

Utopia e Matemática em Jorge Luis Borges

Segundo Martínez, “a abstracção é um dos procedimentos matemáticos recorrentes na obra de Jorge Luis Borges.”¹ O conto institui-se como o espaço textual de uma racionalidade “que reduz os acontecimentos contingentes a esquemas conceptuais com que se podem realizar operações e demonstrar teoremas.”² Os paradoxos lógicos de Zenão, a teoria dos conjuntos de Cantor, a geometria euclidiana ou a lei das séries desdobram-se “no interior de um contexto de referências filosóficas e literárias,”³ como oportunos símbolos formais ou obsessivas metáforas de um número reduzido de arquétipos – o infinito, o enumerável, o tempo eterno ou cíclico. Cada ficção inscreve-se, assim, numa mesma matriz estética, regida por uma rigorosa exactidão mental e uma implacável simetria discursiva.

É comum pensar que a literatura e a matemática⁴ são duas disciplinas inconciliáveis. Esta diferença esbate-se, contudo, se considerarmos que o signo linguístico e o símbolo matemático constituem ambos uma linguagem convencional e arbitrária, cujo impulso original foi o de descrever o mundo e o seu modo de funcionamento. A geometria euclidiana, por exemplo, conceptualizou a experiência sensível do

¹ Guillermo Martínez, *Borges e a Matemática* (Porto: Âmbar, 2003), p. 47.

² Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio* (Lisboa: Editorial Teorema, 2002), p. 91.

³ Guillermo Martínez, *op. cit.*, p. 30.

⁴ Todas as considerações sobre Matemática são o resultado da leitura das seguintes obras: David Berlinski, *La vie rêvée des maths* (Paris: Edition Saint-Simon, 2001); Guillermo Martínez, *op. cit.*; Marcus du Sautoy, *La symphonie des nombres premiers* (Paris: Editions Héloïse d’Ormesson, 2005).

espaço, subjugando os dados do real num traçado topológico organizado por eixos e coordenadas; a lei de Galileu teorizou a percepção humana de que a queda dos objectos se processava simultaneamente no espaço e no tempo, condensando o mundo fenomenal numa equação numérica. Mas se é legítimo postular a convergência referencial das duas linguagens, a verdade é que os termos “signo” e “símbolo” acusam já a sua impossível conciliação. Se a linguagem verbal, construída sobre uma relação codificada de equivalência entre expressão e conteúdo semântico, não pode deixar de convocar a realidade para a representar, o símbolo matemático, pelo contrário, porque alicerçado sobre um modelo lógico-conceptual, só pode representar o mundo, formalizando-o. É justamente esta paradoxal particularidade do símbolo, a de uma referencialidade não mimética, que permitiu a Borges encontrar no formalismo matemático os instrumentos adequados à sua representação do universo: a de um espaço e de um tempo imobilizados por detrás de um esquema conceptual. O signo matemático funciona portanto, em Borges, como símbolo literário, duplos intercambiáveis empenhados na utópica reordenação do caos. Aliás, a matemática é, de todas as ciências exactas, a mais ficcional, pois o seu método de descrição e aproximação à realidade é criativo e não contemplativo. Procedendo por eliminação e sobre-idealização do real, ela erige um mundo estruturalmente possível, diríamos fantasticamente borgesiano, porque construído sobre uma série de condições contrafactuais.

O conto “A Morte e a Bússola”⁵ ilustra de modo exemplar “a tendência racionalizante, algebrizante e geometrizante”⁶ da ficção borgesiana, regulada não pelas leis positivistas das ciências exactas, mas por critérios exclusivamente ficcionais. Não é pois de estranhar que o texto se articule sobre dois níveis diegéticos que, especularmente, encenam duas ficções e um crime: um simulacro narrativo, uma encenação discursiva, metadiegeticamente orientados para a execução de uma única morte – a da realidade – ficcionalmente concebida, discursivamente materializada, factualmente perpetrada, instituindo-

⁵ Jorge Luis Borges, “A Morte e a Bússola”, *Ficções* (Lisboa: Editorial Teorema, 1998), pp. 121-135.

⁶ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 89.

-se a literatura como o único critério de significação e de legibilidade do universo. O argumento do conto é, por isso, típico e atipicamente policial: chamado a investigar uma “maldita série de factos de sangue”, o detective Erik Lönnrot consegue deduzir, pela correcta descodificação dos eixos temporais e das coordenadas topográficas, o local e a data do quarto delito, onde a sua própria morte o espera. Para tal, basta-lhe coordenar a matriz serial periódica dos crimes (3 de Dezembro, 3 de Janeiro, 3 de Fevereiro) com o traçado topológico da sua execução (Norte, Oeste, Este). Tendo percebido que as mortes obedecem a um argumento geométrico, estruturado sobre três coordenadas espaço-temporais equidistantes que perfazem os três vértices de um triângulo equilátero, decifrar o problema e resolver a incógnita requer apenas “compasso e bússola”. Localizados os três pontos cardeais, o mapa circunscribe o Sul e a quinta de Triste-le-Roy como o quarto local do crime, quarto vértice de uma série quádrupla, geometricamente concebida sob a forma de um losango. As execuções seguem, portanto, uma rigorosa construção de tipo equacional, configurada matematicamente por indícios numerológicos e geométricos.

Só que esta conceptualização do crime é já um indício textual da sua ficcionalização. Confrontado com a morte acidental do professor Marcelo Yarmolinski, “delegado de Podolsk ao Terceiro Congresso Talmúdico”, Lönnrot descarta a hipótese do acaso, por a considerar desinteressante, e elabora uma teoria da conspiração cabalística, num gesto autoral, criativo e inventivo, que censura à realidade o seu desajusto estético⁷. Os critérios que sustentam o raciocínio dedutivo de Lönnrot são, por isso, de ordem hermenêutica, movimentando-se a personagem num espaço ficcional, regido pelas leis da verosimilhança literária. Na busca de uma lógica causal para o crime, de uma plausibilidade diegética para o estritamente casual, o detective instaura como verdade uma hipótese fictícia que a realidade ironicamente validará, pois Scharlach concebeu o crime como demonstração dessa conjectura, convertendo a teoria da conspiração heresiarca em mortes

⁷ No conto, a realidade é encarnada pelo detective Treviranus, investigador “da ordem prosaica do real”, o qual funciona como o duplo paródico de Lönnrot, enquanto “detective da ordem ficcional”. Cf. Guillermo Martínez, *op. cit.*, p. 56.

reais. Ora, se do ponto de vista matemático, a demonstração é o método de validação da hipótese, que converte conjecturas em verdades axiomáticas, neste universo ficcional, regulado pelas “leis fantásticas e paradoxais da Biblioteca de Babel,”⁸ a teoria assenta sobre uma falsa premissa e a demonstração legitima uma inverdade, num jogo textual que consiste, segundo Martínez, “em projectar monstruosidades e conveniente horror sobre conceitos matemáticos precisos”⁹. A intriga nasce, por conseguinte, de um argumento fictício que, ao compelir o real a agir de acordo com os moldes impostos pela ficção, ilustra por um lado essa certeza tipicamente borgesiana de que toda a realidade é dispensável e, por outro, essa convicção de que o universo mais não é do que páginas soltas de um livro, porque toda a leitura, seja ela a do detective ou do criminoso, é sempre um processo de reescrita. O conto procede, assim, a uma transfiguração paródica do género policial, não tanto por Lönnrot não ter “conseguido impedir o último crime” ou “adivinhado a identidade do infausto assassino de Yarmolinski”, mas porque o relato serve apenas como demonstração dos mecanismos hermenêuticos subjacentes à criação e recepção literárias, numa escrita que se assume parábola, ensaio ou conjectura: uma ficção conceptual em que as personagens “são meras sequências de eventos projectados pelo autor, meras entidades axiomáticas de um drama já escrito.”¹⁰

Num texto que problematiza conceitos como os de autoria e de leitura, o enigma em linha recta de Lönnrot coloca um problema matemático cuja resolução é, uma vez mais, de ordem ficcional. Ao sugerir a Scharlach que, “noutra reencarnação, finja (ou cometa) um crime em A, depois um segundo crime em B, a 8 quilómetros de A, a seguir um terceiro crime em C, a 4 quilómetros de A e de B, a meio caminho entre os dois. Espere-me depois em D, a dois quilómetros de A e de C, de novo a meio caminho. Mate-me em D, tal como agora vai matar-me em Triste-le Roy”, Lönnrot procede a um exercício de reordenação do real, regulado por “critérios de economia e dosagem

⁸ Umberto Eco, “A abdução em Uqbar”, *Sobre os Espelhos e outros ensaios* (Lisboa: Difel, 1989), p. 198.

⁹ Guillermo Martínez, *op.cit.*, p. 13.

¹⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 198.

de ferramentas”¹¹ que extrai do valor matemático da simplicidade a sua profusão literária. Numa narrativa que a morte da personagem encerra, o labirinto em linha recta abre a intriga a uma infinita repetição, pois a segmentação da figura geométrica sugere a anulação da própria morte. Para tal, basta lembrarmo-nos do paradoxo de Aquiles e da Tartaruga ou da infinita fraccionação dos números racionais, cuja lógica é a de que entre dois números há sempre um no meio e que este pode, por sua vez, ser sempre dividido por dois. Neste sentido, o limite imposto pela última coordenada seria sistematicamente adiado, pois a marcação numérica, geometricamente balizada pelos limites A, B, C e D ou 8, 4 e 2, não permitiria às personagens encontrarem-se no ponto fatal, indefinidamente inalcançável porque sujeito a uma infinita subdivisão. Só que o processo matemático que sustenta a dimensão literária do enigma parece-nos outro. Do ponto de vista narrativo, o labirinto em linha recta mais não é do que a reescrita da intriga e dos mecanismos hermenêuticos que a estruturam. Incapaz de se confinar ou conformar ao espaço do real, Lönnrot procede à reavaliação e correcção estética da sua própria ficção, maculada pela materialização dos crimes, e erige a operação algébrica de subtracção como o procedimento matemático que, ao condensar a realidade, melhor a organiza. Por isso, das quatro linhas temporal e espacialmente coordenadas que constituíam a armadilha de Scharlach “sobram três”, pois a expressão do universo cabe numa única recta, nessa linha que soterra a infinitude caótica do mundo sob uma superfície ordenadamente finita.

O crime e a sua investigação decorrem, portanto, num espaço ficcional, que a própria ficção duplica. Mais do que uma componente do relato, a investigação é uma competência interpretativa e o crime, um elemento constitutivo do discurso. Esta construção especular, articulada sobre dois níveis que “se encobrem mas nunca se contradizem”, assenta na justaposição de falsas pistas com indícios correctos, “emboscados e dissimulados na ordem lógica referencial do desenvolvimento da intriga.”¹² Este tipo de leitura *a posteriori*, indispensável à consecução do género policial, surge aqui desfigurado

¹¹ Guillermo Martínez, *op. cit.*, p. 45.

¹² *Ibidem*, p. 55.

por exigir um leitor hermeneuticamente mais competente do que o detective. De facto, a matriz serial quádrupla do crime sempre coexistiu com os repetidos sinais da sua tripla execução. Mas descobrir o número quatro, sistematicamente apagado pela multiplicidade lexical do número três ou múltiplos, pressupõe mecanismos de investigação estritamente literários e enciclopédicos. Implica, por exemplo, reconhecer o valor perifrástico da expressão “o crime ocorreu na noite de três”; identificar a indicação numérica subjacente à composição dos termos “Tetrarámaton” ou “Tetrarca”; saber que, para os cabalistas, o Inefável Nome de Deus (JHVH) resulta da combinação de quatro letras. Borges monta, assim, uma dupla encenação verbal, que consiste em multiplicar falsos indícios, ocultando as pistas verdadeiras sob a capa da circunstancialidade diegética. Descodificar, não só a correcta morfologia do crime como a secreta morfologia do conto, exige, por isso, um leitor capaz de reconstituir, a partir do signo linguístico, a literária referencialidade do discurso. Assim como o texto evidenciou a matriz temporal das quatro execuções, assinalou também a sua quádrupla configuração geométrica. Descobrir os pontos cardeais ou o losango pressupõe, contudo, movimentarmo-nos num espaço verbal regido não pela aparente arbitrariedade do signo, mas por convenções emanadas de uma paradoxal Biblioteca de Babel. Se a primeira morte ocorreu “no piso R”¹³ do “Hôtel du Nord”, a segunda foi cometida “no mais abandonado e vazio dos desertos subúrbios ocidentais da capital”. É por um jogo de apagamento semântico, marcado pela repetição (“abandonado”, “vazio”, “deserto”), que o discurso isola o adjectivo “ocidentais” e explicita a localização geográfica do crime. O texto estabelece, deste modo, uma matriz discursiva que destabiliza o valor literal da primeira indicação de espaço. Mais do que uma referência onomástica, “Hôtel du Nord” sublinha o ponto cardinal que, apostado ao adjectivo “ocidentais”, delimita as duas primeiras coordenadas do delito. Descodificar a conceptualização do crime requer, portanto, um leitor que dê sentido ao acaso, que reconstrua, por detrás dos dados contextuais do relato, a causalidade semântica do discurso. Este

¹³ A letra R é, na realidade, o símbolo matemático para o conjunto dos números reais, o que confirma o carácter casual do primeiro assassinato.

simulacro verbal, que consiste em soterrar o relevo discursivo sob a literalidade dos factos, torna-se particularmente evidente se tomarmos como exemplo a descrição do segundo local do crime: “Na parede, sobre os losangos amarelos e vermelhos” “de uma antiga drogaria”, alguém escrevera “A segunda letra do Nome já foi articulada”. Encoberta pela ostensiva confirmação do indício cabalístico, esbatida pela dupla adjectivação cromática, o relato reduz a figura geométrica a uma mera casualidade narrativa. Identificá-la pressupõe, uma vez mais, contornar o valor literal da linguagem e agilizar mecanismos exclusivamente estilísticos. Perceber, por um lado, que os dois “arlequins” do terceiro crime convocam, metonimicamente, o indício losangular. Reconhecer, por outro, que o pleonasma “arlequins mascarados” mais não faz do que destacar a informação que o relato secundarizara com os parênteses: “(Uma das mulheres do bar recordou os losangos amarelos, vermelhos e verdes)”. Determinar o critério de significação do conto obriga, assim, a uma leitura não referencial do signo linguístico mas inferencial do símbolo literário,¹⁴ em que o leitor surge como o duplo inseparável e não antagónico do autor, na medida em que ler o texto é sempre reescrevê-lo. Como Borges, “ele é ficção, livro, página, letra, um *eu* capaz de se configurar a cada leitura como uma teoria dos conjuntos num número infinito de combinações.”¹⁵ A instabilidade do valor literal da linguagem, conotado de falso ou ilusório, espelha, *en abîme*, o desprestígio a que Borges votou a própria realidade. Ao proceder a essa espécie de bifurcação linguística, em que, parafraseando outro dos seus contos, as leituras são “divergentes, convergentes e paralelas,”¹⁶ ele construiu um universo ficcional que decorre, não só da vacilação do sentido, como da própria noção de realidade.

Estes mecanismos próprios da ficção de Borges, que Umberto Eco designa por “mecanismos da conjectura num universo espinosiano

¹⁴ Cf. Giovanni Manetti, “Inférence et équivalence dans la théorie du signe d’Umberto Eco”, *Au nom du sens. Autour de l’œuvre d’Umberto Eco* (direction de Jean Petitot et Paolo Fabbri), (Paris: Bernard Grasset, 2000), pp. 157-172.

¹⁵ Sabrina Sedlmayer, *Pessoa e Borges. Quanto a mim, eu* (Lisboa: Vendaval, 2004), p. 72.

¹⁶ Jorge Luis Borges, “O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam”, *op. cit.*, pp. 79-92.

doente,”¹⁷ instauram um mundo estruturalmente possível, fantasticamente utópico, porque regido por leis exclusivamente literárias. Não é pois de estranhar que a intriga de “A Morte e a Bússola” nasça de uma utópica combinatória cabalística que, uma vez postulada, constringe a realidade aos moldes da ficção e compele os dados do real a soletrarem, no centésimo dia da investigação, o centésimo Nome de Deus, o Nome Absoluto, que mais não é do que a combinatória das quatro letras do nome Erik (Lönnrot). Aliás, cada conto de Borges, pelo constante jogo hipertextual de alusão, citação e plágio, parece reencenar esse mágico sonho cabalístico de uma língua perfeita¹⁸, capaz de desvendar idealmente a realidade, de criar o mundo em vez de o espelhar. Neste universo ficcional, comprometido em destruir a realidade, percebemos o verdadeiro alcance dos símbolos matemáticos: o de expurgar o real dos seus absurdos, o de regular o acaso por critérios de previsibilidade e plausibilidade. Neste estranho mundo matemático, visível do outro lado do espelho, o caos transformou-se, de facto, num universo utopicamente ordenado. Mas se a matemática reproduz o real, fá-lo contudo através de uma ruptura radical e deslocadora com a experiência. Por isso, ao substituir conceitos como “tempo” e “espaço” por referentes matemáticos, Borges criou um universo utópico, geometricamente hermético, numericamente controlado, onde o real se desvanece e o homem se torna sombra.

Nesta “literatura elevada ao quadrado, que é simultaneamente a extracção da raiz quadrada de si própria,”¹⁹ entrar na ficção de Borges é percorrer, em espiral, uma vasta Biblioteca de Babel, essa “pirâmide infinita sem base,”²⁰ que edificou mundos para além da razão e contra a própria razão, “levando [a linguagem] até aos limites do possível e do pensável.”²¹

¹⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 192.

¹⁸ A este propósito, ver Umberto Eco, *A Procura da Língua Perfeita* (Lisboa: Editorial Presença, 1996).

¹⁹ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 67.

²⁰ Jorge Luis Borges, *Curso de Literatura Inglesa* (organização, pesquisa e notas por Martin Arias e Martin Hadis), (São Paulo: Martins Fontes, 2002), p. 219.

²¹ Umberto Eco, “Entre a Mancha e Babel”, *Sobre Literatura* (Lisboa: Difel, 2003), p. 119.