia Pereira coaduna-se com a estrutura textual de Jorge Luis Borges e demonstra um pensamento sobre o espaço, não só na organização narrativa, mas da própria materialidade do texto. Tal como em “El Inmortal”, também em “El jardín de senderos que se bifurcan” nos encontramos numa trama de

²⁵ Uma analogia alusiva à reflexão sobre o realismo no cinema por André Bazin, que defende que o cinema realista é uma janela para o mundo (daí o plano-sequência, uma continuidade). Em Borges, a literatura é uma porta para outros mundos, por isso é hiper-realismo, segmentos que se conjugam numa espécie de montagem cinematográfica.

espacialidades em que as personagens são identificadas pela sua relação com o espaço, seja pela sua nacionalidade, posição ou língua. É estabelecida uma teia relacional que atravessa, desloca e reconfigura fronteiras, de forma semelhante às experiências vividas num contexto hipermediático como a internet. No conto, as personagens encontram-se em territórios estrangeiros e falam línguas que não são as suas, aproximando-se da questão das línguas deslocadas e apropriadas em “El Inmortal”. A deambulação pelos labirintos é promovida pela revelação de um espaço, a cidade de Albert. E, não obstante a sua resolução ser de ordem temporal, ou de uma outra concepção da temporalidade, a sua configuração é espacial, um jardim de múltiplos caminhos, que reterritorializa os seus caminhantes:

Yo oía con decente veneración esas viejas ficciones, acaso menos admirables que el hecho de que las hubiera ideado mi sangre y de que un hombre de un imperio remoto me las restituyera, en el curso de una desesperada aventura, en una isla occidental (OC I: 478).

É, ainda, devido a uma condição de personagens territoriais que o labirinto se expande e complexifica. Ao situarem-se em espaços-outros, as personagens comunicam e agem em traduçãoa qual, como se verificou, é um acto interpretativo e traidor: a tradução implica, em “El jardín de senderos que se bifurcan”, a leitura diferente e o conseqüente comentário; é sob o desígnio do *engano repetido* que a entrada nas diferentes bifurcações do labirinto é permitida.

Uma estratégia análoga encontra-se no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, em que a imersão num outro universo se produz por leituras erróneas: a enciclopédia que viabiliza a divagação sobre um planeta chamado Tlön é falsificada pela adição de uma entrada sobre a região fictícia de Uqbar, assumida, assim, como real. Por sua vez, um outro falsificador enriquece a descrição de tal região ao criar uma nova enciclopédia sobre o planeta que contém essa região e que é alvo de uma edição revista e mais complexa, escrita num dos idiomas de Tlön, e que recebe o título de *Orbis Tertius*.

São estes actos de interpretação e comentário que geram algo novo no processo de repetição. Assim, pela leitura e actividade crítica um novo mundo emerge e torna-se real, de tal forma que a cópia e os seus simulacros se revelam mais interessantes que o original. É desta forma que o *Quixote* de Pierre Ménard ultrapassa o seu precessor e a própria condição de cópia; é deste modo que as personagens de “El

Inmortal” se encontram e identificam apesar dos limites temporais e espaciais; tal como o jardim de infinitas possibilidades é experienciado pelas personagens reais.

A arquitectura dos contos de Borges, que se revela através de variadas formas equivalentes como espelhos, livros, bibliotecas, enciclopédias e labirintos, tem reflexo na estrutura do hipertexto, de que é exemplar a *Wikipedia*, um dos hipertextos mais conhecidos e utilizados: o seu desenvolvimento, que se projecta numa expansão sem fim, é alvo de inúmeras adições de variados autores que são os seus leitores. Enquanto espaço hipertextual, a *Wikipedia* é composta por “links” que abrem caminhos a outros espaços hiperespaciais, e os seus percursos possíveis são exemplares do dialogismo e multivocalismo bakhtiniano: a proposta é a de uma divagação por diferentes discursos, por vezes paradoxais, sobre um mesmo assunto. A viagem pela enciclopédia hipertextual é similar às viagens pelo labirinto de Ts’ui Pen que conduz à experiência de diferentes versões de uma narrativa sem que nenhuma delas se assuma como central, realizando-se como o “Livro dos Livros”, nas palavras de Alan Pauls:

En rigor, para Borges, la enciclopedia no es exactamente un libro. Anónima, hecha de miles de pequeños bloques interconectados, como la Muralla China, está más acá o más allá del libro: por su exhaustividad, su radio de alcance, su capacidad de inclusión y expansión, podría ser el Libro de los Libros (Pauls, 2004: 90-91).

A enciclopédia é, assim, o livro que contém todos os livros, um mundo que contém todos os mundos possíveis e um espaço que contém todos os espaços, é um “jardim de caminhos que se bifurcam” infinitamente, território de multiplicidades que performatiza a universalidade e a totalidade.

2.2.Espaço da virtualidade

Stephen Albert identifica o “jardim dos caminhos que se bifurcam” com uma construção exclusivamente temporal: «la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio» (OC I: 477). Mas, como já foi constatado, as personagens movimentam-se neste labirinto, e é através

dessa movimentação, que é um acto de leitura, que as bifurcações se vão concretizando, é pelo nomadismo que todas as possibilidades se vão configurando.

Assim, é imperativa uma concepção de espacialidade nesta rede temporal que permita ao nómada exercer «o consumo simbólico de todos os lugares» (Pereira, 2002:70). Sendo esse nómada análogo ao cibernauta, o seu espaço estabelece um paralelismo com os territórios dos mundos virtuais. A errância que observamos nos espaços e nas personagens de Borges produz hibridação, redimensionando e relocando as fronteiras internas e externas dos seus textos, numa aproximação evidente à dinâmica hipermediática definida por Landow:

Hypermedia differs from print technology, however, in several crucial ways, that amplify this notion of virtual presence. Because the essential connectivity of hypermedia removes the physical isolation of individual, authors become both more available and more important (Landow, 1997: 104).

As personagens dos contos de Borges desembaraçam-se desse isolamento físico para abraçar a convivência simultânea através da omnipresença virtual numa outra realidade que se intersecciona com a sua existência actual. Não me refiro a uma realidade verdadeira e outra fictícia, onde as fantasias têm lugar, mas antes a *múltiplas realidades que se complementam e se transformam*.

Seguindo a concepção de virtual de Pierre Lévy, em que aquele «não é o oposto do real. É, pelo contrário, um modo de estar fecundo e potente, que fomenta os processos de criação, abre possibilidades e sentidos na vulgaridade da presença física imediata» (Lévy, 2001: 12), torna-se compreensível a ausência de tal antagonismo nos textos de Borges. É, aliás, pela virtualização que toda(s) a(s) realidade(s) se tornam possíveis e significativas.

Sendo que a palavra “virtual” deriva do vocábulo latino *virtus*, que significa potência, as narrativas de Jorge Luis Borges revelam-se, de facto, como narrativas da virtualidade. Ou seja, do ausente numa realidade unívoca, mas em potência numa realidade rizomática, de multiplicidades. Tal potencialidade, seguindo o pensamento de Lévy, é um fluxo, um movimento em direcção à *actualização*, fruto de processos transformativos, e aqui difere do possível, conceito estático que não se relaciona, necessariamente, com uma actualização.

É exactamente na presença de fluxos de potencialidades que nos encontramos nos contos do autor em estudo. Em “El jardín de senderos que se bifurcan”, todas as possibilidades que constituem os labirintos se transmutam em virtualidades no momento em que se direccionam para a actualização, que é a interpretação inerente ao acto de leitura, não só do leitor empírico, mas dos intérpretes inerentes ao conto, as personagens. Desta forma, estas revelam-se, também, como virtualizações dos próprios leitores, visto que só se actualizam na presença destes. O labirinto parece mesmo ser o território privilegiado da actualização, ao invés da realização, ainda nos termos de Lévy: «realização (ocorrência de um possível pré-definido) e actualização (invenção de uma solução exigida por um complexo problemático)» (*ibid.*: 17).

Pelo exercício da leitura, personagens e leitores tornam-se Pierre Ménard, o catalisador da virtualidade contida na realidade actual. Sendo a leitura análoga ao exercício errante, só através da divagação pelas bifurcações físicas e literárias é que o texto *se despova de possibilidades e é repovoado por virtualidades*. A virtualização acontece pelo processo deleuziano de desterritorialização e reterritorialização, ou seja, pela transformação do espaço estriado em liso. Porque as suas narrativas resistem a uma centralização e permanecem enquanto problemáticas, como constantes redefinições do que é actualizado, traduzidas na infinitude, trata-se de virtualizações: uma infinita abertura a novos problemas.

O labirinto pode ser, assim, infinitamente percorrido (repetição) devido a este processo de instabilidade da actualidade que virtualiza a totalidade, e revelar sempre algo novo (diferença). Estes são, igualmente, os processos e os trilhos a serem percorridos nos espaços hipertextuais, um desejo de esgotamento do inesgotável.

A virtualização, na medida em que é a constante reconfiguração de um problema, carece de um centro, mas também de um espaço localizável. Contudo, porque «A virtualização é um dos principais vectores da criação da realidade» (*ibid.*: 18), ela não deixa nunca de se interseccionar e de transformar a actualidade e o espaço actual. Não obstante a sua ontologia imanentista, o virtual só existe porque é relacional com o actual e, também aqui, segue a dinâmica intrínseca entre espaço liso e estriado. Esta existência de uma realidade e uma espacialidade sempre fronteiriça, no sentido de *um território de contactos e contaminações*, é a própria condição dos espaços nos contos de Borges: os seus labirintos são imanes, mas é através deles que se atravessa para outros espaços, para novas errâncias.

São territórios constituídos só *por* meio e sempre *no* meio. Apesar da sua localização exacta (o Norte de África em “El Inmortal”, Ashgrove em “El jardín de senderos que se bifurcan”), eles situam-se sempre além, porque não começam nem acabam aí, aliás *não começam nem acabam*. Os seus espaços são como aqueles habitados pelas comunidades virtuais em que, ainda de acordo com Lévy,

a geografia, contingente, já não é mais um ponto de partida, nem uma prisão. Apesar de ‘para além de algo’, esta comunidade anima-se por paixões e projectos, conflitos e amizades. Ela não tem um lugar de referência estável: em todo o sítio onde se encontram os seus membros, ou em sítio nenhum. A virtualização reinventa uma cultura nómada, não por um retorno ao Paleolítico, nem às antigas civilizações de pastores, mas ao fazer ressurgir um meio de interacções sociais onde as relações se reconfiguram com um mínimo de inércia (*ibid.*: 20).

Deste modo, o conceito de virtual assume conotações positivas, enquanto virtude, possibilidade, multiplicidade e originalidade; e conotações negativas, enquanto irreal, falso, cópia e duplo. O virtual é conceptualizado como utopia e distopia, tornando-se evidente a sua relação com os universos da ficção científica e do ‘cyberpunk’, como salienta Marie-Laure Ryan:

the meaning of *virtual* stretches along an axis delimited by two poles. At one end is the optical sense, which carries the negative connotations of double and illusion (two ideas combined in the theme of the treacherous image); at the other is the scholastic sense, which suggests productivity, openness, and diversity. Somewhere in the middle are the late-twentieth century associations of the virtual with computer technologies (Ryan, 2001: 26/27).

Nos textos de Borges convivem ambas as percepções, circularmente. A virtualidade ora conduz de uma utopia para uma distopia, ora de uma distopia para uma utopia. Na sua obra, a virtualidade, que é sempre uma ausência, é presentificada espacialmente, transformando-se no que Foucault nomeou *heterotopia*, a condição do espaço contemporâneo: «We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed» (Foucault, 1967).

Foucault fala de um espaço hierarquizado, o espaço medieval, com distinções claras entre o sagrado e o profano, urbano e rural, epitomizado no pensamento de

Galileu, em que a extensão deu lugar à localização. Em contraste, atualmente o sítio é dinâmico, em extensão e relacional: «Our epoch is one in which space takes for us the form of relations among sites» (*ibid.*). Contudo, a dessacralização do espaço não é, ainda, total e as fronteiras materiais e imateriais dos espaços são evidentes.

Assim, as heterotopias, espaços reais desta conjuntura, que representam, contêm e transformam outros espaços reais, assemelham-se a um espelho que espacializa: um não-espaço, de ausência e simultaneidade, provido de materialidade, não obstante ser habitado pela imaterialidade, pela fantasmagoria, pelo virtual. O espelho é um *terceiro espaço*, um espaço híbrido, é fronteira e diluente da fronteira. Real e irreal. O espaço da heterotopia tem a capacidade de justapor diferentes sítios incompatíveis, e o jardim é um desses sítios, tal como a internet, as ruínas, os museus e as bibliotecas, todos os espaços característicos da obra de Jorge Luis Borges:

The garden is the smallest parcel of the world and then it is the totality of the world. (...) The idea of accumulating everything, of establishing a sort of general archive (...) this whole idea belongs to our modernity (*ibid.*).

Não são, contudo, espaços de acesso livre ou gratuitos. Daí a aparente casualidade em Borges, pois só através de um ritual, de uma predisposição, é possível penetrá-los, ou seja, através do sonho, da leitura, do desejo. São espaços que são todos os espaços, são espaços sem espaço e a sua cartografia seria a cartografia virtual, uma cartografia heterotópica²⁶. São espaços dinâmicos e dinamizadores, pressupõem movimentos e errância, nunca são espaços de fixação. A internet não é já uma cidade, um sítio, um lugar extra-territorial, mas é hiper e heteroterritorial, deixou de ser uma utopia para ser heterotopia, como as utopias de Borges. É todo e nenhum espaço, real e fantasmagórico, como os seus habitantes e os seus avatares.

É através da referencialidade que a totalização e infinitude, a extensão do tempo e do espaço, se torna possível. Através do hipertexto, da intertextualidade e da metatextualidade constrói-se o virtual, o espaço heterotópico. Porque a virtualização em Borges não pressupõe uma perda de identidade; é, antes, uma extensão, uma contaminação de identidades que a confirma e prolonga: Albert nunca deixa de ser o sujeito, como Albert nunca deixa de ser a cidade, e *é os dois ao mesmo tempo*. A

²⁶ A relação da cartografia com a obra de Jorge Luis Borges constitui o tema do próximo capítulo da presente dissertação.

simultaneidade é possível pelo movimento pendular entre virtual e real, criando um terceiro espaço rizomático de coexistências preconizado na biblioteca, no livro, no espelho e no labirinto. Nas palavras de Alan Pauls,

La biblioteca es uno espacio de apareamiento de cópula y reproducción, una fábrica extraña y constante donde se procrean las maravillas, y las aberraciones que después ensimisman a los hombres. (Pauls, 2004: 97).

A biblioteca borgesiana, identificada com o espelho (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), precede a essência das realidades virtuais e das “máquinas desejanter” deleuzianas. Tal espelho é, também, como esse planeta de simulacros: Uqbar repleto de *hrönir*, objectos-cópia, espaço de virtualizações sem lugar para a originalidade. Contudo, este planeta é único, provido de língua, filosofia e organização próprias:

El tema de “Tlön” no es sólo la postulación de una *identidad* entre **libro** y **mundo**. Es sobre todo la exaltación, entre eufórica y aterrada, del poder que tiene un libro – la enciclopedia – para *producir* otros mundos: para imaginarlos, egendrarlos, e imponerlos sigilosamente en ese mundo que llamamos “nuestro”. (*ibid.*: 99)

Uqbar emerge numa enciclopédia construída a várias mãos, que concilia a factualidade com a ficção, tal como, por exemplo, o *Second Life*, um agrupamento de ilhas virtuais, habitado por avatares que simulam a existência material numa enciclopédia digital de uma multiplicidade de autores/usuários.

O conceito de Realidade Virtual surgiu nos anos oitenta do século XX como um desejo de desenvolver tecnologias que permitissem a completa imersão do sujeito em experiências alternativas, noutros mundos imateriais. As primeiras construções de mundos virtuais eram assentes exclusivamente em palavras (os *chat rooms*), um espaço habitável, possível através da produção narrativa. Estes espaços foram desenvolvidos pela criação de imagens 3D, passando a componente narrativa a acompanhar imagens tridimensionais, numa conjugação que permite a habitação por corpos virtuais, também eles tridimensionais, os *avatares*. Nestes territórios multimediáticos o usuário vê o seu reflexo, a sua representação no ecrã, o palco de uma intensa interactividade. Estes avanços estiveram directamente relacionados com o florescimento de jogos multi-jogadores online, de verdadeiras comunidades digitais que se estabeleceram no ciberespaço.

Ao mesmo tempo, esta virtualização do real e realização do virtual relacionam-se com a noção de “esgotamento”, análoga à teorizada por John Barth a propósito da literatura de Jorge Luis Borges (Barth, 1986). O autor argumenta que as artes, e deste modo a literatura, se encontram esgotadas, que são barrocas porque atingiram o seu último estágio. Contudo, são passíveis de renovação. É trabalhando sobre essa mesma condição de algo acabado, finito, que é possível traçar novos caminhos na e para a literatura. Deste modo, Borges assume uma posição de destaque na sua exposição ao apresentar-se como o exemplo dessa possibilidade, visto que não se limita a ilustrar a limitação/fatalidade sentida, mas emprega-a, fazendo dela o seu instrumento e objecto de reflexão. É esse o posicionamento de Borges perante a literatura, espelhando-a através de repetições e citações, mas de uma forma profundamente auto-consciente que permite que a “obra-reflexo” seja já outra, numa transformação do sucedâneo em original, num esgotamento de impossibilidades. É pela dinâmica do real e do virtual que se ultrapassa o esgotamento, pela actualização do ausente, e pela ausência do presente (quando o Eu se torna o Outro). Enquanto que para os teóricos do virtual se trata de toda uma questão de índole social, em Borges esta é do domínio da literatura, porque no fim apenas restam as palavras que são agenciamentos e acontecimentos, logo nunca se esgotarão, são eternas e infinitas.

Deste modo, apercebemo-nos de que as estratégias utilizadas para a construção de uma narrativa de Realidade Virtual são bastante próximas das estratégias de Borges. Em ambos criam-se universos singulares, satélites que gravitam numa fusão de forças centrípetas e centrífugas entre si e não em relação a um centro gravitacional. Como os seus labirintos, que não convergem para um centro mas para portas de penetração noutros labirintos, o espaço é virado do avesso e o centro torna-se exterior: um universo (labirinto) que contém universos (labirintos), que contém universos, que contém universos, e assim sucessivamente. É um espaço múltiplo, de repetição numa espiral que invalida a transcendência, bem como a causalidade e a finalidade, espaços de eterna digressão pelo meio.

2.2.1. Avatares

Na sua obra sobre a importância do desenvolvimento de mundos virtuais, especificamente do *Second Life*, e dos seus habitantes, os avatares, Mark Stephen Meadows define estes últimos como representações de uma entidade, um recurso

interactivo e comunicativo de natureza literária que se situa num terceiro espaço entre a realidade e a ficção, entre a materialidade e a ficção.

An avatar is an interactive, social representation of a user (...) avatars allow people to interact with a computer system (such as video game), and/or with other people (such as in online chat environments) (...) An avatar is a literary device. It's a protagonist that is used for interactive narratives (Meadows, 2008: 13).

An avatar is a social creature, dancing on the border between fiction and fact (*ibid.*: 16).

Deste modo, o avatar não se identifica com uma alienação da realidade factual, mas como uma fronteira entre o actual e o potencial, uma personagem que habita simultaneamente e constantemente diversos universos, numa movimentação pendular entre ambos, e com uma actividade transformativa em todos os seus espaços. Uma personagem que congrega características do errante e do tradutor.

É esta a análise que Meadows faz numa comparação entre a emergência do universo *Second Life* e o desenvolvimento da cidade de Los Angeles antes da Grande Depressão. Os dois espaços são multiplicidades de territórios de mediatização e simulação construídos por imigrantes que aí pretendem desenvolver e reconstruir a sua identidade: «the immigrants have built not so much a city as a series of connecting villages (...) It is a world driven by the people that drive media, a world of the screen, of narrative, of simulation and imitation in art» (*ibid.*: 7). O *Second Life* também é povoado por imigrantes que vão construindo esse espaço virtual, constituído por ilhas que formam o arquipélago *Second Life* - «these avatars have built out more than 270 square miles of virtual land – more than ten times the size of Manhattan» (*ibid.*) –, que por sua vez é uma ilha do arquipélago que é a internet.²⁷

A existência do avatar enquanto entidade deslocada e nómada vai ao encontro da condição das próprias personagens de Borges, como se verificou no primeiro capítulo. Mas também pela sua perspectiva e pontos de vista, que não são estanques e variam entre primeira, segunda e terceira pessoa, como os diferentes tipos de narradores e personagens literários, tornando evidente a narratividade inerente ao conceito de avatar, estes aproximam-se das narrativas de Borges:

²⁷ A questão da relação da cidade de Los Angeles com o espaço em Borges será desenvolvida no terceiro capítulo.

There is a *recursive* point of view that allows groups of users to be a single avatar, or a group of avatars to be a single avatar. It is almost as if there are nested avatars inside of avatars, Russian matryoshka dolls that collapse the point of view (*ibid.*: 20).

Esta co-presença de diferentes narradores e de diversas narrativas que se interrelacionam é uma estratégia comum na sua obra, e a esse respeito são exemplares os contos analisados, “El Inmortal” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, com uma estrutura narrativa de “mise en abyme” que Meadows encontrou, igualmente, no universo narrativo do *Second Life*:

I had discovered a science-fiction world of Gor that was embedded within a science-fiction world like *Snowcrash*, both of which were embedded in the semi-factual world of *Second Life*. And Carmen was inventing new forms of fiction within those embedded worlds. It was a hall of fictional mirrors (*ibid.*: 31).

Se se aceitar a proposta de Echevarría (Echevarría, 1999: 69) de que o nome da cidade a ser bombardeada é uma homenagem a Albert Einstein, visto que ela não é referida no livro de Liddle Hart, e dada a importância dos pressupostos da teoria da relatividade na formulação do labirinto, encontra-se um semelhante jogo de espelhos protagonizado por avatares: a cidade é um avatar do físico, Stephen Albert é um avatar da cidade e do próprio Einstein, o que se coaduna com o facto de ele ter sido o único capaz de desvendar o mistério de Ts’ui Pen. Deste modo, Albert funciona, ainda, como avatar do autor do romance-labirinto, ambos mortos por um desconhecido e impedidos de dar a conhecer a sua obra.

Este jogo de espelhos reterritorializa espaços e personagens, permite a circulação simultânea por “mil planaltos” e a penetração em todas as bifurcações. Assim, o labirinto, espacial e temporal, adquire atributos divinos, ou seja, revela-se como o território da morada das divindades, sendo ele próprio um avatar de todos os espaços. As personagens localizadas neste simulacro de simultaneidade tornam-se omnipresentes, onipotentes e oniscientes. Pela sua realidade enquanto avatares reterritorializam-se numa materialidade virtual de convivências e vizinhanças paradoxais. Encontram-se e desencontram-se consigo próprias, são amigos e inimigos, morrem e vivem simultaneamente, lembrando o mistério da Santíssima Trindade, uma entidade que é o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

Trata-se de uma antigenealogia rizomática que agencia realidades hiperreais pelo abandono de conceitos de filiação, geração, hierarquia e centralidade. O que reina é um acto de fé, em que o verdadeiro e o falso perdem o seu sentido, dando lugar ao verosímil. Assiste-se, pela multiplicidade de avatares, a uma mitologia mais credível do que a própria realidade não virtual. Como nota Paul de Man em texto sobre Borges, «El estilo es un espejo, pero diferente al espejo de los realistas que no nos permite olvidar ni por un momento su irrealidad: es un espejo que crea lo que imita» (De Man, 1986: 150).

O avatar torna presente o ausente, é uma transferência que se transforma nesse processo, uma repetição que implica diferença, um espelho que reflecte possibilidades. É, deste modo, um acto de tradução, uma virtualização de um texto que é outro, uma modulação, nos termos de Gilles Deleuze:

Para Kant, pelo contrário, o Eu não é um conceito, mas antes a representação que acompanha todos os conceitos; e o Mim não é um objecto, mas antes aquilo ao qual todos os objectos se referem como à variação contínua dos seus próprios estados sucessivos, e à modelação infinita dos seus graus no momento. A relação conceito-objecto subsiste em Kant, mas encontra-se duplicada pela relação Eu-Mim que constitui *uma modulação, já não um molde* (Deleuze, 2000: 47).

O Eu e o Mim convivem, o Mesmo e o Outro, sem hierarquias, ambos são protagonistas em narrativas dinâmicas e paralelas. O Eu assemelha-se a um avatar do Mim, mas ambos estabelecem uma relação agenciadora num espaço, também ele, Eu-Mim, virtual e real, de relações horizontais. Esta relação Eu-Mim é a relação entre Albert e a cidade, entre labirinto e livro, entre o *Dom Quixote* de Cervantes e o de Pierre Ménard, que produzem avatares que não são completamente dependentes da realidade factual, nem dela totalmente independentes. Ou seja, o que se verifica nos universos da virtualidade e nos de Borges, é uma transformação inerente a narrativas de interactividade e de potencialidade corporizadas numa nova entidade, o avatar.

O avatar revela similitudes com a figura do clone apresentado por Baudrillard: um outro Eu, um Eu-prótese que se auto-reproduz segundo uma «*matriz chamada código*» (Baudrillard, 1991; 125). Deste modo, o clone parece aproximar-se do conceito de rizoma e dos elementos narrativos de Borges ao ser desprovido de geradores directos: é uma personagem imanente. Contudo, o clone não é uma

multiplicação mas uma adição, uma repetição do mesmo, a «abolição de toda a alteridade e de todo o imaginário» (*ibid.*: 126). Se Borges criasse clones, Albert nunca poderia ser o sinólogo e a cidade simultaneamente, nem Pierre Ménard poderia escrever o *D. Quixote*, nem o Imortal poderia ser Ulisses.

Porque as suas narrativas se aproximam do conceito de rizoma, os seus elementos nunca são de adição, mas de uma subtracção que conduz à multiplicidade: a adição carrega em si essa matriz e a multiplicidade renuncia a ela, subtrai-a a si mesma, é sempre menos origem e mais simultaneidade. É deste modo que as suas personagens se reencontram e se confundem com o próprio espaço, tal como a mensagem se confunde com o meio, e o conteúdo com a forma.

2.2.2. Hiperrealidade

Todo o conto “El jardín de senderos que se bifurcan” é edificado sob o princípio da simulação: o seu objecto é um livro que simula um labirinto, ou um labirinto que simula um livro; ambos são simulacros de paradoxos (como espaços do infinito); também os narradores se simulam e dissimulam, bem como aos textos dos quais reclamam a autoria.

Uma vez que, na sua condição material, o conto pode apenas representar uma possibilidade de percurso no seu próprio espaço, apesar de sugerir todos os espaços, ele próprio é uma simulação de um original que o leitor desconhece, estando este sempre condenado à condição de estrangeiro pois o espaço pelo qual caminha é outro, uma cópia.

Caminha, assim, através de uma rede de complexidades sempre em mutação e desenvolvimento, pelo espaço físico e pela literatura, *simultaneamente*. O livro, em Borges, é essa representação de mundos infinitos, sendo a enciclopédia, o “Livro dos livros”, uma galáxia que contém tais mundos; e a biblioteca, o Espaço de todos os espaços, o universo de todas as galáxias. É uma conceptualização que segue o modelo das bonecas russas e que estabelece relações de simulacros que vão desde o mínimo ao máximo infinito. Analogamente, são estas as relações estabelecidas no ciberespaço: hipertexto, sítio electrónico, hipermédia.

Estes espaços transformam-se em hiperespaços, como afirma Rufo, em “El Inmortal”, perante a revelação da sua identidade: «Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real» (OC I: 539). São mundos mais reais que a

própria realidade e que com ela se confundem, um mundo hiper-real, simulacro e avatar de todos os espaços, da mesma forma que todas as personagens nesse conto são Homero, e Homero é ninguém. Há uma reterritorialização em que o real se torna excêntrico, em que o planeta dá lugar ao satélite, situando-se na esfera da hiper-realidade de simulações, tal como Baudrillard a define:

A simulação caracteriza-se por uma *precessão do modelo*, de todos os modelos sobre o mínimo facto – os modelos já existem antes, a sua circulação, orbital como a da bomba, constitui o verdadeiro campo magnético do acontecimento. Os factos já não têm trajectória própria, nascem na intersecção dos modelos, um único facto pode ser engendrado por todos os modelos ao mesmo tempo. Esta antecipação, esta precessão, este curto-circuito, esta confusão do facto com o seu modelo (acabam-se a falta de sentido, a polaridade dialéctica, a electricidade negativa, a implosão dos pólos antagónicos), é sempre ela que dá lugar a todas as interpretações possíveis, mesmo as mais contraditórias – todas verdadeiras, no sentido em que a sua verdade é a de se trocarem, à semelhança dos modelos dos quais procedem, num ciclo generalizado (Baudrillard, 1991: 26).

E assim, em Borges, a hiper-realidade resiste a uma centralização, ela descentraliza-se pela simultaneidade e pela repetição diferencial que permite uma circularidade heterogénea e infinita, que dispensa a transcendência, circulando numa imanência inesgotável, criando objectos, espaços e personagens hipersemelhantes, numa espécie de neofiguração:

A neofiguração é uma *invocação* da semelhança, mas ao mesmo tempo a prova flagrante do desaparecimento dos objectos na sua própria representação: *hiper-real*. Os objectos têm aí, de alguma maneira, o brilho de uma hipersemelhança (como a história no cinema actual) que faz com que no fundo não se assemelhem a nada senão à figura vazia da semelhança, à forma vazia da representação. É uma questão de vida ou de morte: esses objectos já não são vivos nem mortais. É por isso que são tão exactos, tão minuciosos, tão condensados, no estado em que os teria captado uma perda brutal do real (*ibid.*: 62).

Estes objectos hiper-reais assemelham-se grandemente aos objectos que habitam as narrativas de Jorge Luis Borges que, pelo abandono do real, são consecutivamente e infinitamente semelhantes e contemporâneos: o punhal que atravessa séculos; o mesmo rouxinol que canta em diferentes textos; o mapa que se difunde no território e o território que se converte em mapa; Cartaphilus que é

Homero, que é Rufo; Albert que é uma cidade; o livro que é um labirinto... Porque os objectos materiais desapareceram na sua representação imaterial, mas aí adquirem uma existência mais autêntica, conquistam a verosimilhança. O mapa não deixa de ser mapa, nem o punhal deixa de ser o punhal, nem as personagens perdem a sua identidade ao tornarem-se multiplicidades. Nos seus textos alcançam uma dimensão mais complexa, de plenitude.

Mas nestas narrativas de reconfiguração as ideologias são preteridas, não há uma confrontação entre o real e o irreal, entre o verdadeiro e o falso, aliás, não há confrontação, mas co-habitação do real com o hiper-real. Deste modo, a verosimilhança é eficaz, porque ela sobrevive devido a encontros pacíficos, ou seja, de não-oposição, porque se trata de multiplicidades *na imanência*. Um posicionamento num universo de potências, um universo de possibilidades independentes de uma força geradora.

Contudo, esta realidade não é aleatória e o seu infinito é *contido*, embora as suas fronteiras sejam de difícil definição. Isto é, a verosimilhança é alcançada, devido àquilo que já foi referido, mas também, e principalmente, porque se refere a um mundo específico, a uma virtualidade. É essa virtualidade que permite caminhos de bifurcações, mesmo com uma organização própria e os seus limites (tal como Umberto Eco defende a “obra aberta” mas salvaguarda “os limites da interpretação”). A internet e os mundos virtuais têm os seus termos, as suas fronteiras, até porque se apresentam como espaços e a espacialidade pressupõe limites; a dificuldade reside no facto de os espaços virtuais serem em expansão, como o Universo, dinâmicos em si (movimento, transformação...) e por relação (o homem, o leitor, o cibernauta... dinamizam o espaço).

Borges escreve sobre este espaço, que é criado por si e que toma a forma da sua escrita, como o hiperespaço, sempre dinâmico e dinamizador (as personagens “acontecem” por relação com o espaço). Uma espacialidade/literatura em infinito (uma infinitude dinâmica) constituída por novas potencialidades e não por duplicações, como sugere Baudrillard:

Acabou até a utopia de Borges, do mapa coextensivo ao território e a todo o reduplicador: hoje o simulacro já não passa pelo duplo e pela reduplicação mas pela miniaturização genética. Fim da representação e da implosão, também aí, de todo o espaço numa memória infinitesimal, que nada esquece e que não é de ninguém. Simulação de uma categoria

irreversível, imanente, cada vez mais densa, potencialmente saturada e que nunca mais conhecerá a explosão libertadora (*ibid.*: 94).

Mas talvez esteja agora a começar a utopia de Borges, na forma de heterotopia, uma utopia da repetição diferente, do avatar em vez do duplo, do avatar que vive da memória cibernética impessoal e que conhece vários autores, sempre em multiplicidade.

A questão da representação como repetição, como sucedâneo, é debatida desde Aristóteles, com a conceptualização da mimese que cria ilusão, da representação enquanto falsidade. Em Borges, a representação, mais do que mimese do real, é a performance desse real, uma encenação actualizadora das possibilidades do real totalizado. A performance apresenta um objecto em transformação e dinamiza a percepção desse mesmo objecto, criando, assim e diferentemente da representação mimética, a ilusão de falsidade, de cópia, de manipulação do real, apresentando outras realidades do seu objecto. É neste sentido que se torna hiper-real – pela sensação do falso é construído o caminho para o real.

Neste sentido, a hiper-realidade em Jorge Luis Borges não é condenadora como a de Baudrillard, mas celebratória e performativa, pois ela é multiplicidade e sempre inacabada. Para Baudrillard, a hiper-realidade é um caminho único e, não obstante a sua pluralidade, torna-se heterogénea. Pelo contrário, em Borges ela é constituída por bifurcações, que não alienam a sua identidade mas descentram-na e expandem-na, são hiper-realidades heterogéneas.

3. Geografia Crítica

As primeiras vozes de uma geografia crítica surgem na década de 60 do século XX, como expressão de uma insatisfação com a prevalência do pensamento historicista que privilegia a reflexão sobre a temporalidade, em detrimento da espacialidade. Uma das vozes mais eminentes e activas é a de Edward Soja, patente em obras como *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) e *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996), que expressa influências de outros teóricos como Henri Lefebvre e Michel Foucault.

Soja defende a convergência de três espacialidades na redefinição da geografia crítica humanista: “pós-historicista”; “pós-fordista” e “pós-moderna”, evidenciando o cariz de ruptura e de mudança paradigmática, seja no domínio do pensamento das ciências humanas, económicas ou sociais. O espaço revela-se, assim, como uma entidade dinâmica, como uma relação extremamente próxima do homem, que o transforma e por ele é transformado, e só através desta ligação é possível reflectir acerca de ambos.

O espaço que melhor ilustra este reposicionamento crítico é a “tecnopólis” (Soja, 1989: 192), que encontra a sua melhor representação na cidade de Los Angeles: um complexo urbanístico de concentração industrial, habitado por uma heterogeneidade de indivíduos, que na sua maioria são imigrantes, e palco de uma incessante rede de fluxos para a qual contribuem grandemente os dois portos que servem a cidade, e que permitem as actividades de importação e exportação centrais na dinâmica de Los Angeles.

É, ainda, uma cidade que concentra paradoxos: horizonte de prosperidade e palco de condições precárias de trabalho; justaposições de extrema riqueza e extrema pobreza; lugar da multiculturalidade e de profundas segregações. Simultaneamente, assume-se como contentora de outras cidades, de microcosmos traduzíveis em zonas e bairros (Boston, Lower Manhattan, South Bronx, São Paulo e Singapura), situados

no macrocosmos que é Los Angeles que, por sua vez, se estende a outros lugares transfronteiriços no hipercosmos que é o Mundo. De igual modo, é possível encontrar Los Angeles em infindáveis representações materiais e imateriais, já que a ela está associada toda uma fabulação e imagética, que em muito deve às grandes fábricas de entretenimento e realidades outras como Hollywood e a Disneyworld. É, neste sentido, uma “cidade-mundo” assente numa incessante performatividade de si mesma:

its spatiality challenges orthodox analysis and interpretation, for it too seems limitless and constantly in motion, never still enough to encompass, too filled with ‘other spaces’ to be informatively described (*ibid.*: 222).

Esta espacialidade de contornos hipermodernos nasce de uma necessidade de reinvenção numa época de esgotamento: o seu crescimento e desenvolvimento acontece com a Grande Depressão, e com um movimento de reterritorialização, a imigração, e de centralização da produção e vida social no núcleo urbanístico da “downtown”. Mas Los Angeles, sempre marcada por uma dinâmica intra e extraterritorial, expande-se continuamente, caminhando para a descentralização dessa produção e sociabilização, territorializando espaços outros, as *outer-cities*, reflectindo a grande cidade, numa movimentação pendular entre espaços em que centro e periferia se desenvolvem dependentemente:

More than ever before in recent American history, both population and industry have been moving into smaller towns and rural areas, evoking what some have called the ‘great non-metropolitan turnaround’ (*ibid.*: 209).

3.1. Los Angeles e “El Aleph”

3.1.1. O espaço-aleph

É evidente o carácter mutante desta nova espacialidade pós-moderna, que se revela amorfa, porque múltipla, um espaço de diversos sítios e sítio em diversos espaços, estabelecendo uma complexa rede de conexões intra e extraterritoriais, e

aproximando-se, como Edward Soja evidencia, da espacialização na obra de Jorge Luis Borges, especialmente em “El Aleph”.

Este conto, homónimo da obra de 1949 e na qual se insere, apresenta a cidade de Buenos Aires, entre as décadas de 30 e 40 do século XX, num período de profundas transformações urbanísticas, sociais e culturais. Borges (autor), através de Borges (personagem), conduz-nos por essa cidade a propósito da morte de Beatriz Viterbo, um desaparecimento físico que parece levar consigo toda a tradição e realidade que esse corpo conheceu, restando apenas Borges na resistência a uma modernidade desmemoriada e irreversível:

(...) noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé que aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad (OC I: 617).

O único espaço que se conserva imutável é a casa da rua Garay, que Beatriz ainda habita pelas memórias, fotografias e objectos, e que Borges se compromete a visitar todos os dias 30 de Abril, no aniversário de Beatriz. Aí prava com Carlos Argentino Daneri²⁸, primo da sua amada, e poeta apologético do homem moderno, que caracteriza da seguinte forma:

(...) en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines... (OC I: 618).

Um sujeito que se identifica com uma territorialidade específica, a cidade, sendo que esta se define pelo aparato tecnológico e pela novidade dos meios que a começam a invadir. Um palco de mutações tais que «el acto de viajar era inútil» (OC I: 618).

²⁸ De forma semelhante aos contos anteriormente tratados, também em “El Aleph” a nomeação da personagem Carlos demonstra uma clara relação com o espaço em que se insere, ou com o qual se identifica. Naquele momento, de celebração da modernidade argentina, Carlos é, realmente e simbolicamente, Argentino.

Não admira, portanto, que Daneri se encontre imerso na escrita de um poema interminável, *A Terra*, que tem como propósito a descrição de «toda la redondez del planeta» (OC I: 620), mas que mais «parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos» (OC I: 622), até que recebe a notícia da intenção de demolição da casa da rua Garay, devido a interesses progressistas dos proprietários do moderno «salão-bar», adjacente à casa de Carlos e Beatriz.

Perante tal possibilidade, Carlos revela que para terminar o seu poema é imprescindível a manutenção da casa, já que a sua fonte de inspiração é um ponto da cave, detectável apenas num determinado ângulo, que integra todos os pontos do espaço: o Aleph. Um microcosmos que contém o macrocosmos; um ponto mínimo que abre portas a todos os espaços simultaneamente e clarivamente, uma infinitude intraduzível na linguagem: «Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos» (OC I: 623).

Com esta revelação, o temor de tudo conhecer e tudo lembrar, de se converter num funesto memorioso²⁹, apodera-se de Borges. Contudo a insónia recupera-lhe o esquecimento. No *post-scriptum*, Borges anuncia a efectiva demolição da casa, o Segundo Prémio Nacional de Literatura conquistado por Daneri, e as suas convicções acerca do Aleph: este é o nome da primeira letra do alfabeto hebreu, com um significado divino para os cabalistas; outros acreditam que ganha forma humana e que designa o céu e a terra, sendo que o mundo inferior mais não é do que espelho e mapa do superior; é, ainda, a letra que designa os números transfinitos na teoria dos conjuntos, nos quais «el todo no es mayor que alguna de las partes» (OC I: 627).

Mas o narrador acredita que o Aleph que vislumbrou, na casa de Beatriz e seu primo, é falso. Citando um manuscrito descoberto em 1942, mas possivelmente datado do século XIX, que integra referências a outros manuscritos ancestrais, o autor dá a conhecer a crença de que no interior de uma das colunas de uma mesquita do Cairo se encontra o universo, o verdadeiro Aleph, que é invisível, apenas audível.

²⁹ Ireneo Funes é o protagonista do conto de Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, presente em *Ficciones*, de 1944. Funes «Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso» (OC I: 490), uma condição que se deve à sua hipermemória.

3.1.2. “LA-leph”

Soja afirma que o único lugar capaz de se equiparar a Los Angeles é o Aleph. Aquela cidade é vista como uma máquina de sonhos e/ou de pesadelos, uma fábrica de virtualidades em que a porta para a actualização dessa realidade só é possível pela condição onírica e desejante, tal como acontece nos contos de Borges. Se no caso de Los Angeles as engrenagens do desejo são os média, já em Borges é a própria literatura que abre portas a uma existência num espaço virtual e heterotópico (em “El Aleph” são o poema de Daneri e o manuscrito do século XIX que dão a conhecer o verdadeiro e o falso Aleph, respectivamente).

Um dos mais importantes nódulos no funcionamento dessa grande máquina urbana, da cidade-mundo labiríntica, é o “não-lugar” (Augé, 1995), de que são exemplos os portos, ou o aeroporto (o LAX) que serve a cidade de Los Angeles. Um *outer space* palco de infinitos fluxos e de inesgotável circulação; um espaço de entrada e saída, nunca de permanência. Contudo, este não-lugar excêntrico centraliza-se, e ao seu redor é estabelecida uma rede em profunda conexão com a *inner city* que, de certa forma, a reproduz. Assim, pela descentração e recentração, estes não-espacos revelam-se ambivalentes: espacos-meio de reiteração de algo que é já outro. São estes não-espacos que dinamizam o “arquipélago policêntrico”³⁰ (Soja, 1989: 241) que é a cidade de Los Angeles, e são cruciais na conceptualização espacial do conto “El Aleph”.

Como afirma Julio Ortega: «En “El Aleph” ocurre que la metafísica del espacio es una disputa por el lugar deshabitado» (Ortega, 1999: 25). É, realmente, este desejo de preencher o vazio que configura a geografia do conto e que se relaciona com a modernidade urbana que o suporta. É a realidade da cidade de Buenos Aires, esvaziada e preenchida pelo mercado, pela comunicação mediática e toda a sua parafernália, sob ruínas e despojamentos. É, igualmente, o estado da casa da rua Garay, inabitada por Beatriz mas povoada pela memória e pelas fotografias que

³⁰ Esta designação que Soja aplica à cidade de Los Angeles é remanescente da caracterização do universo, ou da Biblioteca, visto que se equivalem em “La biblioteca de Babel”: «El universo (a que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente» (OC I: 465).

virtualizam a sua presença. Um espaço da fantasmagoria que ao ser esvaziado se revela infinitamente ocupado pelo Aleph.

Apesar desta espacialidade ser celebrada pelos seus habitantes, especialmente por Daneri, como moderna e palco da novidade, tal concepção é problematizada pela personagem Borges que «representa la lectura procesal, la que en la tradición actualiza la noción de lo nuevo, la del cambio como la puesta en crisis de las representaciones dadas» (*ibid.*: 27). Opõe-se, deste modo, à «leitura genealógica» de Daneri que impossibilita a autenticidade. Borges, ao regressar à tradição reterritorializando-a, produz o “nunca visto” através do “já visto”, abre portas a “admiráveis mundos novos” sem que, para tal, destrua ou esvazie o “velho mundo”. É, aliás, no seio da realidade já existente que novas realidades se revelam, como nesse lugar secundário da casa, a cave, onde se concentram todas as realidades.

Soja, nas obras citadas, reflecte sobre as geografias humanas contemporâneas como se de um texto se tratasse, texto esse em muito idêntico aos contos de Jorge Luis Borges e aos hipertextos:

There are too many *auteurs* to identify, the *literalité* (materiality?) of the manufactured environment is too multilayered to be allowed to speak for itself, and the countervailing metaphors and metonyms frequently clash, like discordant symbols drowning out the underlying themes (Soja, 1989: 247).

Los Angeles, conforme nos é apresentada, é esse espaço-biblioteca, uma cidade “Aleph”, uma cidade da exaustão e um espaço que contém todos os espaços. Uma cidade de justaposições, labiríntica e “mapa mundi” da actualidade. A sua organização, bem como a de grande parte das cidades pós-modernas, parece reproduzir o sistema das caixas-chinesas: uma cidade com cidades dentro de cidades, que reproduzem a cidade-mãe. Assiste-se a um processo de descentralização em que as *outer-cities* vão assumindo cada vez mais importância na dinâmica urbana. Um processo que se assemelha ao de comentário e citação borgesiano, onde os textos descentrados se emancipam do texto-mãe.

Também o espaço literário de “El Aleph” é mutante, seja o da cidade moderna de Buenos Aires, seja o espaço fechado da casa de Beatriz. Este último é o lugar da memória, contrastante com o da perda de memória da urbanidade envolvente; sítio de movimento e arquivo, simultaneamente. De novo, a analogia entre a espacialidade da

literatura de Borges, a cidade de Los Angeles percebida por Soja, e a arquitectura do ciberespaço parece-nos pertinente, pois são exemplares de diferentes (mas análogas) formas de experiência dos espaços da modernidade.

São espaços hiperdinâmicos, compostos por complexas redes interrelacionais, que abolem fronteiras e que, contudo, se isolam cada vez mais, de tal modo que a necessidade de viajar se torna dispensável. É ao que se assiste com a estruturação de Los Angeles, sintoma das urbes pós-modernas, com a representação excêntrica e simulatória de territórios exteriores ao da própria cidade, como São Paulo, Tóquio ou Berlim, ou seja, a *transterritorialização*, já que a própria cidade também se representa além-fronteiras. É, também, a condição da Buenos Aires moderna do conto de Borges: palco da euforia tecnológica e mediática que suprime distâncias e facilita apropriações; que contém, num lugar mínimo, todos os espaços em equidistância; um horizonte sem limites, fechado mas infinitamente aberto. Todas estas representações espaciais vão ao encontro da definição, tratada anteriormente, de virtualidade, que encontra a sua mais completa actualização no ciberespaço.

Como tem sido constatado, não obstante a inequívoca proximidade entre estas diferentes geografias e topografias, em Borges, e nomeadamente no conto “El Aleph”, as infindáveis oportunidades de percurso e leitura descritas na própria organização da espacialidade, paradoxalmente, parecem viabilizar uma única viagem, o périplo pela literatura. Assim, é a própria literatura que se revela Aleph, é ela que tudo revela e contém, que tudo possibilita e que infinitiza. Os percursos labirínticos pelos diversos espaços dos seus contos (entre os seus textos e outras obras) são os percursos labirínticos que os modernos de Buenos Aires admiravam, são os que fazem de Los Angeles “uma cidade-Aleph”, e são os que se impõem no universo em rede do ciberespaço. Mas são, principalmente, percursos para a imanência. Uma cosmogonia e uma cosmografia intrínsecamente literária e narrativa que se relaciona com as novas formas de interacção e diálogo.

3.2. Espaços livres e anarquitectura

Os projectos *Berlin Free Zone* (fig. 1) e *Zagreb Free Zone* (fig. 2) (1990), de Lebbeus Woods, o primeiro concebido para a cidade de Berlim da época da

reunificação da Alemanha, e o segundo para a cidade de Zagreb em estado de pós-guerra, consistem em possíveis cidades ocultas, construídas dentro de outras, em espaços dinâmicos, excêntricos e complexos, de mutações, onde a comunicação se torna possível pelo diálogo:

De esta manera, se establece una relación sutil y dinámica entre el campo material de la arquitectura y el campo inmaterial de los equipos electrónicos. Esta relación se vuelve cibernética en virtud del ininterrumpido acto de inventar la realidad (Woods, 1998: 327).

Uma heterarquia de espaços livres em potência cujo significado é construído pelos seus habitantes como uma resposta radical às necessidades de transformação e reinvenção de espaços de experiência de crise, de territórios em estado de pós-guerra. São propostas de novas e diferentes formas de pensar e reflectir a contemporaneidade através da problematização do conceito de arquitectura e espacialidade.

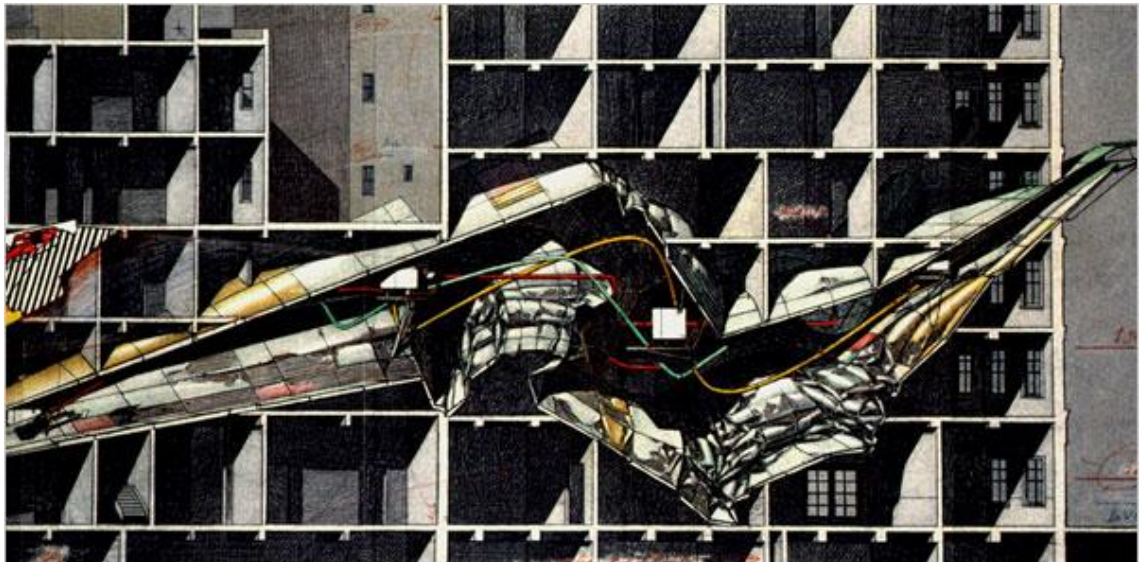


Fig. 1 – Exemplo de um de um desenho para o projecto *Berlin Free Zone*, onde é visível a contaminação da arquitectura hierárquica por um *espaço livre* heterárquico.³¹

³¹ http://www.nytimes.com/2008/08/25/arts/design/25wood.html?_r=1



Fig. 2 – Desenho do projecto *Zagreb Free Zone*.³²

É, neste sentido da dinâmica e da invenção inesgotável da realidade, que o espaço borgesiano é um espaço cibernético. É deste modo que a coexistência da ficção e realidade não se torna problemática, mas fundamental ao conduzir a diversas possibilidades de espaços e realidades que se interseccionam. Os espaços livres de Woods são, também, inúteis e desprovidos de significado, como são as narrativas de Borges, os labirintos e os seus mapas. O seu significado e utilidade só emergem perante um habitante, que se converte em construtor de sentido, são como *ilhas desertas* prontas a serem povoadas por emigrantes, por nómadas, pois são espaços que não compreendem nativos. São, verdadeiramente, espaços livres, heterárquicos³³, e «lo que se obtiene no es una respuesta a la perpetua cuestión del espacio, sino simplemente una articulación clara de su potencial» (*ibid.*: 331).

³² <http://www.antville.org/static/easa/images/zag4.jpg>

³³ «La heterarquía es un sistema autoestructurador de orden, compuesto de individuos autoinventores y autosuficientes, cuya estructura cambia constantemente de acuerdo con las cambiantes necesidades y condiciones» (Woods, 1998: 328).

Na “anarquitectura” de Woods há uma inversão do interior para o exterior, uma exibição dos órgãos, da sua organicidade (Menser, 1998: 344). Trata-se de uma arquitectura, e de uma organização espacial, excêntrica e lúdica, constituída por fragmentos em aparente aleatoriedade. É anárquica porque heterárquica, porque se organiza rizomaticamente, «como un efecto de “transformación incorpórea” que no es “abstracta” ni “trascendental” sino que aparece de forma indeterminada de un espacio-cuerpo» (*ibid.*: 345).

Woods critica, deste modo, a função de racionalização e padronização da vida que a arquitectura muitas vezes adopta, uma função de sentido e funcionalidade dos espaços que, sem a intervenção dos seus agentes, seriam abstractos e absurdos. Segundo Lebbeus Woods:

La trama de espacios diseñados, la ciudad, es un intrincado plan de comportamiento que proscribte toda clase de interacciones sociales y que excluye, portanto, los pensamientos y, cuando es posible, los sentimientos de los individuos (Woods, 1998: 318).

Regressando ao exemplo de “El Aleph”, esta oposição entre uma urbanidade castradora, homogeneizante, e um espaço de liberdade, tem o seu paralelo na dicotomia entre a cidade modernista e capitalista de Buenos Aires, e o local onde se encontram os Alephs, nas margens.

O que Lebbeus Woods defende é a espacialidade anárquica porque livre, só passível de ser erigida enquanto *terceiro espaço*. Retomando a cidade de Los Angeles vemos que, enquanto *tecnópolis* e território de planificação e ordenação social, política e cultural, pouco se relaciona com a noção de espaço livre. Contudo, se atentarmos aos “buracos”, aos vazios, no seu imenso “patchwork”, vemos que é, precisamente, nesses terceiros espaços que a liberdade se territorializa. Tal como no espaço do ciberespaço, sobrecodificado, hiperorganizado e formatado³⁴, os nichos

³⁴ É exemplar da construção de espaços livre no ciberespaço, a performance de Manuel Portela, *Terra Google*, apresentada em 6 de Maio de 2010, no Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra. Através da sobreposição de imagens satélites do Google Earth, um espaço físico e virtual pré-existente, e discursos políticos em formato audio, é proposta uma nova viagem pela planeta que promove uma atitude crítica e activa perante o objecto artístico e perante a própria realidade. O espectador-cibernauta confere sentido, perante a experiência da performance, não só ao espaço virtual (realidade paralela) mas também ao espaço físico (realidade em que se insere).

livres podem ser construídos e povoados pela subversão do caminho, ou seja, pela interpretação e edificação das diferentes possibilidades.

Em “El Aleph”, também o espaço livre se revela enquanto terceiro espaço, excêntrico, como a casa em que se insere. A casa da rua Garay é destruída porque infringe a norma, porque não se coaduna com a uniformidade vivida na urbe argentina, é, assim, um espaço anárquico e ameaçador. Ela é o último reduto da memória, materializada na abundância de fotografias de Beatriz que confirmam a virtualidade da sua presença, atualizada na existência do Aleph.

Assim, a casa é simbólica de uma outra ordem e conceptualização das coisas, do espaço e do tempo, aquilo a que o próprio Lebbeus Woods chamaria, a propósito do trabalho de Mies van der Rohe, «arquitectura pura, arquitectura como religión» (Woods, 1998: 319): espaços universais de uma harmonia dinâmica entre espaço e sujeito como nos templos antigos; espaços desabitados, abandonados e de habitação pontual e transitória (semelhantemente à casa de Garay, à mesquita do Cairo, aos desertos, jardins e bibliotecas borgesianas), mas que são preenchidos por esses sentimentos e pensamentos, espaços de mitologias, crenças e fabulações, numa aproximação à já referida concepção de território de Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Há, precisamente, território desde que componentes de meio (...) cessam de ser funcionais para devir expressivas. Há território desde que haja expressão do ritmo (...) quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que faz dela uma marca territorial, ou antes, territorializante: uma assinatura (Deleuze e Guattari, 2007:400).

Contudo, ao contrário desses edifícios perenes da antiguidade, a arquitectura da contemporaneidade reveste-se de diferentes contornos. Uma arquitectura do vazio, de espaços da incerteza, ao mesmo tempo que são sobrepovoados, mutantes e hipermediados:

Ha llegado el momento de que los arquitectos acepten la vacuidad esencial del espacio, sus significados vaciados, su indeterminación y su incertidumbre (*ibid.*: 325).

Como no projecto *Berlin Free Zone*, o acesso a estes espaços vazios que devem ser preenchidos pelo diálogo e interacção entre sujeitos e arquitectura, a penetração nos espaços de Borges não é fácil, sendo, até, aterrorizante, porque são caóticos, desprovidos de um sentido unívoco prévio, repletos de mediações (citações,

referências e auto-referências). Assemelham, deste modo, a essas teias relacionais da internet, e da própria arquitectura de Woods (os instrumentos electrónicos que abundam na cidade livre), onde o leitor e errante penetra para os preencher, deambular e assinar, e assim transitar para outros espaços livres e anárquicos.

La Zona Libre es, por definición, una cultura paralela, paralela a otra de conformidad, y de previsibilidad. Pero sólo se la tolerará mientras pueda permanecer oculta. Sólo sobrevivirá en el novo y comercializado centro de Berlín mientras sus habitantes conserven su ingenio y su viveza, mientras sean artistas libres en un circo autoestructurador y secreto, un circo cibernético (*ibid.*: 329).

Este circo autoestruturador remete para a forma circular e para uma espacialização do carnavalesco, bem como para o cariz performático da habitação ou errância do território. É um espaço auto-referente fechado, uma outra dimensão, uma virtualidade; mas simultaneamente aberto infinitamente, uma abertura possível pela performance dos seus habitantes, como dos leitores em Borges, ou dos ciberconautas no ciberespaço. Assim, o lugar do verdadeiro Aleph é uma “zona livre”, uma coluna quase secreta presente num espaço de citações e apropriações de outras culturas e temporalidades, um espaço de encontros transfronteiriços habitado por nómadas:

Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... (...) La mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjaldún: *En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería* (OC I: 627).

O Aleph e a cidade livre são, assim, formações de espaços lisos em territórios estriados. É pertinente reiterar a aproximação a conceitos estruturais da teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari a propósito do pensamento de um espaço anárquico. Segundo a analogia de Menser, a “anarquitectura” de Lebbeus Woods é constituída pela transversalidade, aleatoriedade e comunicabilidade através de edifícios que se assemelham a “corpos sem órgãos”, onde a organicidade e organização são desvirtuadas das suas habituais funções:

Las tuberías de agua o de calefacción, e incluso pasillos y almacenes comunican solos (interiores) pasando por fuera, entrando y saliendo de ventanas. Así mismo, se dibujan

líneas aparentemente aleatorias en medio de los edificios que penetran los muros (Menser, 1998: 334).

Tal desorganização, ou antes uma espécie de caos organizado que, ao mimetizar na fachada o labirinto, que é um espaço livre, incorpora em si o seu próprio mapa, acontece pela “assemblage” mediática (que é fundamental a conjugação de diversos média dialogantes em tais espaços) de citações (projeções), que permitem que o habitante seja simultaneamente o construtor. Ou seja, esse escritor cibernauta e leitor-autor dos contos de Borges. Tal como a arquitectura de Woods não é funcional, também as geografias de Borges não o são, porque não são estas que condicionam o errante-leitor, mas o contrário.

O leitor, ao ler os espaços, cria conexões entre multiplicidades nesses mesmos territórios, como por exemplo em “El Aleph”: Buenos Aires apresenta-se, no conto, como uma espacialidade condicionante dos seus habitante (uma urbe moderna para modernos). Já a casa de Beatríz, com o Aleph, presta-se a diferentes leituras e experiências, com diferentes temporalidades (fotografias) coexistentes, onde o mínimo pode conter o máximo (o Aleph nessa pequena divisão da casa). Mas isto é assim porque se processa uma leitura desse mesmo espaço, de tal modo que o leitor o interpreta como **falso**.

3.3. Geografias hipermediáticas

3.3.1. Espaço Aumentado

Através de Carlos Argentino Daneri é visível o deslumbramento que a modernidade, com o seu aparato tecnológico produtor de inúmeras possibilidades, activou nos habitantes da Buenos Aires do conto de Borges. Um semelhante fascínio teve lugar nos anos 90 do século XX com o “admirável mundo novo” da Realidade Virtual e dos seus universos simulatórios paralelos e, a partir do século XXI, com a incorporação da ciberespacialidade no quotidiano, em que a virtualidade se mescla com realidade material e esta, por sua vez, passa a ocupar lugares na própria virtualidade. Esta aproximação simbiótica entre real e virtual, conceptualizada como *Realidade Aumentada*, proporciona uma contaminação mútua análoga às

contaminações entre realidade e ficção que encontramos ao longo da obra de Borges, e que pode ser exemplificada pela existência do Aleph, expandindo a experiência do real num processo de “realidade em abismo”.

A partir deste conceito, Lev Manovich (Manovich, 2002) concebe um outro a ele inerente, o de *Espaço Aumentado*, no qual:

in the longer term every object may become a screen connected to the Net, with the whole of built space becoming a set of display surfaces. Of course physical space was always augmented by images, graphics and type; but substituting all these by electronic displays makes possible to present dynamic images, to mix images, graphics and type and to change the content at any time (Manovich, 2002: 2).

O *Espaço Aumentado* é um território hipermediático de circulação e fluxo entre a virtualidade e a possibilidade de espaço da multiplicidade. Esta nova geografia recusa o binarismo entre possível e actual, expandindo-se *em acto contínuo* promovido por dispositivos tecnológicos que estabelecem o encontro entre as diferentes dimensões. Ou seja, o *Espaço Aumentado*, como o livro-rizoma, não deriva da unidade nem caminha para uma multiplicação (o que implicaria uma unidade prévia), ele metamorfoseia-se em multiplicidade. Jorge Luis Borges constrói “espaços aumentados” no seu universo literário, sendo os mais comuns nos seus textos os labirintos e os espelhos, e o mais exemplar o Aleph.

No quotidiano, o contacto com a Realidade Aumentada apresenta já alguma diversidade. O ambiente mais propício à exploração das suas possibilidades é o dos videojogos, tal como aconteceu com a Realidade Virtual. Em *Heavy Rain* (2010)³⁵, um jogo policial interactivo exclusivo da consola Playstation 3, o agente do FBI Norman Jayden utiliza um dispositivo ocular IRM (Interface de Realidade Melhorada) que lhe permite cruzar informação armazenada em memória virtual com os dados físicos que analisa. O espaço ocupado por Jayden é diferente do das restantes personagens porque, através do sistema de Realidade Aumentada, torna-se mais completo e complexo ao transformar-se numa espacialidade de fusão de camadas de distintas dimensões. Tal é possível em acções mais simples, como no

³⁵ http://www.heavyrainps3.com/#/pt_PT/home

trabalho de escritório onde é possível escolher o ambiente a ocupar³⁶; durante investigações no terreno, em que pode sobrepor dados³⁷; ou apenas como uma forma de interacção com o espaço envolvente³⁸.

Uma outra aplicação da Realidade Aumentada, saindo do universo ficcional, é proposta pelo Museum of London³⁹ com a apresentação de percursos passíveis de serem percorridos na actualidade como se fossem os mesmos de séculos passados. Através de um aplicativo do *Google Maps* para telemóveis, enquanto um determinado espaço (neste caso, Londres) é percorrido são facultadas imagens e informações sobre esse mesmo espaço, ao mesmo tempo que essas mesmas imagens podem ser apresentadas em formato 3D *in situ*, numa sobreposição de tempos e espaços distintos e distantes⁴⁰.

Através desta tecnologia o utilizador aproxima-se de uma realidade feita de simultaneidade e de abolição de fronteiras espacio-temporais.

Um terceiro exemplo das possíveis aplicações de Realidade Aumentada é apresentado pela revista *DIF*, uma publicação impressa de distribuição gratuita, que na edição do mês de Maio de 2010, numa parceria com empresas de design, disponibiliza conteúdos em Realidade Aumentada através de um sistema de marcadores que, ao serem colocados perante uma *webcam*, num computador com ligação à internet, activam e abrem portas para sítios electrónicos *on-line*. Desta forma, é o próprio papel que serve de *link* entre dados analógicos e digitais, e demonstra claramente a diferença entre Realidade Virtual e Realidade Aumentada: nesta última, tanto a fisicalidade como a virtualidade se vêem alteradas, uma vez que sem o suporte em papel não era possível aceder ao conteúdo virtual, e sem os elementos digitais *on-line* a publicação era menos completa. Permite ainda, e ao mesmo tempo, usufruir de dois suportes que se complementam simultaneamente e sem se excluírem.

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=SsQT3mbvVWY&feature=related>

³⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=PC0rhv0Qz10>

³⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=Ga22yQ1e7Jo>

³⁹ <http://gizmodo.com/5547236/strolling-through-19th-century-london-today>

<http://www.museumoflondon.org.uk/MuseumOfLondon/Resources/app/you-are-here-app/index.html>

⁴⁰ <http://gizmodo.com/5547212/streetmuseum-gallery/gallery/2>

<http://gizmodo.com/5547212/streetmuseum-gallery/gallery/4>

<http://gizmodo.com/5547212/streetmuseum-gallery/gallery/1>

Em todos os casos, o que a Realidade Aumentada nos mostra é uma forma de alargar a experiência e percepção da espacialidade pela multiplicidade de possibilidades, de forma semelhante à que Jorge Luis Borges foi desenvolvendo nos seus contos. São exemplares os contos estudados na presente dissertação: os espaços simultaneamente físicos e literários, reais e ficcionais, contemporâneos e de outros tempos, em “El Inmortal”; o labirinto de infinitas possibilidades de “El jardín de senderos que se bifurcan”; o mundo de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que se situa num território específico da Terra, o Iraque, acessível através de uma entrada numa enciclopédia; e o próprio universo presente num determinado ponto espacial, em “El Aleph”.

3.3.2. Espaço hipermediático

Esta nova geografia que se começa a revelar relaciona-se profundamente com a cultura dos “novos média”, emergente nas últimas décadas, devido à profusão dos média, à sua democratização e generalização, que proporcionaram uma relação cada vez mais interactiva entre consumidores e diferentes média. A sua ascendente incorporação e apropriação na cultura contemporânea segue uma lógica de “remediação” (Bolter e Grusin, 2000), situando-se numa condição intermédia entre a transparência e a opacidade, porque a cultura dos “novos média”, conforme é entendida por Bolter e Grusin, é edificada segundo princípios de renovação dos médias já existentes, para alcançar um maior imediatismo. Ou seja, com a realidade dos “novos média” o desejo é o de eliminar a experiência da mediação pela multiplicidade e interrelação dos diversos média.

Este caminho revela-se paradoxal: se por um lado se pretende alcançar a transparência, por outro, o caminho escolhido é o da opacidade. Também aqui há uma aproximação às estratégias narrativas de Jorge Luis Borges: a sua obra revela algo novo, mas essa novidade é atingida, exactamente, pelo recurso e integração do já existente. Borges, com os seus hiper e hipotextos, com as relações que tece entre outras obras e ciências, estabelece, igualmente, uma lógica de “remediação” ao longo da sua obra.

Do mesmo modo, no seu *corpus* literário há uma oscilação entre a transparência e a opacidade. Se as suas geografias são sempre literárias, na medida

em que os seus espaços conduzem sempre para o universo da literatura, o que parece bastante evidente, bastando atentar aos seus *topoi* e imagética (o livro, a enciclopédia, e a biblioteca), a ela se chega através de intrincados meios: citações, referências, analogias e conexões. Assim, torna-se realmente verosímil que um lugar seja um e todos simultaneamente (“El Aleph”, “El jardín de senderos que se bifurcan”), que seja territorial e literário (“El Inmortal”), real e ficcional, e que a sua topografia mais presente se apresente nas formas mais contrárias: um labirinto de infinitas bifurcações ou de um único corredor.

A hipermediação remete, novamente, para uma configuração em rede e rizomática, que não reconhece transcendência:

Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as ‘windowed’ itself – with windows that open on to other representations or other media (*ibid.*: 34).

A representação espacial de Borges é semelhante: *entre-espaços* hipermediatizados que se conectam numa relação “em abismo”. Uma organização espacial equivalente ao da música por *sample*, da performance multimédia, do cinema e da fotografia, e de toda a arte intertextual. Os “novos média”, ou a “hipermédia”, são, assim, exercícios de memória, tal como os espaços de Borges.

Contudo, são hiperespaços de uma hipermemória (reminiscente da de Funes) que se revela evanescente, e as suas personagens amnésicas:

When the user clicks on an underlined phrase or an iconic anchor on a web page, a link is activated that calls up another page. The new material usually appears in the original window and erases the previous text or graphic (...) The new page wins our attention through the erasure (interpenetration), tiling (juxtaposition), or overlapping (multiplication) of the previous page (*ibid.*: 44).

É uma realidade similar à que se observa em espaços hipermediados como os parques temáticos de entretenimento. Estes são lugares narrativos de hipermediação, uma metarrealidade hiperpovoada de auto-referências. Labirintos de submersão e imanência, situados também entre a transparência do “make believe” e a opacidade da parafernália mediática. É exemplar, o Universal Studio Hollywood, “The

Entertainment Capital of L.A.”⁴¹, que na sua webpage integra um mapa interativo desse arquipélago com vários parques dentro do mesmo parque; ou ainda o parque da Universal Studios, em Orlando⁴²; o Walt Disney World California⁴³; e, ainda, o Beijing World Park⁴⁴, um parque temático que simula num hipoespaço o hiperespaço que é o mundo.

Tais espaços mediados mimetizam outro espaço privilegiado da mediação, a cidade. A sua relação é análoga à descrita por Soja em relação a Los Angeles e às “outer-cities”, e aos centros comerciais descritos por Baudrillard:

Apareceu uma nova morfogénese, que depende do tipo cibernético [...], e cuja forma é nuclear e satelítica. O hipermercado como *núcleo*. A cidade, mesmo moderna, já não o absorve. É ele que estabelece uma órbita sobre a qual se move a aglomeração (Baudrillard, 1991: 100).

São diversas as referências aos centros comerciais como espaços paradigmáticos da nova urbanidade, quase como um fenómeno exclusivamente americano, ou seja, centralizado, no epicentro da cultura global. Na realidade, em Portugal, neste sentido um país periférico, marginal nas relações de influências e trocas globalizantes, tal fenómeno é bastante enraizado, de tal forma que se transformou em palco principal da performance do quotidiano, da experiência cultural, social e económica. Espaços de reterritorialização do próprio espaço em que se insere, ao incorporar um hiperespaço (a cidade) num hipoespaço (o centro comercial). Nalguns casos de forma mais evidente, como se assiste no Dolce Vita

⁴¹ http://www.universalstudioshollywood.com/visitor_info_interactive_map.html

⁴² <http://www.universalorlando.com/OverviewPages/TP/themeparkoverview.aspx>

⁴³ <http://disneyworld.disney.go.com/maps/>

Os exemplos são inúmeros e estendem-se muito além do território americano: Tokio Disney Resort (http://www.tokyodisneyresort.co.jp/index_e.html); Hong Kong Disneyland (http://park.hongkongdisneyland.com/hkdl/en_US/home/home?name=HomePageDisneyland); Disneyland Paris (<http://www.disneylandparis.co.uk/index.xhtml>); e outros que vão além do carácter de simples entretenimento, situando-se em áreas como o turismo e bem-estar (<http://disneycruise.disney.go.com/?sourcecode=15558&CMP=ILCDCLFY10Q2DCLUKRedirectDOMFY10Q2Q40001>; http://abd.disney.go.com/abd/en_US/region?name=GatewayLandingPage; <http://resorts.disney.go.com/aulani-hawaii-resort/learn-more>).

⁴⁴ <http://www.kinaballoo.com/wp.html>

Tejo e na Kidzania⁴⁵, também existente em Mexico City, Monterrey, Tokyo, Jacarta, Seoul, Buba, Koshien, Santiago e India; ou, em Lisboa, o Parque da Bela Vista, quando este se transforma no grande centro comercial musical, o “Rock in Rio”, e adopta o nome de Cidade do Rock, um conceito adaptado da existência prévia na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil.

Nestes casos, a diferença, mesmo que subtil (nomes, adaptações locais e temáticas), gera a mesmidade, a homogeneidade além-fronteiras. Em Borges presenciamos tal fenómeno na sua apreciação da modernidade de Buenos Aires. A descrição do centro comercial e do ciberespaço, por Bolter e Grusin, e a descrição da cidade argentina por Jorge Luis Borges apresentam bastantes pontos em comum. Vejamos, para começar, dois exemplos da descrição de Bolter e Grusin:

The mall is replicable so that one in Portland, Oregon, is indistinguishable from one in Orlando, Florida, and remarkably similar to one in Berlin or Sydney. Their replicability enables malls to detach themselves from their surroundings and become free-floating, hypermediated experiences. They share this quality of detachment with other hightechnology spaces, such as airports, supermarkets, and multiplex movie theaters (when these are not already incorporated into malls). All such spaces are examples of what the anthropologist Marc Augé (1995) has called "non-places", by which he means "spaces which are not themselves anthropological places" (Bolter e Grusin, 2000: 177).

To Augé's list of nonplaces we would add cyberspace itself the Internet and other manifestations of networked digital media. Cyberspace is not, as some assert, a parallel universe. It is not a place of escape from contemporary society, or indeed from the physical world. It is rather a nonplace, with many of the same characteristics as other highly mediated nonplaces. Cyberspace is a shopping mall in the ether; it fits smoothly into our contemporary networks of transportation, communication, and economic exchange (*ibid.*: 179).

A nova cidade de Buenos Aires é, igualmente, uma rede de movimentações (não obstante dispensar o deslocamento físico, tal como o ciberespaço e os universos hipercondensados nos centros comerciais), de comunicações (com todo o aparato tecnológico tão exultado por Carlos Daneri), e de trocas financeiras que replicam

⁴⁵ <http://www.kidzania.pt/homepage.aspx?param=6xaQnimFh6ShIR4NKdOwDOPVdqYXVV3y>

outros espaços semelhantes. É um “não-lugar” que incorpora “lugares antropológicos”, como a casa Garay.

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas ahora, convergían sobre el moderno Mahoma (OC I: 618).⁴⁶

Nos fue difícil encontrar mesa; el ‘salón-bar’, inexorablemente moderno, era apenas un poco menos atroz que mis previsiones; en las mesas vecinas, el excitado público mencionaba las sumas invertidas sin regatear por Zunino y por Zungri. Carlos Argentino fingió asombrar-se de no sé qué primores de la instalación de la luz (que, sin duda, ya conocía) y me dijo con cierta severidad:

- Mal de tu grado habrás de reconocer que este local se parangona con los más encopetados de Flores (OC I: 621).

Ou seja, um espaço liso que se entrecruza com um espaço estriado, permitindo que na repetição aconteça a diferença, a heterogeneidade, e que dê lugar a fortes encontros das personagens consigo próprias, das personagens com o outro, do texto com outros textos.

Peter Wilson (Wilson, 1998) defende que a forma arquitectónica mais apropriada a uma sociedade com uma radical capacidade de convivência é a grotesca, concebida segundo a gruta carnavalesca de Bakhtin:

el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo. No es una unidad completa y cerrada, no está acabado, aumenta, traspasa sus propias fronteras. (...) El cuerpo desvela su esencia como un principio de crecimiento que sólo traspasa sus propios límites en la copulación, el embarazo, el alumbramiento, las ansias de la muerte, el comer y el beber o la defecación. Este es el cuerpo nunca acabado, en creación perpetua (Wilson *apud* Bakhtin, 1998: 263).

Tal descrição do corpo grotesco coaduna-se com diversos corpos e espaços do universo literário de Jorge Luis Borges, nomeadamente em “El Inmortal”, mas também em “El Aleph”, espaços de encontros e desencontros. O desdobramento de

⁴⁶ Uma observação de Daneri a propósito das transformações da cidade de Buenos Aires.

Borges (autor e personagem, ou em diálogo consigo próprio⁴⁷, e igualmente enquanto autor e leitor ao longo de toda a sua obra), tal como o das suas personagens, ilustram esta existência grotesca de criação perpétua, pelo sonho, espelhos e citações, em espaços Aleph, descentralizados e periféricos.

Estes “espaços-gruta” mantidos em segredo são os do Aleph: (i) a cave da casa da rua Garay, (ii) e uma cave onde «el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular» (OC I: 624).

Assim é o espaço e o corpo do cibernauta, repleto de linhas entrecruzadas rizomaticamente em labirintos amorfos e de todas as formas, que tornam as fronteiras permeáveis. O Aleph é essa caverna platónica que nos permite assistir ao espectáculo de nós mesmos, como Los Angeles e os seus universos de representações e performances identitárias.

3.4. Cartografia heterotópica

O universo borgesiano é caracterizado pela infinitude e pela simultaneidade e, trabalhando sobre a questão do espaço, impõe-se a pergunta sobre a possibilidade de edificação de um mapa desse universo, ou de um mapa do ciberespaço, que partilha as mesmas características. A mesma questão é levantada por Borges:

como transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algun modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) (OC I: 624).

⁴⁷ Em “El Aleph” há uma sugestiva identificação das personagens antagónicas. Carlos Argentino Daneri «Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabaldes del Sur» (OC I: 618), Borges (autor), identificado com Borges (personagem), trabalhou igualmente como bibliotecário numa biblioteca periférica, sendo mais tarde director da Biblioteca Nacional da República da Argentina.

Assim, a construção de um único mapa para estes universos não é possível, em primeiro lugar porque um mapa é uma representação e, deste modo, passível de múltiplas realizações válidas. Em segundo lugar, e à semelhança do primeiro ponto, não só as interpretações são múltiplas como a própria sintaxe destes universos, composta por inúmeras justaposições, é infinita:

We are constrained by language much more than we know (...) The task of comprehensive, holistic regional description may therefore be impossible, as may be the construction of a complete historic-geographic materialism (Soja, 1989: 247).

«(...) el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró mas como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es» (OC I: 625).

Nestes universos, as justaposições são uma constante e diversas por natureza. Por exemplo, em “El jardín de senderos que se bifurcan”, quando o significado de Albert é problematizado, a linguagem transforma-se em topografia e a topografia em linguagem, conforme os contextos histórico-sociais (Echavarría, 2006: 29). Esta realidade de contiguidades, inesperadamente, aproxima-se da prática da cartografia crítica. É através de justaposições espaciais, passadas e actuais, que a cartografia produz o seu discurso crítico e hipertextual, apropriando e citando diversos mapas, produzindo a partir deles novos mapas.

A relação entre representação e espaço parece conduzir a um casamento pertinente, traduzido naquilo que foi durante muito tempo uma verdadeira instituição, a cartografia, e mais especificamente no seu objecto, o mapa.

A verdade é que na contemporaneidade as instituições e as grandes certezas entram em ruptura, são questionadas e apresentam-se como insatisfatórias. São novas perspectivas em configuração que destabilizam todo o pensamento científico, social e artístico, e a cartografia não é uma excepção, principalmente desde os anos 80 do século XX. O pensamento desconstrutivista é fulcral nestas reconceptualizações, enriquecidas não só pelo questionar, mas também pela aproximação de diferentes áreas do saber, ou seja, pela reconfiguração de fronteiras.

Neste sentido, a British Cartographic Society propõe duas definições de cartografia (Harley, 1989: 2): uma para cartógrafos profissionais e outra para o público em geral. Para o primeiro grupo, a cartografia é uma ciência e tecnologia de análise e interpretação das relações geográficas, sendo os seus resultados representados por mapas. Para o segundo grupo, esta é entendida como a arte, ciência e tecnologia de produzir mapas. Segundo esta proposta, especificamente a relacionada com cartógrafos profissionais, o objecto resultante desta ciência, o mapa, apresenta-se como uma narrativa sumária, um comentário, uma síntese de espaços em relação, é a reprodução de um entre-espaço, de uma heterotopia.

Deste modo, os mapas assemelham-se aos espelhos heterotópicos ao prefigurarem a presença de uma ausência. O espaço, no mapa, é uma metáfora, uma equação entre o espaço real e o espaço *como* real, onde é possível encontrar uma retórica subjacente, uma mensagem endereçada e, como tal, transformada no seu percurso.

Assim, no discurso da cartografia crítica o mapa transforma-se em labirinto, não de perdição, mas de penetração. Este discurso crítico propõe questões que relacionam a história da cartografia com o conhecimento e o poder e, se parecem estar longe do discurso cartográfico e geográfico de Borges, rapidamente nos apercebemos que não o estão verdadeiramente⁴⁸. Porque os mapas são também cartografias de exclusão, a representação espacial não é inocente e comporta em si simbologias e mitologias próprias, de que é exemplo a escolha de um jardim oriental, e não um ocidental em “El jardín de senderos que se bifurcan” (Echavarría, 2006: 12).

Na contemporaneidade, com uma cultura dos “novos média”, os mapas, com toda a tecnologia acessível (desde a utilização de fotografias, vídeos, hiperligações, imagens 3D e até imagens por satélite que permitem, no *Google Earth*, percorrer a Lua e Marte), tornam-se hiperreais ao serem hipersemelhantes ao território que representam. Com os mapas digitais, como o *Google Earth* e os *Google Maps*, e todas as possíveis e infinitas narrativas dos seus escreitores, o mapa chega mesmo a

⁴⁸ «(..)lo que Borges hace no es *exactamente* mostrar todo lo que posee, sino más bien poner en evidencia la radical *inestabilidad* que afecta a toda relación de propiedad com el saber y la cultura» (Pauls, 2004: 91).

substituir o território, sendo que muitas vezes este é preterido pela sua representação, pela sua performance.

Quando o espaço se torna hipermediático, “hiperpovoado” por diversas tecnologias e virtualidades, a sua cartografia tem de ser a do excesso, uma cartografia “aumentada”. De tal forma que a dinâmica entre mapa e território se torna cada vez mais próxima, ao ponto de se confundirem. Assim, as novas concepções cartográficas começam a aproximar-se da conceptualização de mapa e território presentes no conto de Borges “Del Rigor en la Ciencia”, em que o desejo de construir um mapa da extensão do território que representa faz com que se confundam, ao ponto de o mapa se tornar território e vice-versa.

Actualmente, esta “exactidão da ciência”, que é a exactidão da representação, conduz à exactidão da experiência cartográfica. Com os mapas digitais interactivos, “alephs” acessíveis através de um monitor, a necessidade de viajar fisicamente é facilmente substituível pela errância virtual. Estes mapas tornam-se territórios calcorreáveis, outros lugares hipersemelhantes, tal como o Aleph é hipersemelhante a todos os lugares.

Um exemplo de uma viagem virtual pelo território através do mapa, em que o segundo se converte necessariamente no primeiro, é o projecto levado a cabo pela *Google Rússia* e os Caminhos de Ferro russos que, através de uma combinação entre o *Google Maps* e o *Youtube*, proporciona uma viagem virtual pelo famoso Expresso Trans-Siberiano.⁴⁹ A viagem tem início em Moscovo e termina em Vladivostok, percorrendo todas as etapas do percurso do próprio comboio. O embarque virtual efectua-se através de vídeos alojados no *Youtube*, cada um correspondendo a cada estação da viagem e ilustrativo desse mesmo caminho. Os vídeos são acompanhados pela localização do território no *Google Maps* que, por sua vez, é provido de fotografias, vídeos e textos explicativos de cada lugar. Ainda é possível fazer acompanhar a viagem do som do próprio comboio, de música e rádio russas, ou então de uma leitura dos primeiros capítulos de *Guerra e Paz*, de Tolstoi, *Almas Mortas*, de Nikolai Gogol, ou *O Bezorro Dourado*, de Ilya Ilf e Evgeny Petrov.

Deste modo, mapa e território desorientam-se, “labirintificam-se”, ao perderem os referentes de origem e chegada. Ao percorrer um percorre-se o outro e a simultaneidade é tal que se habitam ambos ao mesmo tempo, ao integrar o território

⁴⁹ <http://www.google.ru/intl/ru/landing/transsib/en.html>

realé possível, pela captação multimédia, integrar, também, o espaço virtual. O próprio ser humano torna-se presença e ausência, habitante de diversas espacialidades e temporalidades. A automaticidade (o facto de se tratar de programas em acção) destes mapas passa a ser controlada pelo usuário, como acontece com os percursos de leitura de hipertextos. Esta cartografia digital é, assim, desenhada pelo leitor/usuário desses mesmos mapas, podendo até neles intervir e modificá-los, uma capacidade inerente a um exercício crítico presente na obra de Borges.

Os mapas cibernéticos, mais do que uma topografia orientadora, são um arquivo dinâmico do espaço, de todos os espaços acessíveis através do computador. Promovem, por exemplo com o *Google Earth* e *Google Maps*, uma viagem infinita, inúmeras errâncias e vários caminhos, sem que para tal seja necessário abandonar o lugar ocupado pelo corpo do usuário. Ou seja, todas as movimentações são realizáveis sem que para tal se imponha uma mobilidade física. O cibernauta que se aventura nestes périplos ocupa a mesma posição que Daneri e Borges ocupam perante o Aleph: presenciam todo o Universo sem abandonarem esse pequeno e privado espaço que é a cave.

Os cibernautas adoptam o “ponto de vista dos anjos” (Berland, 1998: 145) ao observarem a Terra de cima para baixo e na sua globalidade, detentores de uma omnipresença do olhar, da mesma forma que é proporcionada pelo Aleph. Contudo, aquilo que é objecto desse olhar é uma simulação, uma representação digital do espaço, hipersemelhante, mas uma outra realidade:

esas imágenes no son mapas en absoluto. Desde los puntos de vista técnico, televisivo e incluso retórico, funcionan como fotografías documentales, es decir, como registros visuales técnicamente fijados de la “verdadera” superficie de la tierra, tal y como aparece en un dado momento (*ibid.*: 148/149).

Tal como Borges se apercebe de que o extraordinário universo que lhe é revelado é falso e que o original residirá num outro local, bem como qualquer tentativa de uma sua representação: «Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad» (OC I: 624).

Porque os espaços de Borges, como já foi observado, são construções narrativas, representações, povoados por símbolos, territórios da intertextualidade e

de leituras múltiplas. Assim são, igualmente, os mapas “desconstruídos” por Brian Harley, retóricos e performativos:

By accepting their textuality we are able to embrace a number of different interpretative possibilities. Instead of just the transparency of clarity we can discover the pregnancy of the opaque. To fact we can add myth, and instead of innocence we may expect duplicity (Harley, 1989: 7/8).

E, como tal:

All maps state an argument about the world and they are propositional in nature. All maps employ the common devices of rhetoric such as invocations of authority (*especially* in 'scientific' maps) and appeal to a potential readership through the use of colors, decoration, typography, dedications, or written justifications of their method. Rhetoric may be concealed but it is always present, for there is no description without performance (*ibid.*: 11).

Deste modo, não se aplica a valorização “verdadeiro” ou “falso”, mas antes a noção de verosimilhança: um mapa anseia ser credível, compelir à sua leitura, que é uma outra leitura do espaço e da sociedade. A sua opacidade camufla não uma falsidade mas possibilidades, redes de diálogo com o actual e com o virtual, o real e o ficcional. Nestes mapas hipertextuais, onde as suas “margens” e o comentário assumem posições destacadas, todos os elementos adicionados ao objecto mapa, que agora é “aumentado” em si mesmo, contribuem para o impulso de errância entre redes de textos, fotos e áudios. Ou seja, redes multimédia que se interrelacionam, descentralizando o próprio mapa da sua originalidade, em que toda a retórica é mediatizada e se transforma em meio. Há um exercício de tradução nesta nova cartografia, onde vários textos convivem sem hierarquias, sem a dualidade ética da realidade/ficção, nem do verdadeiro/falso. Como adverte Harley:

Deconstruction urges us to read between the lines of the map — “in the margins of the text” — and through its tropes to discover the silences and contradictions that challenge the apparent honesty of the image (*ibid.*: 2).

Este “desafio à aparente honestidade da imagem” remete para a análoga aparente honestidade do texto em Borges, desde logo pela convivência na sua obra

de dois conceitos que são ontologicamente antagónicos, mas que aí se encontram e completam: o labirinto e o mapa. Nos seus textos, e de forma mais persistente em “Los dos reyes y los dos laberintos” e em “Del rigor en la ciencia”, os labirintos são mapas que por sua vez são outros labirintos. São imagens orientadoras desconstrutivistas, no sentido em que nos afastam do logocentrismo e nos conduzem para o excêntrico, para a instabilidade das margens que nunca perdem de vista o seu centro, que é a própria literatura. Só pelo labirinto lido como mapa nos orientamos nas múltiplas redes (que muitas vezes se transfiguram num único caminho recto e infinito) que inevitavelmente "desaguam" no centro, que é, agora, transformado em algo novo.

Tal como a literatura de Borges, que encerra em si o mínimo infinito (hipotexto infinito) e o máximo infinito (hipertexto infinito), os exercícios cartográficos da actualidade passam por uma reflexão intertextual e transdisciplinar, que se revelam em novos meios como a cartografia digital, e que definem como o seu espaço o ciberespaço.

Conclusão

A reflexão sobre a questão do espaço na literatura de Borges, e nas subsequentes noções de labirinto, mapa, hipertextualidade, rizoma e geografia pós-moderna, suscitou-me a imagem de **arquipélago**. Parece-me que a organização espacial dos textos borgesianos se assemelha à configuração de um arquipélago interrelacional e metarrelacional. Um cosmos composto por inúmeros microcosmos independentes, mas que compõem um sistema paradoxal: uma unidade múltipla. Simultaneamente ponto de chegada e de partida, de criação pela recriação. Um universo de *ilhas desertas*, como a imagem sugerida por Gilles Deleuze:

Some islands drifted away from the continent, but the island is also that toward which one drifts; other islands originated in the ocean, but the island is also the origin, radical and absolute (Deleuze, 2004: 8).

Um sistema em que a origem radical se transforma nas suas recriações e se multiplica, em que o texto original se metamorfoseia na sua releitura e reescrita nos “outer-texts”, à semelhança das “outer-cities”. Dinâmicas que se vão estabelecendo sem que a centralidade seja eliminada, pois o centro subsiste nas suas periferias. Recriações contínuas e imanentes, ilhas desertas em correspondência com outras ilhas desertas, que compõem o arquipélago que é a obra de Borges que, por sua vez, é uma ilha deserta desse outro arquipélago que é a literatura. E assim, o conceito de rizoma ganha, novamente, pertinência. A raiz original, apesar de permanecer nos seus avatares, é virtualmente destruída – impossível de reconhecer num universo cíclico e mitológico:

First, it is true that from the deserted island it is not creation but re-creation, not the beginning but a re-beginning that takes place. The deserted island is the origin, but a second origin. From it everything begins anew. The island is the necessary minimum for this re-beginning, the material that survives the first origin, the radiating seed or egg that must be sufficient to re-produce everything. (...) After all, the beginning started from God and from a couple, but not the new beginning, the beginning again, which starts from an egg:

mythological maternity is often a parthenogenesis. The idea of a second origin gives the deserted island its whole meaning, the survival of a sacred place in a world that is slow to re-begin. (*ibid.*: 13-14).

A imagem do deserto insular, um oásis de recriação sagrada num território *esgotado*, traduz as relações que foram estabelecidas ao longo desta dissertação. Pensar o espaço na literatura de Jorge Luis Borges não é confundi-lo com o ciberespaço, com os sítios virtuais, com os territórios dos novos média ou das novas configurações urbanas. É, antes, uma confrontação com a sua extrema complexidade, que comunga da extrema complexidade de realidades de outras naturezas, espaços e temporalidades. Tais reflexões suscitam espaços virtualmente inimagináveis, ou seja, vislumbres da totalidade da qual só são perceptíveis as partes, mas que numa arte combinatória abrem portas para a infinitude e a eternidade. Nas palavras de Lois Parkinson Zamora: «Indeed, the relations of parts and wholes will become for Borges a mean of symbolizing infinity and eternity – these most unnatural wholes, these otherwise unimaginable states of being» (Zamora, 2002: 65).

A sinédoque desempenha um importante papel na construção narrativa em Borges, em que a parte é referente do todo e o todo é referente da parte. Desta forma, a conjugação do mínimo e do máximo, do micro e macroescópico, é harmoniosa e verosímil, e a orientação nos espaços textuais labirínticos é eficiente. Sabe-se que um jardim são todos os jardins, que um livro é toda a literatura, que um rouxinol é todos os rouxinóis, tal como não se duvida que um labirinto se possa constituir por apenas um caminho sempre recto, que todos os mapas sejam o mapa de Royce, e que todas as bibliotecas sejam a Biblioteca de Babel. Tal como o espaço de Los Angeles, na análise metonímica de Soja, se apresenta como arquétipo de toda uma espacialidade física e virtual, real e ficcional.

Por isso, o pensamento de Barth sobre uma *literatura do esgotamento* revela-se esclarecedor em relação às questões aqui abordadas. Só pela reiteração e recriação, um acto de *escrileitura* de textos múltiplos, é possível re(a)presentar a totalidade, que é, deste modo, algo novo mas sempre uma apropriação. Emerge, novamente, nestas reflexões um aparente paradoxo: o original *esgotado*.

Em Borges encontra-se esta realidade de forma similar às realidades da virtualidade e ciberespacialidade. Como se foi tornando evidente, esta novidade tecnológica que desperta deslumbramentos e desencantamentos pelos seus

“admiráveis mundos novos”, vai-se construindo, rizomaticamente, através de regressos que conduzem a novos territórios *aumentados*. A experiência da espacialidade em todas estas realidades é, igualmente, a experiência da sua temporalidade que, como tem sido salvaguardado, apesar de não constituir a centralidade da presente dissertação, é incontornável. Aguiar e Silva, referindo-se ao romance psicológico moderno, refere-se a um «tempo politemporal»:

A diegese comporta, todavia, outro tempo mais fluido e mais complexo – o tempo subjectivo, o tempo vivencial das personagens, aquele tempo que Bergson designou por *durée* e Virginia Woolf por *time in mind*. Esta temporalidade, refractária à *linearidade* cronológica, heteromórfica em relação ao tempo do calendário e do relógio, é entretecida num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projecta no futuro, ora pára e se esvazia (Aguiar e Silva, 1982: 715).

De facto, a modernidade encontrou na temporalidade fragmentada e multiforme, o veículo mais propício à sua expressão. De forma análoga, na hipernovidade é possível adicionar uma outra categoria, um “espaço poliespacial”. Uma cultura que se reflecte nas palavras de Michel Foucault, pois é, acima de tudo, espacial. Uma *cultura-mundo* geográfica e cartográfica, estabelecida pelas redes tecidas entre territórios, ou transterritorialmente, como define Gilles Lipovetsky:

Mas com a cultura-mundo, como todos sabemos, os EUA e Ocidente em geral perdem a sua hegemonia. A China é já a segunda potência mundial. A cultura-mundo rege-se por duas lógicas: por um lado, revela uma certa unificação através dos cinco factores que mencionei atrás. Ao mesmo tempo, o Ocidente perde a centralidade. Outrora, a modernidade era apenas o Ocidente, que a impôs através do colonialismo. Hoje, já não é assim. O Ocidente passou a ter concorrência. A China também já vai à lua, por exemplo. O Ocidente já não tem o monopólio da pesquisa e da modernização, o que nos leva a concluir que a cultura-mundo provavelmente não tem um centro, tem vários. Mas, por outro lado – e isto é muito importante - com a cultura-mundo há uma certa unificação planetária. (...) Unificação que, contudo, não significa similitude (Lipovetsky, 2004).

A visão de Lipovetsky parece sugerir a imagem de um arquipélago de ilhas desertas, que se coaduna com a organização hipertextual, estruturada por conexões,

tal como Marie-Laure Ryan a descreve: «The link is a jump, and each act of clicking sends the reader to a new, relatively isolated textual island» (Ryan, 2001: 262). Uma organização tão próxima da organização narrativa borgesiana e do ordenamento territorial do ciberespaço e dos mundos virtuais. É disso exemplar o *Second Life*, um mundo virtual tridimensional, habitado por avatares que, como o nome indica, aí experienciam uma *segunda origem*. Justamente, estes lugares da originalidade sem origem, ou de uma origem sem originalidade, estão organizados por ilhas. Assim, o *Second Life* é um mundo-arquipélago que simula a realidade exterior e, desse modo, apresenta uma outra no seu interior. São realidades de possibilidades semelhantes aos mundos de Borges. Os espaços dos seus contos, e mais especificamente em “El Inmortal”, “El jardín de senderos que se bifurcan” e “El Aleph”, são ilhas que emergem de uma origem – a literatura – para a negar e se estabelecerem como originais, são *espacios-Ménard*.

Uma outra proposta para pensar a contemporaneidade, a *altermodernidade*, é defendida por Nicolas Bourriaud na entrevista concedida a Vanessa Rato para a revista *Ípsilon* (Rato, 2009b). A altermodernidade é a idade da multiplicidade, do caos positivo, da simultaneidade, do desejo de totalidade e de ruptura com a anterioridade e posteridade (com as noções de “pós” que marcaram o último século), afirmando que estamos na era do contínuo heterárquico e planetário. O sujeito da altermodernidade é, e só pode ser, o nómada, um agente da tradução:

O "flâneur", aquele que percorre a cidade, deixando-se perder na sua observação. Isto era no século XIX, hoje as cidades não chegam - o "flâneur" de uma altermodernidade corresponderá a um nómada global, ou, em rigor, a um errante cultural, aquele que procura o inverso do enraizamento absoluto, ou seja, aquele que põe as suas raízes em movimento, encenando-as em contextos e formatos heterogéneos, negando-lhes qualquer valor como origem, traduzindo ideias, transcodificando imagens, transplantando comportamentos, trocando, mais do que impondo. Um nómada cultural que transforma a "flânerie" numa técnica de geração de criatividade e conhecimento.

"E se a cultura do século XXI fosse inventada a partir daqueles trabalhos que se lançam a si mesmos o desafio de apagar as suas origens e falar de multiplicidades de enraizamentos sucessivos ou simultâneos? Este processo de rasura", diz Bourriaud, "é parte da condição do errante, uma figura central da nossa precária era e que aparece insistentemente no coração da criação artística contemporânea." Uma figura, diz ele ainda, acompanhada por um modo ético predominante: a tradução (Rato, 2009b).

Também Bourriaud concebe o arquipélago como uma imagem metonímica da organização altermoderna, e os seus artistas como *networkers* (Rato, 2009a) de trajectórias em mutação.

Torna-se evidente a proximidade das definições da altermodernidade com as possibilidades de leitura de Jorge Luis Borges e da espacialidade da contemporaneidade propostas na presente dissertação. Não obstante, o objectivo que a minha argumentação tem no horizonte não é a de afirmar a mesmidade entre narrativas tão diversas. Não quero dizer que as obras de Borges são hipertextos cibernéticos, ou que o seu espaço é o ciberespaço ou os mundo virtuais. O que me interessa é explorar algumas possibilidades de leitura-percurso da obra de Jorge Luis Borges e da cultura contemporânea, perspectivando a espacialidade nas suas heterogéneas configurações. Tal viagem, contudo, afigurar-se-á como uma tecelagem em rede inacabada sempre que literatura e cultura sejam encaradas como *desejantes*, multiplicidades e mutantes, lugares da reiteração e de revisitação. Inesgotáveis e indisciplináveis como a literatura de Jorge Luis Borges, em que «No theory, neither the most modern nor postmodern, could discipline this eternal return of the different» (Krysinski, 2002: 195).

Bibliografía e Webbibliografía

Bibliografía Activa

Borges, Jorge Luis (2004a), *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, vol. 1, 2ª edición.

Borges, Jorge Luis (2004b), *Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, vol. 2, 2ª edición.

Bibliografía Passiva

Sobre Jorge Luis Borges

Almeida, Iván (1999), “Borges, o los laberintos de la inmanencia”, in Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 35-59.

Barth, John (1986), “Literatura del agotamiento”, in Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 170-182.

De Man, Paul (1986), “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, in Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 144-151.

Echavarría, Arturo (2006), *El arte de la jardinería china en Borges y otros estúdios*. Madrid e Frankfurt am Main: Iberoamericana e Vervuert.

Echevarría, Roberto (1999), “Borges en «El jardín de senderos que se bifurcan»”, in Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 61-74.

Grau, Cristina (1989), *Borges y La Arquitectura*. Madrid: Ediciones Cátedra, Ensayos Arte.

- Krysinski**, Wladimir (2002), “Borges, Calvino, Eco: The philosophies of Metafiction”, in Gracia, Jorge J. E. *et al* (org.), *Literary Philosophers. Borges, Calvino, Eco*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 185-204.
- Manovich**, Lev (2003), "New Media from Borges to HTML", in Noah Wardrip-Fruin e Nick Monfort (eds.), *The New Media Reader*. Cambridge e Londres: MIT Press, 13-25.
- Molloy**, Sylvia (2000), *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2ª edição.
- Murray**, Janet (2003), “Inventing the Medium”, in Noah Wardrip-Fruin e Nick Monfort (eds.), *The New Media Reader*. Cambridge e Londres: MIT Press, 3-11.
- Ortega**, Julio (1999), “«El Alpeh» y el lenguaje epifánico”, in Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 21-34.
- Pauls**, Alan (2004), *El Factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Zamora**, Lois Parkinson (2002), “Borge’s Monsters: Unnatural Wholes and the Transformation of Genre”, in Gracia, Jorge J. E. *et al*. (org.), *Literary Philosophers. Borges, Calvino, Eco*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 47-84.

Questões Teóricas

- Aguiar e Silva**, Vitor Manuel de (1982), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 4ª edição, vol. 1.
- Allen**, Graham (2000), *Intertextuality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, The New Critical Idiom.
- Augé**, Marc (1995), *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso.

- Barthes**, Roland (1967), “The Death of the Author”, in *Aspen*, 5+6. Acedido em 17 de Março de 2010, em <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>.
- Baudrillard**, Jean (1991), *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, colecção Antropos.
- Baudrillard**, Jean (1995), “Radical Thought”, in Arthur e Marilouise Kroker (ed.), *ctheory.net*. Acedido em 15 de Janeiro 2010, em www.ctheory.net/articles.aspx?id=67.
- Berland**, Jody (1998), “Cartografar el espacio: las tecnologías de formación de imágenes y el cuerpo planetario”, in Stanley Aronowitz *et al.* (org), *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós, 145-161.
- Bhabha**, Homi K. (1994), *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bolter**, Jay David; Grusin, Richard (2000), *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Crampton**, Jeremy; Krygier, John (2006), “An Introduction to Critical Cartography”, *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 4 (1), 11-33.
- Damer**, Bruce (2004), “Global CyberSpace and Personal MemeSpace. Virtual worlds populated by avatars of real people interacting with each other, bots, agents, and exotic life forms: is this the future face of cyberspace?”, in *kurzweilai.net*. Acedido em 20 de Janeiro de 2010, em <http://www.kurzweilai.net/meme/frame.html?main=/articles/art0096.html>.
- Deleuze**, Gilles (2000), *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Sécuro XXI, colecção BPC – Biblioteca do Pensamento Contemporâneo Fundamentos.
- Deleuze**, Gilles (2004), “Desert Islands”, in Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. Semiotext(e), 9-14.
- Deleuze**, Gilles; **Guattari**, Félix (2006), *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Deleuze**, Gilles; **Guattari**, Félix (2007), *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DIF** (2010), edição nº 74, Maio de 2010. [Publicação de distribuição gratuita].
- Foucault**, Michel (1967), “Of Other Spaces”, in *foucault.info*. Acedido em 26 de Fevereiro de 2010, em <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>.
- Fowler**, Robert (2004), “Introduction”, in Robert Fowler (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge University Press, 1-8.
- Glikson**, Yvonne (1971), “Wandering Jew”, in Jerusalem, Keter, *Encyclopaedia Judaica*. Publishing House, vol.16 Ur-Z, 259-263.
- Harley**, Brian (1989), “Deconstructing the map”, in *CARTOGRAPHICA*, 26 (2), 1-20. Acedido em 28 de Março de 2010, em <http://utpjournals.metapress.com/content/e635782717579t53/fulltext.pdf>.
- Landow**, George P. (1997), *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press.
- Lavie**, Smadar; **Swedenburg**, Ted (1996), “Introduction: Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity”, in Smadar Lavie e Ted Swedenburg (eds.), *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. Durham e Londres: Duke University Press, 1-24.
- Leiner**, Barry *et al.* (1999), “Una breve historia de Internet (Primera Parte)” Acedido em 20 de Janeiro de 2010 em <http://www.ati.es/DOCS/internet/histint/histint1.html>.
- Lévy**, Pierre (2001), *O que é o Virtual?*. Coimbra: Quarteto.
- Lipovetsky**, Gilles (2004), “Gilles Lipovetsky: Hoje, há demasiado de tudo”, entrevista por Fátima Mariano, in *Jornal de Notícias*. 4 de Novembro de 2010. Acedido em 26 de Julho de 2010, em http://jn.sapo.pt/Domingo/Interior.aspx?content_id=1535438.

- Lupi Bello**, Maria do Rosário (2005), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de “Amor de Perdição”*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Para a Ciência e Tecnologia.
- Manovich**, Lev (2002), "Learning from Prada. The Poetics of Augmented Space". Acedido em 11 de Maio de 2010, em http://creativetechnology.salford.ac.uk/fuchs/modules/creative_technology/architecture/manovich_augmented_space.pdf.
- Martin**, Emily (1998), “Ciudadelas, rizomas y figuras de hilo”, in Stanley Aronowitz *et al.* (org), *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós, 113-127.
- Meadows**, Mark Stephen (2008), *I, Avatar: The Culture and Consequences of Having a Second Life*. Berkeley: New Riders.
- Menser**, Michael (1998), “Volverse heterarca: sobre la teoría tecnocultural, la ciencia menor, y la producción de espacio”, in Stanley Aronowitz *et al.* (org), *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós, 333-357.
- Pereira**, Henrique Garcia (2002), *Apologia do Hipertexto na Deriva do Texto*. Algés: DIFEL.
- Rainho Viegas**, Susana Isabel (2007), “Hiper-real e realidade do virtual”, in *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, IX(2), 130-134. Acedido em 11 de Dezembro de 2009, em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/fronteiras/article/view/5751/5209>.
- Rato**, Vanessa (2009a), “O que é então o artista altermoderno?”, in *Revista Ipsilon. Jornal Público*. 27 de Março de 2009. Acedido em 26 de Julho de 2010 em <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=227223>.
- Rato**, Vanessa (2009b), “O pós-modernismo morreu, viva a altermodernidade”, in *Revista Ipsilon. Jornal Público*. 30 de Março de 2009. Acedido em 26 de Julho de 2010 em <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=226994>.

- Ribeiro**, António Sousa (2005), “A tradução como metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismo, Fronteiras e Identidades”, in Ana Gabriela Macedo e Eduarda Keating (org), *Colóquio de Outono. Estudos de tradução – estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho, 77-87.
- Ryan**, Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Santos**, Boaventura de Sousa (2001), “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-identidade”, in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs), *Entre ser e estar. Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 23-58.
- Silk**, Michael (2004), “The *Odyssey* and its explorations” in Robert Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press. 31-44.
- Soja**, Edward (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertation of Space in Critical Social Theory*. Londres e Nova Iorque: Verso.
- Soja**, Edward (1996), *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Oxford e Victoria: Blackwell Publishing.
- Turino**, Thomas (2004), “Introduction: Identity and the Arts in Diaspora Communities”, in Thomas Turino e James Lea (ed.), *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. Michigan: Harmonie Park Press, 3-19.
- Valcárel**, José Ortega (2000), *Los horizontes de la geografía. Teoría de la Geografía*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Wilson**, Peter Lamborn (1998), “Violaciones de fronteras”, in Stanley Aronowitz et al. (org), *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós, 255-264.
- Woods**. Lebbeus (1998), “La cuestión del espacio”, in Stanley Aronowitz et al. (org), *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Barcelona e Buenos Aires: Paidós, 317-331.