

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

A LEITURA CRÍTICA DE JORGE LUIS BORGES

NO

RIO GRANDE DO SUL

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do Grau de Mestre em História
da Literatura.

Katia Cilene Flores Cunha

Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Aimée Teresa González Bolaños

Data da defesa: 26/08/2005

Instituição depositária:
Núcleo de Informação e Documentação
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, agosto de 2005.

Ao Grande Pai Celestial,
por me mostrar que em nenhuma curva desta “estrada”,
eu estive sozinha!

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, minhas irmãs e meu cunhado: Ari, pelo apoio e compreensão demonstrados durante a realização deste trabalho.

Aos grandes amigos Daniele, Gladys e Renan, que, de forma incondicional, me incentivaram sempre a lutar.

Ao Paulo, meu namorado, por me ajudar e apoiar na fase mais difícil do término desta dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, em especial, ao Prof. Dr^o. Carlos Alexandre Baumgarten, por acreditar e confiar na minha capacidade.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Aimée Teresa González Bolaños, que partilhou comigo “os caminhos” da crítica literária sul-riograndense, apostando sempre no meu potencial.

E quando o som de todas as declarações das nossas mais sinceras intenções tiver desaparecido no vento, dance comigo na pausa infinita antes da grande inalação seguinte do alento que nos sopra a todos na existência, sem encher o vazio a partir de dentro ou de fora.

Não diga “Sim!”.

Pegue apenas a minha mão e dance comigo.

Oriah Mountain Dreamer

RESUMO

O presente trabalho consiste na análise da recepção crítica da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges no Rio Grande do Sul, no período histórico compreendido entre as décadas de 70 e 90. Este estudo se desenvolve a partir da focalização dos centros conceituais, das correntes teóricas, da formação profissional dos críticos e da tipologia dos trinta e três textos que constituem esta fortuna crítica. Busca-se, através do mesmo, desvelar a importância da crítica sul-riograndense sobre Borges e demonstrar como os elementos de teor temporal e regional influenciam na recepção, interpretação e análise da obra literária do escritor em foco, almejando mostrar a significação e a repercussão desse *corpus*; considerando-se o momento de escritura, bem como o momento atual.

Este estudo tenta mostrar-se original, na medida em que não focaliza a obra literária de Jorge Luis Borges, visto que a mesma já foi muito enfocada, mas o modo como a mesma foi lida no contexto historiográfico do Rio Grande do Sul, pela crítica literária.

RESUMEN

El presente trabajo consiste en el análisis de la recepción crítica de la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges en Rio Grande do Sul, en el período histórico comprendido entre las décadas de 70 y 90. Este estudio se desarrolla a partir de la focalización de los centros conceptuales, de las corrientes teóricas, de la formación profesional de los críticos y de la tipología de los treinta y tres textos que constituyen esta fortuna crítica. Se busca, a través de él, desvelar la importancia de la crítica sul-riograndense sobre Borges y demostrar como los elementos de tenor temporal y regional influyen en la recepción, interpretación y análisis de la obra literaria del escritor en foco, objetivando mostrar la significación y la repercusión de ese *corpus*; considerándose el momento de escritura, así como el momento actual.

Este estudio intenta mostrarse original, en la medida en que no focaliza la obra literaria de Jorge Luis Borges, visto que ella ya fue muy enfocada, pero el modo como fue leída en el contexto historiográfico del Rio Grande do Sul, por la crítica literaria.

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado originou-se de um projeto que se debruça sobre o modo como o escritor argentino Jorge Luis Borges foi recepcionado pela crítica sul-rio-grandense, no período compreendido entre as décadas de setenta e noventa, no qual o ano de 1999 estabelece um marco de extrema importância, já que neste momento histórico comemorou-se o centenário do poeta em estudo.

O enfoque em Jorge Luis Borges é “fruto” de pontos relevantes. Primeiramente, em virtude da figura literária que o mesmo representa em nível mundial, o que possibilita a comparação com os grandes mestres da literatura: Joyce, Kafka, Machado de Assis, dentre outros. Tal comparação é pertinente, já que o mesmo é considerado um dos ícones mais renomados no que se refere à literatura da alta modernidade. Através de sua escrita, ele apresentou uma forma notavelmente diferente de concepção estética e literária, bem como de mundo, que “se abre” aos sentidos universais, sem se desapegar do elemento regional e nacional.

Parafraseando as palavras de Emir Rodríguez Monegal, vale destacar que Borges é “singular” desde o início de sua trajetória, uma vez que o mesmo não se permitia reproduzir aquela imagem regionalista, fortemente telúrica, tão tematizada pelos escritores latino-americanos, em geral. Contrastivamente, ele enfocava tanto “a Praça Vermelha de Moscou”, como “os subúrbios pobres de Buenos Aires”, característica que, por si só, já revela a forte originalidade do escritor em foco, quando ao rejeitar aquilo que parecia uma “fórmula pronta”, “pôde inventar sua língua”.

Convém citar as palavras do poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos, visto que o mesmo valoriza justamente o escritor argentino: “Borges (...) era em minha opinião o maior escritor vivo, em termos universais. Sua personalidade e sua obra labiríntica constituem um símbolo da própria literatura: um Homero contemporâneo, cego, perdido na biblioteca de Babel. O fato de nunca lhe ter sido conferido o Prêmio Nobel é uma evidência a mais da fragilidade e da freqüente irrelevância de tais prêmios”¹, bem como reconhece a dialética regional/universal, de sua obra: “Borges era uma metáfora da literatura, porque confundia-se com sua própria obra. A existência da figura de Borges e de sua obra reduz ao absurdo a proposição de que um país subdesenvolvido só pode produzir literatura subdesenvolvida,

¹ CAMPOS, apud FONSECA, Cristina (org.). O Pensamento Vivo de Jorge Luis Borges. p.85.

sendo ele, como era, profundamente argentino e profundamente universal.”². Além disso, no que concerne à significação da obra de Jorge Luis Borges, bem como de suas aspirações enquanto escritor torna-se válido recorrer às palavras do mesmo, a fim de desvelar que ele almejava uma escrita, implicitamente, fantástica e perene:

“Qual é a sua maior ambição literária?

Escrever, um livro, um capítulo, uma página, um parágrafo, que seja tudo para todos os homens, como o Apóstolo (1 Coríntios 9:22); que prescindia de minhas aversões, de minhas preferências, de meus costumes; que nem mesmo aluda a este contínuo J. L. Borges; que surja em Buenos Aires como poderia ter surgido em Oxford ou em Pérgamo; que não se alimente do meu ódio, do meu tempo, da minha ternura; que tenha (para mim como para todos) um canto cambiante de sombra; que corresponda de certo modo ao passado e ainda ao secreto futuro; que a análise não possa esgotar; que seja a rosa sem porquê, a platônica rosa intemporal do *Viajante Querubínico* de Silesius”³.

Um estudo desta envergadura justifica-se:

- pela necessidade de contribuir para um estudo histórico da crítica sobre Jorge Luis Borges no Rio Grande do Sul;
- pela importância de desenvolver um trabalho de cunho metacrítico de um *corpus* que ainda não foi estudado, cujo ponto nodal é um autor de indiscutível repercussão por sua contribuição para o desenvolvimento da literatura argentina, latino-americana e ocidental;
- pela oportunidade de, por meio de um processo diacrônico e histórico, entrelaçar idéias e métodos, numa perspectiva regional no contexto geral da crítica literária brasileira;
- pela expansão e legitimidade das teorias da recepção e da leitura que estudam a relação dos signos lingüísticos com seus usuários, enfatizando a figura do destinatário, neste caso, do crítico, no universo da ciência da literatura contemporânea;
- pela possibilidade de demonstrar como os elementos de teor temporal e regional influenciam na recepção, interpretação e análise da obra literária do escritor em foco,

² Op. cit. nota 1.

³ BORGES apud MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*, 1987, p. 135

objetivando apresentar a significação e a repercussão desse *corpus* no período histórico que abarca desde o momento de escritura até a recepção contemporânea;

– por contribuir para os estudos que preconizam o caráter comunicativo e dialógico da literatura.

Em correspondência com as justificativas, anteriormente enunciadas, este trabalho tem como principais objetivos:

- realizar um estudo analítico do *corpus* crítico selecionado e, como consequência, da leitura da obra de Jorge Luis Borges no contexto sul-rio-grandense;

- demonstrar que os fatores temporais e regionais influenciam na recepção da obra literária;

- apontar os centros conceituais focalizados nos textos críticos, assim como mostrar como os mesmos são operacionados pelos autores, evidenciando os indícios textuais das correntes teóricas mais relevantes.

- demonstrar o “caminho” pelo qual a crítica transitou em cada uma das décadas focalizadas com uma perspectiva mais ampla e totalizadora;

- revelar a importância da crítica literária sul-riograndense, no que diz respeito a Jorge Luis Borges, no contexto histórico no qual a mesma foi produzida, assim como no momento atual.

Quanto à fortuna crítica, cabe aclarar que a mesma é constituída por 33 textos que foram escritos de 1970 a 1999 pelos críticos gaúchos e pelos autores que, com suas obras e trabalho intelectual e acadêmico, podem ser considerados como vinculados ao contexto historiográfico do Rio Grande do Sul; como por exemplo, o escritor Guilhermino César, pois, embora o mesmo tenha nascido em Minas Gerais, foi no contexto do Rio Grande do Sul que ele escreveu notáveis obras e tornou-se um autor de renome.

Essas produções foram localizadas e relacionadas na pesquisa “Bibliografia Borges no Brasil (1970 – 1999)”, que é parte integrante do livro *Borges no Brasil*. A bibliografia em questão, coordenada por Jorge Schwartz e Gênese Andrade, contou com a ajuda da gaúcha Fiorina Matilde Macedo Torres, dentre outros nomes que também colaboraram na sua organização.

Vale destacar que dessa extensa lista bibliográfica, selecionou-se somente textos escritos por críticos gaúchos ou, como já foi dito, por escritores, cujas obras originam-se do “seio” da historiografia sul-rio-grandense.

Além disso, torna-se importante mencionar que dos 33 textos que constituem este *corpus* crítico, 32 foram selecionados dessa bibliografia e a resenha “Dez anos sem Jorge Luis Borges”, de Lélia Almeida, foi localizada no livro de sua autoria, intitulado *As Mulheres de Bangkok*.

No que tange à parte estrutural, este trabalho está constituído por dois capítulos. O primeiro, denominado: “A crítica gaúcha sobre a obra de Jorge Luis Borges (1970 – 1999): resenhas temáticas”, organizado, por sua vez, em três partes: década de setenta, década de oitenta e década de noventa, abarcará, de forma individual, os textos que constituem a fortuna crítica de cada década sob uma perspectiva temática, analisando os principais centros conceituais de cada um dos textos.

O segundo capítulo: “Uma visão de conjunto da crítica gaúcha sobre Jorge Luis Borges (1970 – 1999)”, também subdividido em três partes: década de setenta, década de oitenta e década de noventa, apresentará ao leitor três *corpus* textuais integrados a partir da análise das produções textuais de cada uma das décadas.

Vale destacar que tais textos serão estudados, fundamentalmente, a partir de quatro pressupostos: os centros conceituais ou temáticos que evidenciam as idéias dos autores em foco; as teorias literárias que se mostram explícitas ou diluídas, sob a forma de indícios e marcas textuais, na produção crítica; a formação profissional dos autores e a tipologia que caracteriza os referidos textos, em caracterização sumária, o que inclui a focalização do “lugar”: jornais e/ou revistas literárias, basicamente, onde as produções textuais foram publicadas.

Na parte subsequente a esse capítulo, apresentar-se-á o desfecho do presente trabalho, intitulado: “Um olhar diacrônico”, por meio do qual se procurará, através de um exercício, fundamentalmente comparativista e integrador, revelar uma visão em movimento dessa crítica, apontando as possíveis semelhanças e disparidades entre o *corpus* de cada década, no que concerne aos pontos explorados, assim como suas principais contribuições tanto de ordem conceitual, como operativa.

Cabe ainda acrescentar que os 33 textos que constituem a fortuna crítica virão na parte final: “Anexos”, agrupados de acordo com as décadas em que foram escritos e, a seguir, serão citadas as referências bibliográficas consultadas para a construção desta dissertação de mestrado.

2. A CRÍTICA GAÚCHA SOBRE A OBRA DE JORGE LUIS BORGES (1970 – 1999): RESENHAS TEMÁTICAS

2.1 – Década de setenta

GLOSAS DE LEITOR APRESSADO

Tendo em vista o texto “Glosas de leitor apressado”, escrito por Guilhermino César apreende-se, a partir do título e principalmente através da palavra “glosas”, que o autor, como um “leitor apressado” não realiza uma análise detalhada de um escritor específico, mas tece alguns comentários sobre vários escritores.

Inicialmente, ele focaliza o escritor Julien Benda, autor de *Tradition I'Existencialism*, o qual, segundo o autor, não aponta a originalidade como marca do pensamento de Jean Paul Sartre, visto que o elemento motivador do mesmo e dos seus “parentes tortos da filosofia ocidental” é a revolta da vida contra a idéia da vida. Sendo assim, o existencialismo opõe-se ao pensamento reflexivo, que significa a negação da ação, da paixão e da vida.

O crítico retoma o existencialismo para afirmar que o mesmo se oculta sob o véu da autenticidade e que passou a significar, conforme Benda, a idéia de verdade. De acordo com o mesmo, o escritor francês repele a “verdade interior” e mostra-se inclinado a medir-se “pelo módulo do real visível e concreto”.

Quanto às peças “negras” do teatro moderno, segundo Guilhermino César, as mesmas não representam totalmente a tese, porém os romances de Sartre e de Simone de Beauvoir “representam bem a ‘literatura negra’”, da qual Zola foi o mestre; ele enfatiza que é necessário lembrar: “Zola envelheceu mais do que Victor Hugo”.

Ainda em relação à obra de Benda, o crítico diz que a “curiosidade crítica” sobre Victor Hugo se mantém, o que não ocorre com o escritor de *Nana* e com Lawrence. No que diz respeito ao caráter unilateral dos romances que enfocam, de preferência, “os aspectos ‘sórdidos’ da vida humana”, como *O Amante de Lady Chatterley*, ele mostra que Benda retoma a frase de Victor Hugo a Zola: “Uma rosa é tão natural quanto um pé de couve”. Através das palavras de Guilhermino César: “Anoto tudo isso para mim mesmo. O leitor, se quiser, poderá ir diretamente à fonte: Julien Benda, ‘Tradition I'Existencialisme ou les Philosophies de la Vie, ed. Grasset’” (CÉSAR, 1971: 5), torna-se possível constatar que as explanações até então tecidas referem-se à obra mencionada, logo, o que o autor realizou foi uma síntese das idéias principais que a norteiam.

A seguir, ele transcreve alguns versos das “Ocidentais”, pertinentes a Machado de Assis, e afirma que os mesmos o acompanham, quando ainda usava “calças curtas”, e que eles representam o mais penetrante e doloroso reflexo da escrita machadiana, cuja marca é o pessimismo ingênito.

A análise do autor focaliza agora Aristóteles, autor da *Poética*. Ao fazer uso de dois trechos mencionados pelo filósofo, ele demonstra que esse salientava a necessidade do poeta de escrever de modo artístico, poético, bem como sobrepunha a tragédia à epopéia; o autor finaliza referindo-se ao prazer que o teatro proporciona ao espectador, o qual não é comparável “pelo menos para o leitor de hoje” à satisfação de ler solitariamente uma história como *Em Busca do Tempo Perdido*. A tal idéia, ele lança um questionamento: “Ou não é assim?”, a fim de testar o envolvimento do leitor com a proposta por ele sugerida.

O crítico confessa ao destinatário que Jorge Luis Borges, há quarenta e pouco anos, “era uma de minhas perplexidades de rapazote” e que a leitura de *Discusión* ainda lhe gera a mesma perturbação, já que, segundo o mesmo, a obra citada desvela “o abandono voluntário, até certo ponto doloroso, das **tecniquerías**” [grifo do autor], ou seja, “a chave do estilo de Borges”.

Ele transcreve então um trecho em que Borges tece uma crítica à “condição indigente de nossas letras”, que criaram uma “superstição” do estilo, no qual o mesmo é concebido não como a eficácia ou a ineficácia de uma obra, mas como as habilidades explícitas do escritor, ou seja, as “**tecniquerías**” [grifo do autor] de que ele faz uso. Vale salientar que às palavras borgeanas antecede a seguinte afirmação do escritor: “É o mesmo Borges, o primeiro a mostrar aquilo que êle não é”. Ainda em relação ao escritor argentino, ele destaca a sua constante lucidez e o compara a Graciliano Ramos, em *O Nortista*.

Ele recorre a uma frase dita por Dostoiévski: “A beleza é que salvará o mundo” e afirma que a mesma se origina da filosofia grega, visto que, através da tradução de Platão, o romancista russo transformou o Bem em Belo “e nos deu uma receita ética”. Todavia o crítico salienta que Dostoiévski não é o único: existem muitos outros filósofos e artistas que são discípulos da tradição pré-aristotélica, pois acreditam que o Belo pode purificar as pessoas e, como consequência, “salvar o mundo”.

No fim de seu texto, Guilhermino César incita o leitor a refletir sobre o seguinte questionamento: “Em que ficamos depois de sabermos que ‘a Beleza tem uma finalidade sem fim?’”, bem como sobre a “promessa generosa” de Dostoiévski: “a beleza é que salvará o mundo” e a possibilidade de, a partir daí, escrever poesia, que ele questiona com a pergunta:

“Até quando?”. Logo, torna-se possível constatar que o seu discurso crítico mantém-se “aberto” ao leitor, o que possibilita que o processo dialógico não se extermine.

BORGES, A METÁFORA, O MUNDO

Guilhermino César no texto “Borges, a metáfora, o mundo”, tece, inicialmente, duas informações sobre o escritor argentino Jorge Luis Borges: que o mesmo se inclina mais para a prosa do que para a poesia e que é obcecado pela metáfora. A seguir ele passa a impressão de dialogar com alguém, pois lança algumas informações, como: “Só existe poesia onde há metáfora. [...] sem a representação simbólica do real não há literatura” e, posteriormente, as questiona: “De acordo. Mas é preciso convir que não se pode falar sempre por meio de metáforas” (CÉSAR, 1974: 3).

Segundo o autor, o ultraísmo espanhol, grupo que teve Borges como um de seus propagadores na América do Sul, caracterizava-se por uma “perseguição” às metáforas. A seguir, com a finalidade de conferir credibilidade às suas palavras, o mesmo relata a sua experiência de localizar metáforas numa obra de Federico Garcia Lorca.

Na Espanha, terra que, segundo o ponto de vista do crítico, concedeu ao Barroco uma fase grandiosa e “iluminou” o caminho do Classicismo, é comum a larga utilização de uma linguagem metafórica.

Após citar três versos de uma poesia na qual é tecida uma comparação entre Fênix, o pássaro, e o arco-íris, de forma irônica Guilhermino César diz ao leitor que “Pode parecer difícil tal metáfora aos que gostam de histórias em quadrinhos, e aí não há quadrinho nenhum” (Id., *ibid.*). Mais do que isso, o mesmo desvela a nova metáfora, a “metáfora visionária”, figura de linguagem que, como ele próprio afirma, não implica uma necessária correspondência física entre o real e o evocado.

De acordo com o escritor, tendo como referência a idéia de que a linguagem poética tenta “evitar o nome cotidiano das coisas”, torna-se possível dar continuidade à análise da obra prosaica borgeana; além disso, ele objetivamente expõe ao leitor que o seu interesse debruça-se sobre Borges, “enquanto prosador, em contato com o problema da metáfora”.

Seguindo o curso do texto, o autor tece algumas informações sobre o ultraísmo, a sua divulgação pelo escritor argentino, bem como sobre a idéia defendida pelos ultraístas, que o fundamental para o artista é renovar, transformar as metáforas; todavia, ele incita o destinatário à reflexão ao questionar: “Poderá alguém inventar um sentimento novo?”.

Através da transcrição das palavras escritas por Borges numa conferência sobre Nathaniel Hawthorne em 1949, o crítico demonstra que o mesmo concebia o ato de inventar metáforas como um equívoco, visto o “fruto” de tal experiência resultar falso. A partir daí, Guilhermino César afirma que, no concernente à simplicidade, as metáforas antigas são as

melhores, pois já estão “prontas”, sendo que o caráter diferencial está em conferir-lhes um “novo brilho”.

Ao fazer uso do verbo “voltar”, na primeira pessoa do plural, ele “convida” o leitor à análise do universo dialógico construído pelo escritor argentino: “Mas voltemos a Borges” e cita um trecho de um artigo escrito por Jorge Luis Borges, em 1951: “la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” para, posteriormente o rebater, ainda que de forma implícita: “Opinião de céptico; pois para a sua visão fatigada, o que fazemos hoje não é senão repetir o ontem”.

Comparativamente, o autor mostra que em 1965, numa entrevista em Paris, Borges, ao ser questionado sobre o ultraísmo, diz que o melhor seria ignorá-lo, visto que atualmente o considera uma falácia. Quanto às metáforas, ele verbaliza que não acredita na possibilidade de renovação das mesmas, mas crê que algumas estabelecem um elo de afinidade entre as coisas.

Guilhermino César constata que Jorge Luis Borges tece uma homenagem à tradição e que o fundamental num verso não é a quantidade de metáforas, mas a “luz” a ele atribuída. Por fim, conclui o seu texto com a idéia de que se tudo já foi dito, “Onde a metáfora?”.

SONHO DE BORGES

No texto “Sonho de Borges”, Guilhermino César focaliza primeiramente a obra *Libro de Sueños*, escrita pelo argentino Jorge Luis Borges, produção que, segundo o autor, pode ser associada a Borges enquanto compilador e poeta.

Através da utilização do verbo “começar”, em: “Começamos a admirá-lo nos primeiros dias da revista Sur”, o crítico sugere ao leitor que a admiração em relação à escrita borgeana não é um ato individual, mas coletivo. Posteriormente ele afirma que, a partir dessa revista, Borges é reconhecido e valorizado “pela força de sua magia poética”. Ele se refere à revista *Verde*, de Cataguases, e diz que a mesma não apresentava nada de inovador, visto que os seus jovens escritores estavam “em êxtase diante do próprio umbigo”. A seguir, à luz das palavras borgeanas, o mesmo demonstra as descobertas e os sonhos pertinentes à infância do escritor argentino, e constata que “Só os adultos incuráveis têm vergonha de relatar seus sonhos”.

A partir da constatação acima, o escritor chega a uma outra conclusão, sendo que referente à obra *Libro de Sueños*. De acordo com o mesmo, essa reúne “um amplo, colorido, consistente” conjunto de sonhos, cuja temporalidade é oscilante. Ainda que pareça descontextualizado, ele se refere ao petróleo e demonstra que na Bahia já está escasso e em Santos somente se extinguirá no universo literário, já que pertence ao “terreno” mitológico.

De acordo com o autor, no que diz respeito a S. T. Coleridge, escritor de *Kluba Khan*, “o mais bem sonhado dos livros ingleses, uma admirável mistura de neurose, de incoerências, de adivinhações fulgurantes”, não interessa saber se o mesmo foi incitado a escrever, em virtude de seus problemas sentimentais, quando sonhou a sua “academia pantissocrática” ou fumou o seu ópio, visto que isso não compete à crítica literária. Todavia valoriza o sonho e o sobrepõe ao pensamento lógico.

Quanto a Jorge Luis Borges, ele afirma que apesar da cegueira o impedir de ver a realidade, através da leitura de inúmeros ícones da literatura, como Dante, Ulisses, Lewis Carrol, Kafka, Hawthorne, Eça de Queirós, Baudelaire, Poe, dentre outros, ele construiu grandes sonhos.

Para finalizar, Guilhermino César transcreve o soneto borgeano: “A cerva branca”, cuja tradução teve por princípios, conforme ele próprio salienta, o respeito à métrica e a negação às rimas forçadas. Mais do que isso, ele verbaliza que espera que a “Revisão” a respeite, em homenagem a Borges, bem como aos “valentes leitores” desse texto; afirmação que, ao focalizar o destinatário, conseqüentemente, atribui-lhe importância.

BORGES NO BRASIL

Flávio Moreira da Costa inicia o texto “Borges no Brasil” através do questionamento: “Terá o escritor o direito de sonhar?”. A seguir, ele tece um comentário a respeito de Fernando Arrabal e, posteriormente, responde à pergunta que dá início à sua produção crítica: “Parece que há escritores que têm não só o direito como a necessidade de sonhar” e exemplifica: Kafka, Poe, Lovecraft e Jorge Luis Borges.

Objetivando compreender o processo de escrita, o autor constrói um neologismo “sonho-de-olhos-abertos” e afirma que o mesmo resulta numa seqüência imagética, “na liberação de uma força criadora” que, por desconhecidos vieses, podem propiciar a construção de pequenas obras-primas. Focaliza também a alienação e diz que talvez seja por meio dela e de sua transposição que brote o texto.

No que diz respeito a Borges, Costa explana algumas informações referentes ao ano em que ele nasceu (1899), à juventude na Europa, ao retorno a Buenos Aires e à mudança profissional para inspetor de galináceos e coelhos. Logo após, ele revela ao leitor que, apesar da fama e da extensa obra, nas livrarias brasileiras somente é possível encontrar três livros desse escritor: *Nova Antologia Pessoal*, *Ficções* e *Elogio da Sombra / Perfis*, obras que, segundo as palavras do escritor, são o foco desse “breve itinerário”, perseguido pelo seu texto.

O crítico enfoca a obra *Ficções* e transcreve um trecho pronunciado por Borges, onde ele diz que suas duas produções mais importantes, conforme sua opinião, são *O Aleph* e *Ficções*, enquanto que para a revista *Time*, *Ficções* é uma das obras mais essenciais publicadas em inglês na década de 60. A seguir, cita alguns contos desse livro que, de acordo com o mesmo, “são algumas das peças desse jogo de xadrez disfarçado em labirinto (e é bom lembrar que o mais terrível dos labirintos é aquele em linha reta) que é o universo borgiano.”

Ele tece alguns comentários e cita trechos verbalizados por Borges, em relação às seguintes obras: “A Biblioteca de Babel” e “Tlon, Uqbar, Orbius Tertius” para, posteriormente aconselhar o leitor a se prevenir, a ter cautela, conselho que ele justifica através das palavras borgeanas: “O mundo será Tlon”. Conforme o mesmo, isso seria “terrível”, visto que, segundo Borges, em Tlon, os espelhos e a cópula são concebidos de forma abominável, porque propiciam a multiplicação dos humanos. Já *1984* torna-se, para ele, ao lado da última produção citada, uma história infantil.

O crítico demonstra que *Nova Antologia Pessoal*, por sua vez, divide-se em quatro partes: poesia, prosas curtas, relatos e ensaios. No que se refere à primeira, ele diz que,

enquanto poeta, Borges mantém um elo com o Classicismo, pois faz uso de formas antigas, o que não o impede de ser um grande poeta, escritor de versos existenciais e metafísicos. Em relação à segunda parte, nenhuma informação é dada. Quanto à terceira, ele afirma ser constituída das melhores produções borgeanas: *Ficções* e *El Aleph* e, por último, no que diz respeito à quarta parte, ele caracteriza os ensaios como “brilhantes e absolutamente pessoais”.

Quanto à obra *Elogio da Sombra / Perfis*, Flávio Moreira da Costa diz que “São dois livros curtos num só”: o primeiro é revestido de poemas e o segundo de um ensaio autobiográfico, escrito diretamente em inglês com o auxílio de seu tradutor, o americano Norman Thomas de Giovanni. Vale salientar que o autor informa ao leitor tanto a editora, bem como os (as) tradutores (as) das obras borgeanas por ele focalizadas: *Ficções*, *Nova Antologia Pessoal* e *Elogio da Sombra / Perfis*.

No desfecho de seu trabalho crítico, o autor constata que “Borges é um mundo” e que para se penetrar nesse “planeta fantástico chamado Jorge Luis Borges” torna-se necessário recorrer às obras que ainda não foram traduzidas para o português ou a uma antiga edição portuguesa da *História Universal da Infância*. Almejando reiterar suas palavras, ele transcreve dois trechos escritos por Fausto Cunha e, por fim, “fecha”o seu texto crítico com as impactantes e marcantes palavras do escritor argentino.

JORGE LUIS BORGES AS AMARGAS SIM

Paulo de Gouvêa inicia o texto “Jorge Luis Borges as amargas sim”⁴, informando ao leitor que o *Caderno Literário*, no qual está inserida essa produção textual, enfoca em seis páginas, “uma das mais eminentes figuras literárias da atualidade”: o escritor argentino Jorge Luis Borges.

Ao fazer uso da primeira pessoa do singular, o escritor afirma que utilizará uma entrevista atual, de autor desconhecido, onde se desvela a face íntima e amarga de Borges. Logo em seguida, ele muda para a primeira pessoa do plural e, implicitamente, tece um chamamento, não ao leitor, mas aos escritores e jornalistas, ou seja, aos “homens de imprensa” e diz que a omissão do nome do autor não causa surpresa, mas é um fato lastimável.

Primeiramente, ele revela o endereço onde vivia Jorge Luis Borges: Calle Maipu, n° 994, 3° andar, centro de Buenos Aires, e declara que o mesmo, desde a década de 20, estava quase que totalmente cego.

A seguir, ele cita muitos trechos pronunciados por Borges na entrevista que completa um texto publicado em março de 1975, na qual, em síntese e conforme o mesmo, o escritor refere-se negativamente à Argentina como um país em declínio e ao povo argentino, como nacionalista; fala a respeito da escrita de Paul Groussac, Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones (“influência negativa”) e Ruben Darío (“fez bem e mal”). Menciona a sua nomeação para inspetor de compra e venda de animais de corte, seu pedido de demissão, a sua nomeação para diretor da Biblioteca Nacional, em 1955, bem como a sua demissão, que representou a perda de quatrocentos e cinquenta pesos mensais, mais ou menos mil dólares; quanto à sua pensão atual, diz que é de cento e trinta mil pesos, o equivalente a cem dólares; tece, predominantemente, elogios a Dante, escritor da *Divina Comédia* e critica Shakespeare: “Ele pode ter uma linha admirável [...] às quais se alternam páginas razoavelmente medíocres.” e Cervantes: “A segunda parte de ‘Don Quixote’ deixa uma impressão forte. Mas, se lermos página por página, encontraremos períodos mal escritos, frases muito pesadas, repetições”, revelando, assim, uma sobreposição de Dante em relação a Shakespeare e Cervantes: “Dante é outra coisa”, assim como sobre os narradores atuais Henry James, Proust e outros: “Só que nenhum deles alcançou aquela nobreza, aquela beleza”.

Após esta primeira parte, Gouvêa transcreve novamente as palavras borgeanas, sendo que essas foram verbalizadas numa entrevista realizada pela jornalista Malu Sierra, da revista

⁴ Este texto é uma alusão ao livro de memórias “As amargas, não ...”, do poeta, teatrólogo e contista Álvaro Moreyra.

Ercilla, de Santiago do Chile, e editada pelo jornal *Folha de São Paulo*, em 22 de outubro de 1975. Segundo o autor, Borges declara estar vivendo um momento muito triste, já que aos 76 anos de idade sofre de uma cegueira progressiva e irreversível, sua mãe deseja a morte, a Argentina vive numa completa anarquia e o mundo inteiro “vai mal”; refere-se à sua pátria, bem como à América do Sul, de forma depreciativa: “Se isso ocorresse na República Argentina, vá lá; é um país sem importância, num continente também sem importância, a América do Sul”; no que concerne à América Latina, ele afirma que a mesma inexistente, que a América do Sul poderia ser retirada da História, visto não ter produzido grandes escritores, com exceção de Adolfo Bioy Casares, Chirino Campo e Eduardo Mallea, seus preferidos; considera o poeta chileno Vicente Huidobro: “francamente mau”, enquanto, opositivamente, Paulo de Gouvêa diz que o mesmo é tido como uma “proeminente figura literária do país”.

Ainda conforme Borges, Pablo Neruda e Gabriela Mistral ganharam o Prêmio Nobel de Literatura somente porque era necessário premiar um latino-americano. Afirma que, inquestionavelmente, Neruda é muito melhor que Mistral, foi influenciado pelo comunismo e “Os seus poemas sentimentais são ruins. [...] por outro lado, o poema a Estalingrado é belo”.

Ao ser novamente interpelado sobre a questão política, pertinente à Argentina e à América Latina, ele reitera as palavras anteriormente proferidas: “A América Latina não existe. É uma ficção; já disse. Ninguém se sente latino-americano”. E diz que, no tocante à Argentina, um grande erro é crer que a política pode melhorar bastante e que o ideal seria tentar mudar a si próprio.

Por fim, Paulo de Gouvêa constata que as palavras borgeanas estão impregnadas de amargura. Todavia, através da utilização do verbo “lembrar”, na primeira pessoa do plural, em: “Se lembrarmos, porém, a tragédia vivida por um espírito superior [...] será mais fácil compreender e admitir os tropos emocionais e os conceitos por vezes injustos de uma das grandes figuras intelectuais desta parte do mundo, em sua mais recente entrevista”, apreende-se que o autor tenta sensibilizar o leitor com o destino trágico de Jorge Luis Borges.

No concernente à sua produção, “Jorge Luis Borges – as amargas sim”, ele declara que objetivava contribuir para o trabalho disposto no Caderno de Sábado, do *Correio do Povo*. E finaliza dizendo que não teceu comentários, apenas atuou como um copista, um reproduzidor; função a que o autor atribui extrema importância.

O APOCALIPSE DE BORGES

No texto “O apocalipse de Borges”, o autor José Augusto Guerra afirma que ao ser interpelado sobre a existência (ou não) do demônio, aconselha a leitura dos jornais, porém para quem não aprecia esse tipo de texto, sugere a escrita de Jorge Luis Borges. Segundo o mesmo, a obra do escritor argentino causa surpresa devido ao caráter perplexo diante do mundo, bem como dos atos humanos, todavia sem ser espantosa. O espantoso para Guerra é a pequena quantidade de autores e leitores brasileiros que conhecem a produção borgeana, ainda que ele vivesse num país tão próximo ao Brasil. O autor revela ainda que, por sua vez, Borges também desconhece a literatura brasileira, pois somente leu um pouco de Euclides da Cunha e Carlos Drummond de Andrade.

A seguir, ao fazer uso do verbo “conhecer”, na primeira pessoa do plural, numa frase interrogativa, “E por que não conhecemos Borges e a literatura sul-americana?”, o crítico induz o leitor a refletir sobre o porquê de tanto desconhecimento. A esse questionamento ele agrega a idéia de que é mais fácil a tradução da obra de “escritores da moda”, do que de muitos latino-americanos.

Novamente através de várias interrogativas, mas com outra finalidade, o autor tece algumas informações sobre Borges: um homem de 71 anos que recebeu o Prêmio Interamericano do governo de São Paulo, um contista que mescla o real e o irreal.

O escritor tenta persuadir o leitor, por meio do peso de suas palavras: “Lendo Borges comecei a admitir”, a crer que “nenhuma outra realidade é mais profunda que a da imaginação”. A seguir, ele troca para a primeira pessoa do plural (nós), o que suscita a idéia de que a tentativa de persuasão teve sucesso; conforme o mesmo tenta inculcar, se está inserido num meio marcado pela insensatez e pela morbidez. Mais do que isso, ele afirma que é porque se pensa, imagina, cria, conseqüentemente, tem-se o potencial de ampliar a realidade.

José Augusto Guerra refere-se à obra borgeana *História Universal da Infâmia* e concisamente cita os episódios que a constituem. Após, ele sugere que esses estão desprovidos de fantasia, pois desvelam os atos que a raça humana é capaz de cometer ao longo da vida, bem como insinua, por outro lado, que a realidade representada por Borges é o reflexo do universo onírico do demônio. Sendo assim, como ele próprio afirma, o que Borges produz não pertence a este reino, mas nem por isso pode ser descartado do campo literário.

O autor transcreve um trecho verbalizado por Borges numa entrevista, a fim de demonstrar que nas narrativas consideradas fantásticas, “tudo se encontra a um passo da

realidade” até que, em um momento determinado, ocorre uma metamorfose, uma transformação.

Ele resume o conto “El Sur”, cujo personagem principal é Dahlmann: um homem que há pouco tempo havia saído do hospital e, numa hospedaria, é provocado por uns “muchachones” que lhe jogam bolinhas de miolo de pão, até que motivado por um velho que lhe joga “una daga desnuda”, ele aceita o desafio e os enfrenta. A essa síntese, o crítico acrescenta a idéia de que o velho poderia ser “Um personagem demonológico ou o próprio”.

Ele constata então que a obra borgeana focaliza predominantemente a realidade humana transformada à luz da mente interrogativa de Borges, e não o irreal e o fantástico, realidade que, de acordo com o autor, não permite a redenção.

Além disso, o crítico demonstra que se Borges está perplexo por habitar o corpo humano, também deve estar em virtude dos fatos que ocorrem entre os homens. Ele menciona ainda que o escritor argentino é um dos poucos a analisar a essência humana e que a sua meta é revelar a transformação maléfica que os homens estão causando ao mundo, rumo à destruição, ainda que não se dêem conta.

Para finalizar, José Augusto Guerra recorre às palavras do teólogo Romano Guardini, quando fala sobre o conflito entre Jesus Cristo e o Belzebu, a fim de reiterar a realidade invisível, construída por Jorge Luis Borges, onde o “inimigo do homem” é estigmatizado, incitando o leitor que ainda duvida das marcas demoníacas e o “convida”: “Leia o noticiário dos jornais; leia Jorge Luis Borges”.

A LUCIDEZ SÔBRE O TERROR

Paulo Hecker Filho, no texto crítico “A lucidez sôbre o terror”, compara, ainda que de forma implícita, a escrita borgeana, no tocante ao terror e à profundidade que lhe permeia, à produção de outros grandes “nomes” como: Kafka, Melville, Nabokov, etc. A seguir, ele incita o leitor a refletir acerca do caráter objetivo que permeia o enfoque aterrorizante dos textos desses escritores.

Apesar de questionar o terror, o autor reitera a existência do mesmo, através das palavras do médico austríaco, fundador da Psicanálise, Sigmund Freud, no que se refere ao “instinto de morte” de que o homem é provido.

Ao explanar a respeito do terror, do pavor no universo diegético construído por Borges e de como o mesmo se desvela através do olhar do argentino, o autor conclui que a escrita de Borges, em verso ou em prosa, é o ícone do terror e ele, por sua vez, “é um poeta metafísico desesperado”.

No que concerne à lucidez, marca do escritor em foco, o crítico gaúcho a concebe como uma característica que não se constrói com elevação no timbre da voz, nem através de gesticulações e vocábulos grifados, mas por meio da simplicidade.

Além disso, é salientado que o talento de Jorge Luis Borges de revelar o real de forma apavorante e profunda é um atributo de caráter universal.

Por fim, o escritor também salienta que a escrita borgeana é marcada por um estilo próprio, fruto de uma imaginação que não se apega aos padrões delimitadores dos gêneros literários.

LETRAS DE BUENOS AIRES

Paulo Hecker Filho inicia o texto “Letras de Buenos Aires” através da afirmação de que a escrita portenha está ocupando um espaço notável na literatura sul-americana, segundo a sua opinião, em virtude de “um democrático sentimento de fraternidade continental”.

A seguir, o crítico demonstra que, anteriormente ao surgimento do escritor Jorge Luis Borges, já havia alguns autores de destaque: Sarmiento, figura considerada pelos argentinos como “escritor nacional”; aponta como “singular criação” o poema gauchesco *Martín Fierro*; e Benito Lynch, como o maior narrador da América Latina.

Todavia, ele afirma que é com a obra de Jorge Luis Borges e a da sua geração que a literatura argentina torna-se uma escrita fortemente intelectualizada, com raízes na cultura européia e universal, bem como consciente dos temas e do estilo que lhe permeiam.

Conforme o escritor, Ezequiel Martínez Estrada e Leopoldo Marechal, apesar de serem adversários literários de Borges, seguem o mesmo caminho traçado por ele. Por outro lado, Julio Cortázar aprendeu os ensinamentos borgeanos, mas modificou sua escrita, visto ter adotado uma visão social mais progressista.

Partindo do subtítulo “Uma Razão”, o crítico tenta demonstrar ao leitor que a literatura portenha modificou-se e fortaleceu-se, não somente devido à obra borgeana, mas em virtude do fato de que os argentinos estavam tentando se libertar da situação de colônia, já que eram explorados pela Inglaterra.

O escritor também revela que Borges, assim como os ingleses, seleciona para a sua leitura, obras de Shaw, Wells, Wilde, Stevenson, Chesterton, Kipling, etc; e que, mundialmente, o protótipo literário é Paris.

Segundo o autor, é natural que os escritores portenhos atuais não atribuam valor à literatura brasileira, entretanto, ele mostra que Borges, devido à sua tendência universalista, constitui-se em um “estrangeiro, mas também por homenagem aos ancestrais portugueses”.

Paulo Hecker Filho afirma que Borges restringiu-se praticamente à leitura de Camões, enquanto que Pedro Henríquez Ureña, na tentativa de abarcar a literatura brasileira, equivocou-se ao conceber *Chanaan* como um livro representativo e Olavo Bilac como um mau poeta. Já Eduardo Mallea, de acordo com o mesmo, “teria lido consideravelmente em português”, conhece e aprecia Euclides da Cunha, Machado de Assis e Graciliano Ramos e não gosta muito de Jorge Amado e Érico Veríssimo.

A partir do subtítulo “O Acorde Rutilante”, ele assume, em primeira pessoa, o que atribui à sua escrita um tom de veracidade, a sua fascinação pelo “gênio” Jorge Luis Borges desde a década de 50. Menciona que embora se anseie por juventude, normalmente os escritores jovens estão distantes do padrão literário argentino; logo, Filho propõe “que volte o acorde de rutilante complexidade de nossos vizinhos borgianos” e destaca que foi difícil conseguir as publicações dos mesmos.

Através do subtítulo “Imbert”, o autor confessa que se apaixonou pela escrita de Enrique Anderson Imbert, desde que leu algumas críticas escritas por ele para a revista *Sur*, anteriormente à década de 50, e diz que a “filiação” do mesmo a Borges é “fruto” do caráter impactante e poético de seu texto. Porém, “o resultado é antes divertido”, já que ele ignora o terror e o terrorismo borgeanos.

Tendo em vista o subtítulo “A Sereiazinha”, Paulo Hecker Filho transcreve um trecho de *El libro de los autores*, editado em 1967, no qual o escritor argentino Bernardo Castillo tenta justificar ao leitor a sua preferência pelo conto “A Sereiazinha”, produzido por Andersen. Além disso, ele afirma que, sem dúvida alguma, ao ler aquelas linhas percebeu que se tratava de mais um discípulo de Borges.

À luz do subtítulo “Castillo”, o escritor menciona que em 1973 procurou as obras de Bernardo Castillo, outro “aluno” de Borges, mas os livreiros argentinos as desconheciam. Até que encontrou o livro de contos, premiado duas vezes em 1961, *Las otras puertas*.

No que diz respeito ao subtítulo “Dois Novos Borges”, o crítico valoriza os dois livros borgeanos publicados em 1975: *Prólogos* e *El libro de arena* e salienta que a crítica não foi prejudicada com a cegueira crônica do escritor e com o transcorrer da temporalidade, todavia ele não diria o mesmo da produção dos contos.

Quanto a *Prólogos*, ele afirma que Borges “está inteiro”, ou seja, mantém a mesma escrita. Por outro lado, em *El libro de arena*, o mesmo desvela que o sentido agudo da prosa se preserva, mas a magia e a fantasia do universo diegético construído por Jorge Luis Borges diminuem, provavelmente em função de seus questionamentos metafísicos.

Em relação ao “amigo e colaborador de Borges”: Bioy Casares, o autor focaliza o romance *Dormir al sol* e diz que o mesmo é mais ficcionista do que Borges. Ele salienta que, através do pseudônimo Bustos Domecq, esses dois escritores publicaram em conjunto *Seis problemas para don Isidro Parodi*, *Dos fantasías memorables* e *Las crónicas de Bustos Domecq*, onde a primeira obra mencionada, segundo a sua opinião, no concernente ao nível narrativo, é a melhor de Borges.

Intercalado pelos subtítulos “Cinema”, “Policielas” e “Música Elegíaca”, o escritor disserta inicialmente sobre os cineastas Leopoldo Torre Nilson e Leonardo Favio e as produções cinematográficas por eles produzidas: “Guerra del cerdo”, “La mano en la trampa” e “Juan Moreira”. A seguir sobre uma “policiela”: “Reportaje en el infierno”, de Abel Mateo e, por fim sobre as obras *Los cuentos tristes* e *Otra voz, este silencio*, escritos por Marta Lynch.

A partir dos subtítulos “Silvina” e “Gravações”, o autor enfoca, respectivamente, a escritora Silvina Ocampo e a coleção de discos, editada pela Aguilar, onde são recitadas poesias gauchescas. Por fim, a partir do último subtítulo, intitulado “Neruda”, Paulo Hecker Filho enfoca o poeta chileno Pablo Neruda, sua escrita e seu estilo.

DA OBRA INDIZÍVEL

Vinicius Jockyman utiliza como epígrafe para o texto “Da obra indizível” um fragmento em prosa da escrita de Jorge Luis Borges, cujo enfoque é o caráter da “história” e a seguir dá início ao texto propriamente dito, ao acrescentar dois parágrafos, ambos semelhantes quanto à forma, já que iniciam por meio da expressão “Ora se deu que”, revelando a utilização da figura de linguagem denominada anáfora, bem como ao conteúdo, já que, em cada um, uma história diferente é narrada, porém o desfecho é o mesmo: “Mas como obra definitiva será indizível”.

O autor concebe, bipolarmente, Borges como um “demiurgo mistificador” e seu universo diegético como um “mundo mágico e fantástico”, no qual através da utilização do verbo: “propor” (“propõe-nos”), abarca o leitor e o incita à reflexão do referido enfoque.

Jockyman reitera o seu propósito inicial de desvelar a obra indizível através de um esboço das características mais marcantes que lhe permeiam, bem como da postura que o escritor deve assumir se pretende escrever um texto desse caráter. Tais explicações o crítico entrelaça à escrita borgeana (“La loteria en Babilonia”), a fim de comprovar que, devido à negação ao mundo preestabelecido e à concepção deste como um ícone desprovido de sentido, a mesma é o exemplo vivo do texto indizível.

Implicitamente, o crítico tece uma comparação entre o conto “Las Ruinas Circulares”, escrito por Jorge Luis Borges, e a obra *Os Sertões*, produzida pelo escritor carioca Euclides da Cunha, onde naquele o homem é o reflexo do espaço caótico e conflitante em que está inserido, em oposição ao equilíbrio que o universo euclidiano ilusoriamente instaura.

No desfecho desse texto, o autor afirma que intimamente o mundo também é e será, por muito tempo, indizível.

EL ALEPH

No texto crítico “El Aleph”, a romancista gaúcha Lya Luft explana de forma clara que não pretende tecer uma análise de cunho interpretativo do conto homônimo, escrito por Jorge Luis Borges, mas sim estrutural. Conforme se torna inquestionável através de suas palavras, que se pede licença para transcrever: “Não me proponho, aqui, uma análise interpretativa [...] Mas o que me propus nesta breve análise é a observação de alguns traços estruturais, e certos recursos estilísticos” (LUFT, 1974: 4).

De forma comparativa a escritora primeiramente inter-relaciona os contos borgeanos “O Aleph”, “Funes o memorioso” e “O Zahir”, demonstrando que ambos enfocam a temática do fantástico e das ansiedades transcendentais do ser humano; além disso, ela também salienta a semelhança que existe entre as personagens femininas (a mulher morta) em “O Aleph” e em “O Zahir”.

Na análise do conto em questão Lya Luft divide-o em quatro partes, quanto aos níveis da narrativa: a história aparente, a história de amor, a crítica de estilos e o fantástico.

Ainda que faça uso de uma metodologia estrutural, a autora afirma que a divisão do conto em vários níveis destaca-se somente teoricamente, visto que, segundo a mesma, no universo diegético borgeano em foco, como num quebra-cabeça, as “peças” se encaixam com perfeição.

No que diz respeito às personagens, ela explora dois aspectos: o primeiro refere-se ao constante paralelismo do qual essas se vêm imbuídas, pois todas lutam por coisas superiores, transcendentais. Já o segundo tange ao caráter simétrico que “reveste” o conto (Beatriz-delicada, quase etérea, opõe-se a Carlos Argentino - grande, rosado, grosseiro).

A temporalidade por sua vez é abordada de forma nitidamente concisa: “O tempo da narrativa é o passado, sem maiores encaixes, relatado em terceira pessoa”.

“O Aleph”, conforme a análise de Lya Luft pode ser concebido como uma personagem, devido à importância que lhe é atribuída na escrita borgeana, dado que a mesma comprova através das citações de que faz uso, extraídas do conto “O Aleph”.

A gaúcha também explora o conto de acordo com as catálises e as funções tecidas pelo crítico francês, Roland Barthes. Explana sobre os traços de temporalidade e espacialidade, a descrição das personagens, o narrador, bem como os traços estilísticos que se fazem presentes nessa produção: alusões indiretas, metonímias, comparações, etc.

Ela salienta bipolarmente duas “marcas” de cunho formal que o escritor argentino faz uso; a primeira concerne ao processo contrastivo, a que as personagens são submetidas,

através da utilização de oxímoros e a segunda tange ao hábito borgeano de referir-se a um recurso de estilo ao utilizá-lo.

Através de um longo parágrafo, Lya Luft enfoca não mais o conto “O Aleph”, mas o universo diegético produzido pela escrita borgeana. Mais do que isso, ela mistifica Jorge Luis Borges ao afirmar que as inúmeras referências instauradas por sua obra, exige, para que sejam verificadas, uma equipe de estudiosos.

Por fim, percebe-se que ela incita o leitor a (re)ler a obra do escritor argentino, mas simultaneamente o previne das “armadilhas” que a teia textual, por ele construída, poderá eventualmente apanhá-lo.

A MORTE NA OBRA “EL ALEPH” DE BORGES

O escritor Jayme Paviani inicia o texto “A morte na obra ‘El Aleph’ de Borges”, com o subtítulo “I- Introdução”; primeiramente, ele fala a respeito de Jorge Luis Borges e menciona que o mesmo era poeta, ensaísta e contista e destaca dois de seus livros de contos: *Ficciones* e *El Aleph*.

A seguir, caracteriza-o como um “contista original e profundo”, já que, como ele próprio esclarece, Borges ultrapassa a invenção do gênero e enfoca a gravidade do destino humano, almejando alcançar “o fundamento, a razão de ser”. Todavia, segundo o autor, ele não age como um filósofo, ainda que tenha igual força e expressividade. Além disso, ele acrescenta que Borges escreve uma literatura de caráter universal.

De acordo com o escritor, a contística borgeana, por ser construída à luz de alguns ícones significativos como o labirinto, Martín Fierro, etc, escapa de uma trajetória linear e, confrontando real e irreal, se fortalece no gênero fantástico, não ocasionalmente, mas por exigência da criação artística.

Ele recorre às palavras de Tzvetan Todorov a fim de explicar que o gênero fantástico exige o cumprimento de três critérios. Logo após, o mesmo afirma que “O fantástico não pode ser delimitado” e acrescenta um trecho verbalizado por Jean Paul Sartre, em conformidade com seu ponto de vista.

Jayme Paviani concebe o fantástico como uma forma de expressão do “mundo do sentido” e não do absurdo, sendo assim, conforme o mesmo, Borges, por não tolerar um mundo marcado pela plena homogeneidade, busca a transcendentalidade, a heterogeneidade, a diferença. O autor ainda afirma que tal gênero é uma das formas de expressão mais adequadas para tematizar “os mistérios do homem perante o universo e o tempo” e o “eterno conflito” entre pares dicotômicos, o que possibilita que os contos escritos por Borges sejam concebidos pelo crítico como “verdadeiras lições metafísicas”.

Com uma linguagem extremamente objetiva, Paviani revela ao leitor o foco de seu trabalho: o sentido da morte, no livro *El Aleph* e a seguir propõe a si próprio um questionamento em relação à escolha do enfoque: “Por que a morte e não um outro tema?”, o qual encontra argumento na transcrição de trechos pronunciados por Borges, Eurípedes e Chestov, que ele crê que sejam convincentes, e conclui que “É através dos olhos da morte que o grande escritor vê a vida”.

A partir do subtítulo “II – Filosofia e Literatura”, Paviani diz que a filosofia e a literatura não podem ser afastadas a ponto de não haver um elo de aproximação, porém não podem ser confundidas. Mais do que isso, ele demonstra que no período histórico da produção de seu texto crítico, a década de 70, é notável a ligação entre o pensamento filosófico e a expressão literária, idéia que, de acordo com o mesmo, atende a uma exigência simultânea: da tradição e da modernidade.

Posteriormente, o autor recorre às palavras de Sidney Finkelstein, objetivando desvelar ao leitor as semelhanças e as diferenças entre a filosofia e a literatura. A partir daí, ele compara esses dois elementos e afirma que o primeiro possibilita ao leitor “efetuar experiências quase idênticas às experiências vividas”, enquanto o segundo “é uma reconstrução intelectual da experiência.

De forma contrastiva, Paviani cita dois trechos verbalizados por Simone de Beauvoir, na tentativa de revelar que os limites entre a literatura e a filosofia não são tão evidentes, especialmente no que diz respeito ao aspecto formal.

O crítico explica que a literatura de cunho filosófico não busca, de forma intencional, a demonstração de teorias metafísicas, porém artisticamente ela se revela metafísica. Segundo o mesmo, “este é o caso de Jorge Luis Borges”, já que a sua contística apresenta um notável sentido filosófico e o livro *O Aleph*, em particular, descortina “uma visão estética transcendental”.

Conforme Paviani, a morte é um dos enfoques tanto da filosofia, como da literatura; o que é reiterado no seguinte trecho: “De um lado, Kierkegaard, Nietzsche, Marcel, Heidegger, Sartre... De outro lado, Tolstoi, Dostoievski, Joyce, Eliot, Camus, Borges”.

O escritor vale-se da novela de Tolstoi “A morte de Ivan Ilitch” e transcreve um trecho que relata o desespero e a não-aceitação da personagem Ivan diante da morte, objetivando exemplificar um estudo comparativo entre a investigação filosófica da morte e a literária. Em seguida, o mesmo parafraseia as palavras de Martin Heidegger objetivando mostrar ao destinatário que este não concebe a morte como algo exterior à vida humana, nem tampouco como fim, mas como “um modo de ser”. Ele ainda expõe o ponto de vista opositivo de Sartre, visto este ver a morte como um fato incerto, que não pode ser aguardado, por ser “indescobrível”.

Partindo do penúltimo subtítulo “III – A morte na Obra O Aleph”, o autor declara que por meio de uma minuciosa leitura dos contos que constituem o livro *O Aleph*, torna-se possível identificar 130 trechos pertinentes à morte. Ele revela que em algumas produções, o próprio título já abarca a morte, como “O Morto”, “Morto em Seu Labirinto”, etc, mas as

demais deixaram alguns vestígios “sobre o lugar, a época, as causas e as modalidades em que ocorre a morte”, desvelam a posição humana diante da própria morte, bem como diante da morte dos outros, focalizam-na como desaparecimento, estado de purificação e “passagem para a imortalidade”, além de a focalizarem permeada de desejo e relacionada à loucura e ao fantástico.

Jayme faz uso de muitos trechos da obra *El Aleph* a fim de mostrar que o tema da morte, em geral, é localizado historicamente e temporalmente, ainda que permeado por certa imprecisão. No que relaciona à causa e à modalidade da morte, ele comprova, através das palavras borgeanas, que a violência se faz presente e incita o leitor ao questionamento “qual a relação entre a morte e a violência? Qual o sentido do número absolutamente maior de ocorrências da morte causada pelo instrumento, sobre a morte proveniente de causa natural?”. E ainda destaca que é possível perceber na contística borgeana uma relação entre o modo de morrer e o sentido da morte.

O autor mais uma vez recorre à escrita de Borges, objetivando demonstrar que “a morte dos outros, sempre é sentida conforme os interesses próprios”, ou seja, como o próprio autor explica, a morte não é cultivada por causa do morto, mas de nós mesmos. Todavia, em relação à própria morte, ele revela que para o escritor argentino “a hora da morte é um momento de lucidez e não temê-la é uma virtude”. A seguir, ele cita alguns fragmentos e conclui de forma objetiva que, de acordo com Borges, o homem é um ser provido de imortalidade.

Apesar de ter tecido essa breve conclusão, Paviani mais adiante afirma que a real concepção de Borges no que concerne à morte somente será apreendida no contexto em que as citações estão inseridas, ou seja, no universo digético borgeano. Ele também compara o filósofo com o escritor e constata que ambos desvelam a mesma realidade, ainda que seja por caminhos desiguais.

À luz do subtítulo “IV - Conclusão”, Jayme diz que na obra *O Aleph*, a morte, ao ser investigada artisticamente, “não exige a separação da alma e do corpo [...], mas é um fenômeno natural”; de forma comparativa, explora a concepção filosófica da morte, bem como a teológica e conclui que o modo com que o escritor argentino abarca este tema “se aproxima muito mais da investigação dos filósofos do que dos teólogos”. Ainda em relação à morte, ele afirma que Borges, assim como Heidegger, concebe a mesma como “um acontecimento existencial”.

Por fim, o escritor gaúcho reafirma o enfoque adotado, mas por um outro viés: “O Imortal”, também escrito por Jorge Luis Borges, no qual a vida do homem, quando

prolongada, é vista como o ícone da agonia e da multiplicação das mortes. No entanto, de forma contrastiva, explana a sua opinião sobre o referido enfoque, afirmando que, apesar da vida ser concebida borgeamente dessa forma, a morte é permeada pelo caráter de tragicidade, assim como de inocência., ao desvelar a questão pertinente à consciência da morte, segundo Borges, bem como conforme a visão que ele explora no livro *El Aleph*.

A CASA DE ASTERIÓN

Emi Maria Santini Saft inicia o texto crítico “A casa de Asterión”, cujo enfoque central é o desvelamento da desconstrução promovida por Jorge Luis Borges, no que se refere ao mito de Asterión, com algumas características sobre o escritor argentino: “artesão da palavra” e “verdadeiro operário do verbo”.

Ainda em relação a Borges, é revelado que o mesmo “aventurou-se” por vários idiomas, sempre na tentativa de explorar habilmente a sua veia literária, que nem a cegueira foi capaz de frear.

Com o subtítulo: “Pelo fio de Ariadne”, a autora começa literalmente a análise do conto em foco. Ao entrelaçar a escrita borgeana com a lenda de Asterión, é tecida uma densa comparação entre as histórias, objetivando revelar a notável transformação que a lenda sofreu, até resultar no conto escrito por Borges.

Nota-se que, assim como o escritor argentino insere o leitor numa platéia “virtual”, onde uma relação dialógica se estabelece entre o mesmo e Asterión, a escritora faz uso da primeira pessoa do plural (nós), técnica narrativa que aproxima o leitor e o integra no processo comunicativo que se constrói entre ele e o conto, bem como entre ele e o contista argentino.

A tentativa borgeana de revelar o mito de Asterión reitera a afirmação da autora na parte inicial do presente texto: “Sua temática é nucleativa, voltada sempre para o mítico e o exótico”. A desconstrução do mito, por sua vez, ocorre através de um exercício formal, ou seja, de cunho estruturalista.

Entre o primeiro e o segundo Asterión existem divergências quanto ao aspecto estrutural, uma vez que ambos são personagens, sendo que aquele era concebido como um personagem plano, um antagonista e, neste conto, metamorfoseou-se em protagonista, devido à complexidade que lhe é inerente.

O texto crítico “A Casa de Asterión” explora não somente o mito de Asterión, mas também da casa em que ele vive; a estrutura narrativa mitológica se constrói de modo que entre ambos pairam duas constantes indagações: “Até que ponto o mito de Asterión é actante ou predicado? Em que medida a casa se anima em seu habitante?”.

Borges fez uso da simbologia do número nove: “nove anos”, “nove homens”, porém três coisas são únicas, e não duas como afirmou a escritora, o sol, a casa e Asterión.

Emi Maria Santini também salientou o fato de que utilizou a tradução em português do conto borgeano, o que, sem dúvida alguma, é extremamente relevante para que se possa tecer uma análise sobre o texto por ela produzido.

A escrita dessa gaúcha não somente revela o processo desconstrutivo realizado por Borges, mas também demonstra que o conto em foco representa uma grande metáfora, onde o leitor, independente da época em que esteja inserido, é “convidado” a “perder-se” num labirinto, para no fim voltar à crua realidade.

Ainda em relação a esse texto da crítica sul-riograndense, apreende-se que ele não se mostra “fechado”, “pronto”, mas “aberto”, constantemente dialógico e pluralístico, visto que exerce um duplo exercício metalingüístico, no qual o presente texto se debruça sobre o conto e este sobre a lenda de Asterión.

CRISÓIS E RETORTAS

João Carlos Tyburski inicia o texto “Crisóis e retortas” com um trecho do conto “El Imortal”, escrito pelo argentino Jorge Luis Borges. A seguir, ele descreve a escrita borgeana como um “universo” surpreendente, ilusório e paradoxal. Além disso, ele a mistifica ao compará-la a uma seita, na qual o leitor para que possa compreendê-la deve necessariamente seguir um ritual.

Ao subtítulo “O Imortal”, o escritor acrescenta um trecho do conto homônimo, porém em espanhol; depois, através da referência ao livro de poesias borgeanas *Rosa Profunda*, assim como às palavras do rei Salomão e do filósofo Platão, o mesmo objetiva demonstrar que o sentido de repetição é inerente à vida humana, visto que como ele próprio afirma: “A vida de cada um está programada para tantos gestos, tantas palavras, emoções e vitórias. Depois de esgotada esta cifra, passamos a nos repetir e a ter consciência disto”.

Mais do que desvelar o caráter repetitivo da vida humana, o autor incita o leitor a perceber o quanto a idéia de imortalidade é prejudicial ao homem, já que o mesmo, quando imortal, torna-se um ser alienado e descomprometido com a realidade concreta.

O crítico novamente faz uso das palavras borgeanas presentes no conto em foco a fim de demonstrar que a imortalidade, “sonho de consumo” de muitas pessoas, é o ícone da alienação e do tédio, visto que se todas as palavras já foram mencionadas, o que ocorrerá é a repetição dessas, como num jogo de ecos infundáveis.

A referência à lenda dos Argonautas, os navegantes do barco Argo que conduziram os heróis a inúmeras expedições e batalhas, assim como ao Mestre Fulcanelli, notável físico nuclear e grande alquimista francês, reforçam a idéia de “sonho”, aquilo que motiva o homem, independente da época e do lugar em que ele se encontre, e o faz buscar sempre algo mais.

A seguir, João Carlos Tyburski descreve de forma concisa a Cidade dos Imortais, lugar que incitou os ânimos e os desejos da personagem, Marco Flamínio Rufo. Através das palavras do troglodita, as quais a personagem se afeiçoou, o crítico afirma que Homero se fazia presente, assim como o rio, a cidade e os imortais; dado que implicitamente sugere a idéia de que o troglodita e Homero são a mesma pessoa.

Deste modo, o caráter negativo concernente à imortalidade é novamente reiterado, já que foi a prolongação da vida que transformou Homero num troglodita. Sendo assim, o escritor “fecha” o seu texto crítico com a certeza de que Flamínio não somente buscará, mas encontrará o rio da morte.

A PALAVRA-INVENÇÃO EM JORGE LUIS BORGES

O crítico João Carlos Tyburski no texto “A palavra-invenção em Jorge Luis Borges”, concebe o escritor argentino como um demiurgo cuja meta é criar, através da linguagem, universos diegéticos. Partindo de tal afirmação, num longo parágrafo são proferidas algumas explicações no que tange à escrita borgeana e à sua tendência de criar e recriar neologismos.

Segundo o autor, “Borges é o mais claro, engajado e expressivo escritor moderno”, e, por meio de uma linguagem poética extremamente expressiva e paradoxal, enfoca o homem moderno como reflexo do mundo conflitante em que está inserido. Além disso, ele explora as características mais notáveis da escrita borgeana, dentre elas: profundidade, manifestações internas, simplicidade, erudição, sensibilidade, hermetismo, etc.

Um outro ponto importante salientado pelo escritor quanto a Jorge Luis Borges diz respeito à sua preocupação em focalizar a busca incessante do ser humano pelo momento em que ele sabe realmente quem é, ou seja, quando o processo de construção da identidade efetiva-se em sua totalidade.

João Carlos Tyburski também disserta a respeito dos dois tipos de escrita literária, uma provida e outra desprovida de complexidade e profundidade. Borges é um dos “ícones” daquele primeiro “tipo” de literatura, cuja obra é marcada pelo caráter complexo e hermético.

Após o subtítulo “Stylus & Idéias em Borges”, o escritor explica a respeito da importância de construir um estilo, ao escrever, tendo como alicerce as qualidades clássicas, como austeridade, rigor e precisão, e não as que funcionam apenas como elementos formais, “decorativos”. A seguir, ele revela o aspecto eclético da obra de Borges, já que se constitui através do entrelaçamento entre três estilos: o clássico, o barroco e o maneirista.

De acordo com o crítico, a obra deve expressar a sua mensagem, por meio da harmônica relação entre todos os elementos que a constituem, ou seja, as personagens, o tema, o estilo, a palavra, etc. Na escrita borgeana, todos esses elementos convergem para a complexidade do ser humano, bem como do mundo.

Por fim, o escritor encerra o texto crítico em foco, através da ênfase ao caráter profundo e comprometido da obra de Jorge Luis Borges.

O INFORME DE BRODIE OU A LITERATURA, UM SONHO DIRIGIDO

No texto “O Informe de Brodie ou A Literatura, um sonho dirigido”, partindo do subtítulo “1- O Prólogo”, as autoras Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini afirmam que as informações de um escritor no Prólogo de sua obra não contribuem consideravelmente para um estudo crítico, pois ocorre um processo de racionalização da escrita, bem como porque isso sempre é tecido posteriormente à produção da obra; no “Prólogo” de “O Informe de Brodie”, o escritor argentino Jorge Luis Borges, segundo as duas pesquisadoras, evita mistificações e confessa-se um conservador em política, o que transmite a elas a impressão de sinceridade.

De acordo com as escritoras, este conservadorismo confesso encerra uma “crença futuroológica” de teor moral, bem como abarca uma tentativa de proteger e isolar a sua escrita da “possibilidade de contaminação ideológica”.

A partir daí, elas classificam os contos borgeanos como “diretos” ou “realistas” e enumeram as três exceções pertinentes à tal classificação: os dois contos com “uma mesma chave fantástica”; o relato-título, que filia à tradição gulliveriana; e o conto “O evangelho segundo Marcos”, cuja trama origina-se de um sonho (de outro).

Nessa divisão, segundo as mesmas, 60% da obra borgeana insere-se na corrente realista, o que gera perturbação, pois remete à idéia de que a escrita de Borges escapa àquela tendência literária (fantástica), dentro da qual ele reconhecidamente é concebido.

Partindo dessa constatação que revela, segundo as mesmas, em que medida o “Prólogo” pode ser o ponto de partida de uma análise literária, as mesmas enumeram as idéias perceptíveis através do estudo referido, nas quais se escolhe a estética e se abole a política, da literatura. Por meio da transcrição das palavras borgeanas, elas mostram o seu conceito sobre literariedade: distrair e comover, a vinculação da política à moral e o retorno à idéia de política, já que seus contos refletem a respeito da realidade.

Tendo como subtítulo “2- Os contos ditos diretos”, elas tecem um esboço, sob a forma enumerativa, onde apontam as principais marcas dos textos realistas; no primeiro item, elas afirmam que “todas as narrativas (mesmo as que não se enquadram nesta categoria realista) preocupam-se em fixar a fonte de informação dentro da qual se constrói a história”. A seguir, elas exemplificam alguns tipos de “fontes” das obras borgeanas e apontam para *Brodie* essa posição no conto “O Informe de Brodie”. As mesmas também enfocam a idéia de que Borges não é realmente um criador, mas um organizador, um compilador de episódios e idéias.

No segundo item, as autoras afirmam que a narrativa normalmente resulta de uma desavença entre dois indivíduos representativos de um certo grupo social e finaliza com um crime, visto ser necessário defender os valores morais com sangue; além disso, elas salientam que o conflito se mantém desde que o espaço da ação e a temporalidade se modifiquem.

Elas revelam que entre os seres humanos que participam do conflito há um elemento de identificação que os unem, assim como mostram que o conflito transcende e coloca frente a frente, não dois indivíduos, mas um “eu partido ao meio” ou diante do espelho, informação que permite o apagamento do viés realista e a integração dessas narrativas aos contos fantásticos do passado.

No terceiro e último item, elas mencionam que “os contos se encerram para uma superação do conflito, através do crime” e a conciliação ocorre devido à contribuição de fatores externos. Antes de expor a constatação desenvolvida pelas escritoras, torna-se válido salientar que em todos os itens as mesmas relacionam a teoria à prática, ou seja, através da citação de trechos dos contos borgeanos. Após tal análise, elas constatam que Borges, mesmo propondo ao leitor uma obra realista, não consegue velar a sua inclinação ao sobrenatural e ao labirinto interior do homem, o que causa o questionamento da proposta mimetista do “Prólogo” e o deslocamento da História para a Eternidade, do espaço físico para o interior do homem e do realismo para o fantástico.

Através do subtítulo “3 - Os Contos de ‘Chave Fantástica’”, elas afirmam que, segundo Borges, dois de seus contos “admitem uma mesma chave fantástica”: “O Encontro” e “Juan Muraña”. Contudo, as mesmas crêem que é possível incluir aos dois anteriores o conto “Guayaquil”. Na seqüência, elas enumeram as características desse tipo de narrativa: - a preocupação em fixar a fonte; - a existência de um conflito mortal entre tipos regionais; - o conflito dissolve-se através da eliminação de um dos indivíduos, em que as armas encarnam seus proprietários e “lutam” até o extermínio de um dos digladiantes, como é possível perceber através da citação do conto “O Encontro”, por elas transcrito. Após, as críticas demonstram que nas narrativas “Juan Muraña” e “Guayaquil” ocorre o mesmo, pois em ambas reassume-se uma antiga disputa.

Conforme as mesmas, a preferência pelo fantástico tem, como consequência, a confirmação daquele conservadorismo verbalizado no “Prólogo”, visto que substitui a História, pelo caráter imutável e repetitivo de certos padrões que apontam para o efeito contemplativo da individualidade. Todavia, elas acreditam ocorrer um retorno ao ser humano e não ao viés estético, bem como está implicado uma releitura do passado mítico e/ou histórico, para o que registra os contos “Guayaquil” e “O Evangelho Segundo Marcos”.

A narrativa “Guayaquil”, de acordo com as autoras, enfoca o conflito entre Borges e Zimmermann na disputa da vantagem de irem a uma república centro-americana para analisar uma carta deixada por Bolívar. O conflito reflete, conforme o posicionamento das mesmas, o ocorrido entre Bolívar X San Martín, possibilitando compreender a importância que o autor confere a esse significativo acontecimento da América Latina.

Ao transcrever um trecho de “Guayaquil”, elas relacionam o poder de decisão exclusivamente a um “ato da vontade”, retomando aquela visão moralista que transparecia no “Prólogo”. Desse modo, emerge do conto, segundo as autoras, uma possibilidade de revisão do passado, já que os eventos podem ser reexperienciados pelo ser humano no momento atual.

Elas mencionam que em “O Evangelho segundo Marcos”, a personagem Baltasar Espinosa revive “o mito da Paixão de Cristo”, o que possibilita a Borges tecer uma análise crítica sobre o mesmo. Enquanto que em *Velha Dama*, relata-se as condições da morte de uma velha senhora: Maria Justina de Jáuregui que vivia há muito tempo, como que petrificada, num ambiente irreal, no “semi-sonho”.

“O Informe de Brodie”, por sua vez, de acordo com as escritoras, descreve inicialmente uma cultura que nada tem em comum com a brasileira, mas aos poucos estabelece alguns pontos de referência, o que incita à constatação, por parte das mesmas, de que tal cultura “deriva de um processo civilizatório que esgotou suas possibilidades e determinou a volta às formas vis de viver”, como se torna perceptível através do trecho por elas transcrito.

Como último objetivo, resta descobrir “o que interessa a Borges no interior do ser humano”, cuja pista é fornecida, conforme a análise das autoras, por meio da renúncia ao mundo em a *Velha Dama* e do mergulho no “semi-sonho”.

Elas entendem que, ao afirmar no “Prólogo”: “a literatura é um sonho dirigido”, Borges está organizando de forma consciente o conteúdo inconsciente que foi transformado pela “atividade repressiva” do superego em fantasia e devaneio. Sendo assim, o “mergulhar do autor na intimidade do homem”, não é uma fuga estética, típica para os escritores simbolistas, mas um penetrar nos “fantasmas” da mente humana; e que o caráter ambíguo é fruto do jogo consciente/inconsciente do homem perante si próprio.

Ainda em relação à escrita borgeana, elas mencionam que o elemento fantástico, como medida do Realismo borgeano, “pode escapar à lógica e ao racionalismo, mas não ao humano”. Como última constatação, elas concluem que “O Informe de Brodie” questiona aquela visão da literatura que opõe “realismo” e “fantástico” como dois vieses heterogêneos.

J. L. BORGES: ENGAJAMENTO OU FANTASIA?

No texto “J. L. Borges: engajamento ou fantasia?”, Regina Zilberman e Ana Mariza Filipouski, a partir do subtítulo “1- Propósitos”, tecem algumas características da produção *História Universal da Infâmia*, escrita por Jorge Luis Borges. A seguir elas transcrevem dois trechos de sua autobiografia onde os mesmos, primeiramente, conferem à referida obra a responsabilidade sobre o início de sua carreira, enquanto contista e, depois, “Como nunca leva muito a sério suas produções”, segundo o enfoque das autoras, atribui a si apenas a função de “bordar uma série de vívidas variações”, uma vez que as “intrigas”, conforme as palavras do mesmo, eram-lhe todas dadas. Todavia, de forma explícita, elas expõem ao leitor a tentativa de provar a ele que essa obra ultrapassa a autocrítica de Borges e é provida, em sua essência, do todo da escrita borgeana.

No trabalho em questão, elas afirmam que o foco recaíra sobre as sete histórias que compõem *A História Universal da Infâmia*. De acordo com as mesmas, faz-se necessário retomar a leitura de “Homem da esquina rosada” e as histórias finais de “Etcétera”, a fim de desenvolver algumas idéias pertinentes ao estudo por elas proposto.

Segundo as escritoras, o próprio título do texto indica a inquietação essencial que o norteia: “construir a história universal da infâmia através da revelação dos eventos que envolvem tipos considerados infames”. Sendo assim elas crêem que, conseqüentemente, três conceitos fundamentais precisam ser discutidos, aprioristicamente: 1) o que é a infâmia e o homem infame; 2) por qual motivo ela compõe uma história e o que entende Borges por tal fenômeno; 3) qual a razão de seu caráter universal.

A seguir, elas localizam como “alvo” e “conteúdo” dessa produção textual, a análise dos três questionamentos anteriormente citados, a forma como Jorge Luis Borges os desenvolve em sua escrita literária e os pontos que o vinculam à literatura fantástica.

Tendo como subtítulo “2 - Natureza da História Universal da Infâmia”, que se subdivide em: 2.1- A Infâmia e 2.2- A Compreensão da História e a Universalidade da Infâmia. No primeiro item, elas enfocam a impossibilidade de discernir a definição de infâmia do ser humano que a executa, na obra em questão, bem como estabelecem uma relação entre a ação infame e a origem do indivíduo que a pratica. A seguir, citam sete exemplos que “vão ao encontro” de suas constatações, como se pode perceber em: “I- O estranho redentor Lazarus Morell”

o infame: Lazarus Morell

a origem: ‘Era um velho senhor do Sul, apesar da infância miserável e da vida infame’”.

Após as exemplificações, elas constatarem que há um predomínio de narrativas nas quais o indivíduo infame origina-se de um meio inferior, pois dos sete exemplos citados, quatro refletem a informação. Tal constatação as leva a afirmar que a corrupção desse “espaço” (infância) antecede à própria ação negativa da personagem, numa relação determinista de causa/efeito.

As críticas demonstram que é impossível que se conceba o homem infame como um indivíduo desvinculado do meio que o gerou. Logo, conforme as mesmas, não há como desmarginalizá-lo, visto desde a infância o mesmo viver num ambiente corrupto.

Como consequência, elas concluem que, em virtude de não haver uma infância como um ser autônomo e independente, mas relacionada às ações de quem as executam, também necessariamente é dependente da sociedade que se nutre de corrupção, permitindo a marginalização do ser humano.

Nas quatro narrativas as críticas destacam que entre os elementos existe uma relação de complementaridade, uma vez que de um lado tem-se uma sociedade desequilibrada socialmente e de outro, um indivíduo corrompido que vive à margem do grupo e que, de acordo com as mesmas, provavelmente somente poderá sobreviver pelo caminho da infância, bem como existem os homens considerados infames, já que a cisão da sociedade “propiciou” às camadas inferiores apenas uma “saída”: a corrupção.

Através da conjugação do verbo na primeira pessoa do plural, as autoras “convidam” o leitor a refletir sobre os fenômenos que incitaram à produção da obra borgeana em estudo, nos anos trinta. Para isso, elas excluem a possibilidade da mesma ter resultado da influência da literatura existencialista de Sartre e do ressurgimento do viés realista e apontam uma outra marca desse período histórico, a “série negra” do romance policial.

As escritoras comparativamente demonstram que *O falcão maltês* de D. Hammet, também focaliza uma sociedade envilecida na qual os indivíduos, destituídos de qualquer ordem moral, tentam ascender socialmente a qualquer preço. E mais ainda, elas mostram que, tanto no romance policial quanto na obra borgeana, nem sempre o espaço de origem é o único cerne da infância. Logo o indivíduo, ainda que descenda de outros espaços, poderá escolher de forma consciente o caminho da corrupção e da marginalização.

Através de uma extensa citação, elas expõem ao leitor “outros seres humanos que iluminam o reverso da infância e aproximam ainda mais o texto àqueles que constituem a ‘série negra’ dentro da literatura policial”. Segundo as mesmas, é a presença de um individualismo latente que, apesar de ser fruto do mundo burguês/antropocêntrico, “aparece

como uma exacerbação da ordem fundada no conceito dos limites da liberdade pessoal pela liberdade alheia”.

Elas ainda salientam que o infame distingue-se do indivíduo comum, pelo modo como aquele tende a conceber o outro como um obstáculo a ser ultrapassado, ou seja “deletado”. E acrescentam que tal informação completa o postulado borgeano, no qual o desequilíbrio social edifica a infâmia que, em contrapartida, exige uma desigualdade, um ato desmedido. Nesse sentido, segundo as escritoras, o indivíduo infame recupera a sua individualidade, que parecia estar abafada pelo determinismo, e os laços que permitem a relação com Borges tornam-se mais fortalecidos.

Regina Zilbermam e Ana Mariza Filipouski destacam que é necessário estabelecer um limite no grau de parentesco entre o romance policial e a escrita de Borges, visto essa última explorar o homem infame, como alguém oposto à lei, e falta-lhe uma diferença comum à literatura policial, na qual os indivíduos que vivem fora da lei dividem-se em vilão e detetive.

As autoras demonstram exemplificadamente que Sam Spade ou Philip Marlowe, ao serem interpretados no cinema por Humphrey Bogart, são perseguidos pela polícia como verdadeiros vilões, o que os coloca fora da ordem social. Contudo, resgatam a harmonia perdida e reiteram valores essencialmente humanos, informação que não se revela na obra borgeana em foco, já que essa, segundo as mesmas, é desprovida do lado positivo, no qual o homem é destituído da ordem social, não no intuito de explorar as suas falhas, mas para reiterar os valores que essa mesma sociedade instaurou e que nem sempre são colocados em prática.

Elas constatarem, então, que a sociedade sempre aviltará os homens, já que ela mesma se nutre da marca de indignidade; inexistindo o indivíduo que restabeleça os valores de ordem moral, os quais o grupo foi capaz de produzir, denunciando, segundo as mesmas, que entre um infame e outro, diferencia-se apenas o grau de intensidade da infâmia, possibilitando que eles muitas vezes retornem ao meio normal, sem que tenha ocorrido nenhuma transformação.

As escritoras mencionam que nas narrativas da etapa final do livro *Etcétera*, já não se enfoca a infâmia, porém ainda se dispõe de indivíduos que abalam a ordem, cujo restabelecimento não depende da vontade humana, mas de uma punição transcendental.

De acordo com as mesmas, torna-se possível compreender que o livro anteriormente referido tem como tema, dentre outros, a crítica à sociedade. Tal enfoque se insere numa corrente que se estruturava nesse período histórico: a Naturalista.

Partindo do item “2.2 – A Compreensão da História e a Universalidade da Infâmia”, elas afirmam que a infâmia é enfocada nesse livro como uma entidade unida por dois vieses: a uma prática pertinente ao homem, enquanto indivíduo, e ao meio exterior, à sociedade. E não só isso: as mesmas explanam que a infâmia possui uma história, ainda que, na obra analisada, não seja perceptível nenhum resquício de historicidade, mas o que sobressai é a idéia de identidade e de indivíduos distantes quanto ao espaço (Ásia, América, Europa) e à temporalidade (séculos XVIII, XIX e XX).

Em função disso, elas concluem que a história dissolve-se numa não-história, conferindo assim o caráter de universalidade que, conforme as autoras, surge integrado ao determinismo naturalista do autor e, como consequência, exclui a “história” inserida no próprio título, enquanto que os demais conceitos são comprováveis ao longo do texto.

Tendo como subtítulo “3- A Literatura Fantástica”, as escritoras transcrevem um trecho do texto, pertinente à penúltima narrativa, cujo foco é o “descortês mestre-de-cerimônias Kotsuké no Suké”. Tal transcrição se fez necessário já que as mesmas visavam desvelar o elogio borgeano em relação à infâmia, que constitui um permanente enfoque não somente da literatura, mas da arte em geral, ou seja, “é a presença da infâmia através das ações de seres indignos que desencadeia o processo artístico”. Logo, elas concluem que é possível incorporar o texto de Borges a uma tradição maior da história literária.

A relação entre a infâmia e a arte, de acordo com as escritoras, incita à produção de uma teoria realista, na qual a sociedade, numa exacerbação de suas desigualdades sociais, promova o desencadeamento do elemento maligno, cuja representação ocorre sempre através da arte.

As críticas afirmam que ao se ter consciência de que a infâmia é uma “deformação da vida”, torna-se necessário relativizar o conceito de realismo. A essa informação elas acrescentam um trecho referente a personagem Billy the Kid, a fim de demonstrar que Borges também tem consciência de que a literatura participa do processo de transformação.

A seguir, elas transcrevem um longo parágrafo que relata o assassinato de Billy the Kid, por Garret e salientam que ele fora amigo de Billy e depois, como xerife o extermina, o que, segundo as mesmas, “comprova de um lado a possibilidade de circulação da infâmia à defesa da lei e, de outro, a crítica a uma tal sociedade que permite tal transitividade”. Ainda em relação ao Billy, elas mostram, através da enumeração de três etapas, o processo deformatório que o mesmo sofre após a morte. Sendo assim, elas concluem que à “deformação social”, inerente ao homem infame, acrescenta-se outra, fruto dos meios de comunicação e cultura, que focalizaram as suas experiências e a sua morte. Constatam

também que a literatura pode ser concebida como uma “deformação de segundo grau”, conclusão que diverge do posicionamento borgeano, pois, conforme as mesmas, ele compreende a literatura de forma realista, “coerente com a visão naturalista do mundo”.

De acordo com as escritoras, entre a literatura e o sonho existe um ponto em comum, visto ambos deformarem a realidade. Então, à luz da obra *Interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, elas tecem um panorama sobre o terreno do sonho e a sua relação com a idéia de “permissividade total”. Quanto ao sonho elas afirmam que, quando representado literariamente, ele é anti-realista, o que possibilita a vinculação à literatura fantástica, já que “as regras lógicas do pensamento aqui não têm lugar”.

No tocante à escrita borgeana, elas revelam que não é apenas a obra *História Universal da Infâmia* que mostra o “mergulho de Borges” no enfoque onírico e fantástico, mas também os livros de contos *Ficções* e *O Aleph*. Desse modo, Borges incita o leitor a refletir sobre a importância de uma concentração interior do indivíduo, no espaço dos sonhos e da imaginação. Logo, conforme as mesmas, em virtude do desequilíbrio e da marginalização social, Borges aponta uma saída, cujo caminho é o sonho, o devaneio.

Por fim, elas concluem, então, que Jorge Luis Borges propõe uma análise, a qual partindo de uma relevante preocupação social, promove uma transformação no modo de conceber a realidade e, como consequência, incita o destinatário ao sonho, à imaginação e à fantasia.⁵

⁵ No término dessas resenhas, cabe acrescentar que o enfoque em autores latino-americanos, no caso Jorge Luis Borges, era um fenômeno que estava ocorrendo em caráter nacional, na década de setenta.

2.3 – Década de Oitenta

BORGES E DRUMMOND EM SEITA BLASFEMA: A BIBLIOTECA E A TORRE

Maria do Carmo Campos inicia o texto “Borges e Drummond em seita blasfema: A Biblioteca e a Torre” com uma citação do Prólogo do livro *Ficções*, escrito por Jorge Luis Borges, o que, segundo a mesma, insere o leitor num espaço incerto que estremece o conceito tradicional que este tem de ficção.

Através das palavras borgeanas, a escritora explora como Borges defende a subversão do texto literário original, demonstrando que o tema da biblioteca tem como base um jogo de espelhos entre infinitos textos, independente da temporalidade, bem como desvela a sensação de ausência e de perda no que tange aos escritos que lhe sustentam.

A seguir, ao fazer uso de várias citações proferidas pelo escritor argentino, ela afirma que no universo diegético borgeano, os livros e as bibliotecas são concebidas como objetos, lugares desprovidos de utilidade e de entendimento; além disso a mesma explana que “descobriu” Babel pela escrita de Borges e, a partir desta afirmação, tece uma teia de características objetivas e subjetivas, em relação a esta.

Conforme a análise da crítica gaúcha, a Biblioteca de Babel borgeana rompe o tempo cronológico e a ordem lógica, assim como se partem as esperanças racionais, já que esta é concebida de forma diferenciada como: “uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” (CAMPOS, 1988: 46), ou seja, os mistérios essenciais da humanidade são simbolizados no conto pela origem da biblioteca e do tempo.

De acordo com a escritora, e com as palavras de Borges de que ela faz uso, a idéia de representação, de ficção, possui como alicerces os ícones da falsidade e da inverossimilhança, marcas que possibilitam a “viagem” do leitor pelo universo diegético borgeano. Além disso, ela também o caracteriza pela presença de espelhos e hexágonos e pela ausência de referências ordinárias espaço-temporais.

Maria do Carmo Campos acredita que, talvez, a aceitação do risco propicie a visão e o convívio com os muitos personagens, dentre eles o leitor, que fazem parte desse conto, mas percebe que a ausência de representação, em sua totalidade, dos protagonistas, conduz o leitor por uma “estrada” sinuosa, verdadeira/falsa e misteriosa. Segundo a mesma, a impossibilidade

de convivência com o caos e a desordem incita à criação de formas de saber regidas pela ordem. Todavia, na escrita de J. L. Borges, a biblioteca pode ser simultaneamente ‘ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais’ e ‘pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa’.

A autora destaca o ponto de vista do filósofo francês Paul-Michel Foucault sobre as obras borgeanas, no que tange ao estremecimento do conceito milenar do par dicotômico Mesmo/Outro, assim como à subtração do terreno firme e estável da representação; mais do que isso, ela afirma que, de acordo com Foucault, as teorias da representação e da linguagem que, na Idade Clássica, mantinham uma relação de coerência entre si, na Modernidade sofreram alterações.

A crítica encerra a primeira parte de seu texto, constatando que a produção de Borges reúne o verdadeiro e o falso, por meio de uma percepção unívoca e binária. Em oposição à história da Ordem, cujo protagonista é o Mesmo, Maria do Carmo explana que o escritor argentino desvela o Outro, aquele que, como afirma Foucault, está inserido na história da Loucura.

A seguir, ela tece uma análise sobre o poema “A Torre sem degraus”, escrito pelo mineiro Carlos Drummond de Andrade. De acordo com autora, nesse poema, Drummond reflete o espaço desarmonioso da modernidade, fruto de uma realidade em ruptura. Ela crê que, de forma poética, ele organiza o “acaso”, desvelando as visões que resultam da apreensão fragmentada do homem contemporâneo.

No desfecho de seu texto, a crítica, por meio de uma visão totalizante, une Borges e Drummond numa ‘seita blasfema’, em virtude das concepções de tempo e espaço deslocadas e partidas que os motiva; o que, segundo a mesma, amplia de forma notável a temática literária.

BORGES & MEYER: ALÉM DA EPÍGRAFE

No texto “Borges & Meyer: além da epígrafe”, como o próprio título sugere, a escritora Tânia Franco Carvalhal objetiva tecer uma análise de cunho comparatista entre os escritores mencionados. Para isso, ela seleciona como ponto de partida a epígrafe. A mesma menciona o livro *A Forma Secreta*, escrito pelo gaúcho Augusto Meyer, já que neste o mesmo usa como epígrafe uma frase do conto “El Inmortal”, de Jorge Luis Borges, e se propõe a descobrir as muitas semelhanças que existem entre ambos.

Segundo a autora, o trecho borgeano escolhido por Meyer reflete a existência de uma ordem responsável pela relação entre coisas dessemelhantes; essa escolha demonstra que ambos os escritores estão movidos pela mesma preocupação: “o entendimento do princípio que rege a unidade dos contrários.” (CARVALHAL, 1982: 61).

A crítica apreende tanto nas obras de Borges, como nas de Meyer uma predisposição pela conciliação dos opostos, o que incita à tematização da dualidade, do duplo, como marca do ser humano. Ela reitera ainda essa afirmação ao fazer uso das palavras poéticas de ambos os escritores em foco.

Tânia Carvalhal salienta também as concepções díspares no que tange à arte poética que emergem dos versos desses poetas, visto que segundo o seu ponto de vista, Borges a concebe como responsável pela construção da personalidade, numa relação entre destino e obra, enquanto que para Meyer, a obra poética reflete sobre problemas íntimos, internos ao “eu”.

Outro ponto semelhante entre a escrita desses autores, conforme Tânia Franco Carvalhal, concerne ao tratamento conferido à temporalidade, pois ambos a consideram “um elemento destruidor, espécie de rio que não banha duas vezes a mesma margem.” (Id., p. 63), concepção que, de acordo com a análise da crítica, expressa uma significativa dose de ceticismo e ironia de que ambos estão fortemente imbuídos.

Conforme a autora, o caráter duplo e a forte lucidez nas obras desses poetas podem ser “frutos” do sentimento de dupla nacionalidade a que ambos estavam expostos durante a criação, onde Borges teve contato com as línguas inglesa e espanhola e Meyer, por sua vez, com a portuguesa (região sul do Brasil) e a germânica; esse dualismo lingüístico a que estavam expostos, incitou a buscar, incessantemente, a descrição das suas literais “raízes”, originárias dos países e regiões onde nasceram.

Ela afirma também que na escrita borgeana o caráter erudito situa-se na superfície da obra, enquanto que, opositivamente, nos textos escritos por Meyer, a erudição mostra-se

diluída, aparecendo apenas nos trechos que se faz necessária. Sendo assim, enquanto aquele cria um universo diegético enigmático, este “procura a aparente transparência, que fala nas entrelinhas, que sugere sem dizer.” (Id., p. 65).

Tânia Franco Carvalhal conclui, então, que a afirmação de que a relação entre Borges e Meyer ultrapassa o que possa constar numa epígrafe, é inquestionável em virtude dos muitos pontos em comum que fortemente os unem.

SOBRE O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS

No texto “Sobre O Livro dos Seres Imaginários”, escrito por Flávio Loureiro Chaves, o autor afirma que a obra *Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luis Borges, é fruto de um trabalho de pesquisa realizado por Margarita Guerrero. Segundo Chaves, essa narrativa é apresentada no prólogo, “como um manual dos estranhos entes engendrados pela fantasia no tempo e no espaço.” (CHAVES, 1984: 10), logo o leitor encontrará na mesma uma variedade de tipos / seres.

O escritor salienta que, apesar da falsa pista, é um equívoco apropriar-se desse livro como se o mesmo fosse um “manual informativo”, já que o responsável pelo trâmite entre o real e o irreal é o escritor argentino. Ele recorre, então, a Augusto Meyer a fim de reiterar o seu posicionamento acerca de Borges e demonstrar que o escritor gaúcho o vê como um autor que, apesar da cegueira, de forma mágica e prazerosa tece uma teia textual na qual é possível a simultaneidade entre elementos reais e irrealis.

De acordo com o autor, a “visão do mundo” do narrador se desvela na obra em foco, ainda que se mostre coberta por uma rigidez metódica e erudita. A seguir, ele transcreve um trecho onde, segundo o seu ponto de vista, o narrador recorre ao mito do minotauro e o integra ao seu meio, ao “mundo borgeano”.

Flávio Loureiro Chaves destaca que a metáfora do labirinto se faz presente em toda obra borgeana, seja em *História da Eternidade*, *Outras Inquisições*, *Tlon*, *Uqbar*, *Orbius Tertius*, *O Aleph* e *El Hacedor*.

A partir do subtítulo “Retratos Mentais”, o autor refere-se a um depoimento verbalizado por Borges a Richard Burgin, onde o mesmo afirma que é “**um criador de retratos mentais**”[grifo do autor], e não de personagens reais, logo não apresenta nenhuma inclinação para o enfoque literário realista.

Jorge Luis Borges, de acordo com o olhar do escritor, concebe a literatura “como um ato de criação pura e autônoma” e objetiva apreender a “história da eternidade” por meio de abstrações, totalmente guiado pela força da imaginação, o que, segundo o crítico, justifica que sua escrita apresente, predominantemente, como imagens: o labirinto, o espelho, o caráter dúbio da face humana, etc.

Flávio Loureiro Chaves sintetiza um conto do livro *O Aleph*, a fim de demonstrar que, para Borges, os opostos, os contrários formam um único ser, ou seja, eles estão unidos por um elo indissolúvel, sendo assim são a presença viva do paradoxo.

A seguir, através de um questionamento, o autor incita o leitor a refletir se o *Livro dos Seres Imaginários* também não apresenta suas raízes no paradoxo e explana que o drama - “se drama existe na implacável visão borgiana”, situa-se num mundo insatisfatório e desprovido do caráter de historicidade, logo somente torna-se possível romper com a insuficiência, através da imaginação e da fantasia.

Dando continuidade à idéia anterior, vale mencionar que, conforme o escritor, o ser humano também engendrou os “seres imaginários” e a escrita borgeana os apresenta na tentativa de ameaçar e impactar a precária e regrada realidade.

Conforme o crítico, Jorge Luis Borges é um dos maiores escritores da atualidade e, através de suas obras “dá-se a implosão da realidade.”, visto que com ele e os seres imaginários penetra-se na estrutura labiríntica que é a própria existência.

Flávio Loureiro Chaves destaca que os seres fantásticos de Borges desvelam sempre algo novo, algo que estava coberto pela “aparência opaca do real”. Logo, “São mais verdadeiros e íntegros do que as convenções falsificadas na história do mundo contingente” (Id., *ibid.*). Mais do que isso, ele salienta que o mais estranho desses seres é o “duplo”, aquele que, como afirma o narrador na poesia de Yeats, que o autor transcreve: “é o nosso anverso, nosso contrário, o que não somos nem seremos” (Id., *ibid.*), e conclui dizendo que o homem é o mais imaginário, dentre os seres imaginários.

O autor reitera a idéia de que essa obra, apesar de sua organização formal, não é um manual, mas uma narrativa que provoca o desmantelamento dos avessos da realidade e que, segundo a sua análise, representa o auge da escrita borgeana.

Por fim, o escritor conclui que o *Livro dos Seres Imaginários* abarca tudo, não somente os seres imaginários, mas o homem e até a própria Divindade; esta é, em síntese, a proposta literária de Jorge Luis Borges.

UM ENCONTRO DE STATUS COM GENTE MUITO IMPORTANTE.

JORGE LUIS BORGES

O texto “Um encontro de Status com gente muito importante. Jorge Luis Borges”, produzido por Renato Modernell, “fruto” da entrevista que o próprio realizou com Jorge Luis Borges, inicialmente, apresenta algumas informações no que tange à figura do escritor argentino, enquanto ser humano e escritor.

Após essa primeira parte, dá-se início à entrevista propriamente dita; nas primeiras perguntas, Modernell enfocou, ainda que não explicitamente, as questões econômica e política da Argentina e Borges, por sua vez, depreciou o dinheiro argentino: “não vale nada.” e teceu elogios ao governo de Alfonsín.

O escritor o questiona, então, a respeito da vida cultural de Buenos Aires, da vendagem de suas obras, dos contratemplos da vida de escritor e da ação da crítica quanto à sua escrita. Borges afirma que devido à liberdade de expressão, muitos autores enfocam a pornografia, bem como menciona que não conseguiria sobreviver às custas da literatura; em relação ao número de exemplares vendidos nas livrarias argentinas, ele afirma que “Nove mil pode ser”, mas não noventa mil, conforme vinha se anunciando. Apesar dos contratemplos, ele concebe a literatura como vocação e o ato da escrita, muitas vezes, como um chamamento; não se preocupa com o público leitor, já que como ele próprio afirma “pode ser que não haja leitor nenhum”, nem com a vendagem das obras, visto ser este um problema dos livreiros. No que se refere à crítica, tem consciência de que falam muito a seu respeito mundialmente, tanto que naquele mesmo ano (1984) recebeu três títulos doutor *honoris causa*.

Ao ser questionado sobre a idéia de Julio Cortázar ser seu discípulo, ele responde que conhece muito pouco da escrita do mesmo e que não acredita que ele seja seu seguidor, visto que a obra literária de Cortázar é, segundo o próprio Borges, superior à sua.

Modernell pergunta a ele se lhe desagradou a obra *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, pois não finalizou a leitura da mesma, assim como o incita a falar sobre o Prêmio Nobel que Márquez ganhou. Borges diz que “é um livro lindo, muito lindo”, mas ainda não terminou, porque não completou cem anos; considera a longevidade um erro, não somente no que tange à vida humana, bem como aos romances. No que concerne ao Nobel, ele se mostra como alguém não merecedor de tal prêmio e os suecos, como indivíduos sensatos e equilibrados que “fizeram bem em não me dar esse prêmio”.

O autor, a seguir, questionou se não havia pensado em viver em outros países, depois de adulto; se esteve muitas vezes no Brasil e se conheceu, na realidade, os *cuchilleros*. Borges verbaliza de forma clara que nunca dispôs de condições financeiras para viver fora da Argentina e que conhece muitos países, graças aos convites que recebe das universidades; afirma ter estado muito poucas vezes no Brasil, esteve em Santana do Livramento, há quarenta anos, por dez dias e demonstra saber que o termo “gaúcho” no Rio Grande do Sul não tem conotação pejorativa como ocorre na Argentina, abarcando médicos, professores, advogados, etc. Sobre os *cuchilleros*, diz que conheceu alguns aposentados que se exterminaram com a chegada das armas de fogo, já os que aparecem em suas obras, morreram quando ele ainda era criança.

O escritor lhe interroga sobre o caráter contínuo, ou não, de sua obra literária, sobre a sua atração pelo Oriente, o livro, por ele escrito, que o mesmo confere maior importância, bem como em relação ao seu desinteresse pelo gênero romance. Ele afirma ter sempre escrito um livro após o outro, ainda que tenha publicado um pouco ao acaso, posto que não tinha uma editora. Confirma seu interesse pelo Oriente e confessa o desejo de conhecer a China e a Índia. No que diz respeito à sua produção, o mesmo é extremamente autocrítico: “O único que me agrada é o Livro de areia, de contos, os outros não” (Id., p. 516) e ao gênero romance afirma de forma objetiva que desgosta do mesmo e que ele serve “para encher um livro”.

No que tange ao lado atrativo de Buenos Aires, cidade que Borges considera um mau-costume, o mesmo salienta o Parque Lezama, San Telmo e o Sur, ou seja, como o próprio esclarece, a zona mais tradicional, que apresenta um melhor estado de conservação, apesar de ele a ver como uma cidade cinzenta, desprovida de grandes atrações.

O autor lhe questiona ainda sobre a sua posição especial de primeira celebridade nacional da Argentina, o seu desapego à longevidade e a ação dos militares nos países latino-americanos. O escritor argentino, a seu turno, fala da situação incômoda de ser famoso, fato que, conforme o mesmo, não ocorre na Suíça, já que lá ele é um desconhecido; o mesmo afirma que a vida e a longevidade são mau-costumes; em relação aos militares, ele verbaliza que quando os mesmos assumiram o poder na Argentina, acreditava neles, ainda que nunca tenha se agradado da política, porém, em virtude dos muitos desaparecimentos que ocorreram, escreveu contra eles.

O entrevistador lhe pergunta sobre a relação política/literatura, a idéia de ele ser um escritor latino-americano e o denominado *Boom* latino-americano. Primeiramente, Borges diz que não existe incompatibilidade entre política e literatura, porém se “escrevi politicamente, foi apenas por razões éticas, já que não pertenço a nenhum partido” (Id., p. 520). Para o

mesmo, não se deve distinguir latina ou não-latina, pois acredita que as pessoas que nasceram na América Latina são europeus desterrados e possuem como cultura a ocidental, e não a indígena. Logo, segundo o seu ponto de vista, sentir-se latino-americano é algo extremamente vago; quanto ao *boom*, ele diz que foi uma estratégia dos editores, nada mais do que isso.

Para finalizar a entrevista, Modernell lhe interroga a respeito da sua vida cotidiana em Buenos Aires e do tango; ele diz que passa grande parte de seu tempo sozinho, mas quando recebe visitas, normalmente pela manhã, pede que lhe leiam Conrad, Dickens, Montaigne, Flaubert, Voltaire, etc. Seus textos são ditados a uma pessoa que trabalha numa livraria ou ao próprio editor; quanto ao tango, ele argumenta que não sabe por que motivo vincularam esse tipo de música a Buenos Aires, visto que não se sabe ao certo sua origem, a não ser que foi nos prostíbulos. Declara também que a mesma nunca foi uma música popular e que definitivamente não a aprecia.

2.3 – Década de Noventa

JORGE LUIS BORGES E A OBRIGAÇÃO DE ESQUECER

Charles Kiefer inicia o texto “Jorge Luis Borges e a obrigação de esquecer”, ao fazer uso do verbo “imaginar” na 1ª pessoa do plural, o que, necessariamente, convida o leitor à proposta incitada: “Imaginemos Jorge Luis Borges redivivo [...] jovem e interessado em literatura.” (KIEFER, 1995: 13). Este, segundo o autor, por ficar decepcionado com a leitura da obra “Perfis – um ensaio autobiográfico”, escrita por Borges, recorre a *Borges à contraluz*, obra biográfica produzida por Estela Canto e, por fim, descobre “a existência de dois outros Borges”, o que suscita as seguintes perguntas tecidas por Kiefer: “Quem foi Jorge Luis Borges, o que emerge das páginas às vezes rancorosas de Estela Canto ou o que o próprio Borges construiu em Perfis? Onde está a verdade, já que não se pode tomar nenhuma das obras por ficção?” (Id., p.14).

Após escrever alguns questionamentos, no que tange à autobiografia de Jorge Luis Borges, nos quais ele relaciona a mesma com a idéia de “esquecimento voluntário”, o autor propõe ao leitor o abandono do “simulacro de Borges” e a análise desta obra. No que concerne à mesma, o autor afirma que ela foi escrita em torno da década de 70, período histórico em que Borges já estava cego; sendo assim, teve que ser ditada a seu tradutor Norman Thomas de Giovanni. Além disso, Kiefer revela que, devido à timidez borgena: “A presença de um interlocutor certamente inibiu a torrente de lembranças do velho poeta, especialmente aquelas de cunho mais subjetivo.” (Id., *ibid.*), bem como enfatiza a questão pertinente à “incorporação de um papel social diante do outro”.

A seguir, o crítico tece algumas informações a respeito dos cinco capítulos que constituem essa autobiografia: “Família”, “Europa”, “Buenos Aires”, “Maturidade” e “Anos Cheios”. Segundo o mesmo, no primeiro, Borges focaliza “a casa em que nasceu, o bairro, os compadritos famosos por seus duelos de facas [...] a genealogia da família Borges e declara que o acontecimento mais importante de sua vida foi a descoberta da biblioteca de seu pai.” (Id., p.14-15). Mais do que isso, Kiefer revela que a respeito dos primeiros quinze anos de vida, Borges escreve onze páginas de recordações mais literárias do que pertinentes às suas vivências, todavia menciona com “indisfarçável orgulho”, como descreve o autor, que começou a escrever com “seis ou sete anos” e que “lá pelos nove anos” traduziu a obra *O Príncipe feliz*, escrito por Oscar Wilde.

O segundo capítulo, por sua vez, narra sinteticamente conforme o escritor, a mudança da família borgeana para Genebra, em 1914 e o que ocorreu durante sete anos, mas não faz nenhuma referência à alguma pescaria, aventura, doença, etc, somente citou dois amigos: Simon Jichlinski e Maurice Abramovicz e o restante são “recordações livrescas”. Quanto ao período que Borges esteve na Espanha, o autor afirma que o escritor argentino focaliza a sua participação no grupo ultraísta e a sua admiração e amizade por Rafael Cansinos-Asséns; menciona também o nome de seu futuro cunhado, Guillermo de Torre e os dois livros escritos nesta época, um de ensaios e outro de poemas que, posteriormente, foram destruídos pelo próprio Borges.

No que se refere ao terceiro capítulo, Kiefer explana que o mesmo também é conciso, todavia inicia “com uma surpreendente louvação à sua terra natal.” que ele comprova com uma extensa citação verbalizada por Borges, entretanto, o autor destaca que não é tecida nenhuma informação acerca dos “lugares emocionalmente significativos”, aos quais Borges faz referência. Conforme o escritor, ele também se refere ao primeiro livro que publicou, *Fervor de Buenos Aires*: sua edição, o modo de distribuição dos volumes aos críticos, o estilo, etc, ao ultraísmo e à sua busca por uma escrita poética liberta do contexto em que está inserida, logo atemporal, perene.

A seguir, o escritor transcreve dois versos do poema “Clareza”, escrito e citado por Borges em “Perfis – um ensaio autobiográfico”, a fim de demonstrar que o mesmo “Se não se fingiu de outro” ocultou grande parte de suas vivências de caráter emocional. Segundo Charles Kiefer, Borges também escreve a respeito do amigo e mestre Macedônio Fernández e descreve “quase uma década de literatura”.

No que diz respeito ao quarto capítulo “Maturidade”, o escritor diz que também são tecidas muitas referências literárias e salienta que Borges, de forma notavelmente concisa, somente dedicou dois ou três parágrafos às suas atividades como funcionário da Biblioteca Nacional; após, afirma que o escritor argentino relatou um grave acidente ocorrido com ele próprio na véspera do Natal de 1938, que ele reitera com as palavras borgeanas, que, mais do que narrar a sua recuperação, desvelam a origem do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”.

O crítico afirma que Borges enfoca a sua “promoção” a inspetor de galináceos e coelhos, o seu pedido de demissão e a mudança brusca que ocorreu em sua vida, o que lhe propiciou viajar pela Argentina e Uruguai realizando conferências sobre vários assuntos. Ainda neste capítulo, segundo o autor, Borges menciona as atividades literárias realizadas entre ele e o “grande amigo Adolfo Bioy Casares”, alguns fatos ocorridos nos anos 50, o seu retorno à Biblioteca Nacional como diretor, a sua nomeação para a cadeira de Literatura

Inglês e Americana da Universidade de Buenos Aires, a cegueira irreversível e as mudanças que a mesma causou à sua escrita literária, a sua atração pelas metáforas, o retorno a seus cursos literários e seus estudos de inglês arcaico, bem como conclui com algumas informações pertinentes a seu livro *El Hacedor*.

O quinto capítulo focaliza em apenas sete páginas, de acordo com o autor, os prêmios e as traduções no exterior, assim como as viagens a vários países; mais do que isso, ele demonstra, através de uma citação verbalizada por Borges no final de sua obra, que à fama e ao sucesso este nunca atribuiu importância, visto que busca alegria, paz, amor, etc.

A seguir, ele recorre a Luiz da Costa Lima, na tentativa de explicar o conceito de *persona*, máscara simbólica que o homem cria para proteger-se, logo é algo que se origina da vida em sociedade. No que diz respeito a Jorge Luis Borges, ele afirma que o mesmo construiu uma imagem de “homem-enciclopédico”, cuja matriz localiza-se na sua própria infância e no “destino literário” que lhe foi herdado. Ainda em relação a Borges, o escritor afirma que se tornar um escritor “correspondia a ser homem como o pai e, portanto, digno de seu amor”, bem como compreendia a aceitação da cegueira como algo inevitável. O autor menciona também que apesar da “avançada idade” Borges mantinha-se submisso às vontades de Leonor Acevedo, sua mãe. Todavia, ele finaliza dizendo que, embora Borges faça uso de uma imagem de “homem-livro”, isto não é suficiente para explicar a eliminação do teor amoroso, em sua obra.

À luz das palavras de José Américo Motta Pessanha, referentes à idéia de que a visão real de um fato resulta da luta entre muitas visões inacabadas ou erradas, o autor afirma que “a versão de Estela Canto certamente é incompleta, pode até ser equivocada, [...] mas descortina um ângulo completamente desconhecido da figura pública de Jorge Luis Borges, já que a visão que ela tem dele é a do outro, do não-si-mesmo” (Id., p. 23-24). *Borges à contraluz* desvela então, conforme o autor, o “Outro” construído por Estela Canto, em confronto com o “Outro” produzido por Borges, bem como a *persona* da autora: “de mulher independente e avançada, que assume o papel de mulher-que-vai-contar-a-verdade” (Id., p. 24). Em relação a esta biografia, Charles Kiefer enfatiza que o “Borges” que é delineado na obra referida não é o verdadeiro, porém é menos literário e mais humano.

No que concerne à diferença entre os dois Borges, o crítico demonstra que o escritor argentino refere-se a si próprio pelo nome, enquanto que Estela faz uso de seu apelido familiar, *Georgie*.

Posteriormente, o autor relata como e quando Estela conheceu Borges e, ao fazer uso das palavras verbalizadas pela mesma em sua obra, comprova a “imagem pré-concebida” que

ela tinha do escritor argentino; além disso, ele revela a “figura literária” que a escritora constrói acerca de si própria, bem como a descrição que ela tece em relação a Borges.

Conforme o ponto de vista do escritor, em duas centenas de páginas, Estela Canto objetiva humanizar a figura do escritor, mostrar um *Georgie* que, como se percebe através das suas palavras, fazia confidências aos amigos e às mulheres por quem se apaixonava, era eloqüente quando falava de política, cinema e literatura, mas que, sob hipótese alguma, tecia algum comentário sobre a sua infância.

O crítico refere-se ao passeio no qual Borges e Estela ficaram no Parque Lezama, em parte, discutindo literatura até as três e meia da manhã e desvela, através das palavras de Borges, que descobriu um outro Borges por detrás do Borges que conheceu, o *Georgie*, “um prestidigitador, tirava objetos inesperados de um chapéu inesgotado” (Id., p.26), como descreve o autor; já em relação à paixão de Jorge Luis Borges por Estela: ele diz que esta se constrói lentamente, através de pequenas gentilezas, porém não é recíproca, já que ela não o ama e, tampouco, se sente atraída por ele.

O escritor afirma que Estela tem consciência de que algumas divergências, entre ela e o escritor argentino, são realmente intransponíveis, bem como salienta que por trás da figura mistificada de Borges, ocultava-se “um homem frágil, afetivamente desajustado, inseguro, inexperiente, vítima infeliz de uma infância superprotegida, de um tremendo trauma adolescente e de uma mãe castradora” (Id., p. 28).

Segundo o autor, a biografia escrita por Estela Canto revela “O grande segredo da vida de Jorge Luis Borges”, aquilo que ele não tece comentários, nem informações: a visita a um prostíbulo com o pai, “para tornar-se homem” e o conseqüente trauma, ao falhar, ocasionando uma dupla decepção: diante da mulher e do pai, “que ainda o submeteu a uma segunda e pior humilhação, contar o fracasso do menino à mãe e aos amigos – tornou-o praticamente impotente” (Id., *ibid.*). Em relação a esse fato traumático, o autor menciona que, conforme Estela, ela o teria induzido a procurar um psicanalista, Cohen-Miller, cujo testemunho a mesma faz uso para reiterar suas palavras. Todavia, por não crer na eficiência da psicanálise, Borges não dá continuidade ao tratamento.

De acordo com o ponto de vista do escritor, *Borges à contraluz* simultaneamente desvela o “eu” borgeano, através de um processo de desmistificação, assim como reflete a confissão de uma mulher que não conseguiu entender o sofrimento e o dilaceramento do escritor argentino, fato que impossibilitou, conforme o crítico, que constituíssem família, mas instaurou uma forte amizade.

O crítico retoma então o Borges: “jovem apócrifo” imaginado no início de sua produção textual e diz que o mesmo constatou que “os dois livros são faces de uma mesma moeda”, logo não se opõem, mas “produzem a impressão de profundidade”.

No final de seu texto, Charles Kiefer conclui que a leitura de biografias, autobiografias e memórias, implica o “meio-caminho entre o que o texto quer dizer e o que realmente diz e o leitor jamais completará o inteiro percurso da verdade”, visto que, como ele próprio menciona, “A única verdade possível é a da linguagem”, afirmação que ele comprova com um trecho do conto borgeano “A Intrusa”, onde o apagamento da figura feminina e do amor são exteriorizados de forma clara, mais do que em “Perfis – um ensaio autobiográfico.” Sendo assim, nessa obra Borges se submete à “Obrigação de esquecer”, segundo o ponto de vista de Charles Kiefer, para que Estela Canto pudesse aflorar suas recordações.

DOIS LEITORES DA “GAUCHESCA”: JORGE LUIS BORGES E SIMÕES LOPES NETO

Na produção textual “Dois leitores da “gauchesca”: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto”, a professora e escritora Tânia Franco Carvalhal argumenta que a obra produzida pelo escritor argentino Jorge Luis Borges apresenta dois pólos temáticos, no qual um refere-se à herança cultural pertinente aos sul-americanos e o outro à cultura gauchesca, cujo estereótipo, segundo a autora reflete-se em *Martín Fierro*, obra escrita pelo argentino José Hernández. Mais do que isso, ela explicita que esses temas se desvelam tanto no ensaio “O escritor argentino e a tradição”, como nos textos dedicados ao poema de Hernández e nos contos *El Sur* e *El Fin*, todos escritos por Borges.

A personagem principal do conto “El Sur”, Juan Dahlmann, conforme a análise da autora sulina, apresenta bipolarmente uma dupla genealogia, resultado de raízes européias e sulistas, o que, de acordo com o ponto de vista dela, pode ser simbolizado pela atração pela cultura livresca, assim como pela paisagem de campo aberto, simultaneamente.

A autora ratifica a idéia borgeana de que a separação entre campo/cidade, presente no conto “El Sur”, está relacionada à cisão do homem, através das palavras do escritor argentino recuperadas do seu ensaio autobiográfico, escrito em 1970, e constata que Borges e Juan Dahlmann são semelhantes quanto à “árvore genealógica”, já que assim como a personagem, o escritor apresenta uma dupla genealogia (argentina X inglesa).

O conflito entre esses dois vieses, de acordo com a autora, vislumbra-se nos contos borgeanos por meio do duelo, onde a tensão somente se dissipará na vitória de um dos parceiros; ela destaca essa circunstância nos textos de Borges, como no desfecho de “El Sur”, em que um lado vence o outro, ou seja, uma identidade predomina sobre a outra.

Ainda em relação ao duelo, a crítica salienta que o mesmo sempre ressalta elementos comuns, como a honra, o culto da coragem, o que, de acordo com a sua opinião, instaura um tipo de discurso ético, cuja conceituação encontra-se no ensaio borgeano “La Poesía Gauchesca”. A seguir, ela faz uso de um trecho do texto referido anteriormente, bem como das palavras de um “orillero” que o escritor argentino menciona, a fim de demonstrar que, nesse contexto, o homicídio é um ato justificável, bem como esperado, já que se reflete no conceito “lavar a honra”.

Segundo a análise de Tânia Franco Carvalhal, o significado primeiro do conto “El Fin” completa ao *Martín Fierro* e a morte da personagem, em virtude de um confronto, é um ato de

vingança e de justiça. Ela constata então, que o final não explicitado (mas que, segundo a mesma, se pode imaginar) em “El Sur”, se desvela em “El Fin”, servindo como complemento da escrita de Hernández e do conto anterior.

Partindo do subtítulo “As leituras de *Martín Fierro* por J. L. Borges”, a crítica afirma que os estudos do escritor argentino em foco sobre *Martín Fierro* têm como significado primordial o de nomear o poema de Hernández como ‘texto fundador’ da literatura argentina, bem como salienta que essa escrita poética ilumina as obras de seus ‘precursores’.

Através da transcrição de uma passagem do texto sobre a poesia gauchesca, escrita por Borges, a autora reitera a idéia de que *Martín Fierro* “cria seus precursores”, ou seja, serve como referencial, permitindo a construção de um estilo (gauchesco) e iluminando/orientando a leitura das obras que o antecederam, como por exemplo as de Hidalgo, de Ascasubi, de Antonio Lussich, etc.

De acordo com a escritora, o conto “El Fin” não visa apenas acrescentar um final ao poema de Hernández ou ratificar os valores de uma época, mas, principalmente, identificar nessa produção poética os elementos básicos que configuram a gauchesca e percebem na epopéia a legítima expressão da narrativa moderna.

Referindo-se ao estudo sobre “La vuelta del Martín Fierro”, realizado por Borges, a autora demonstra, através das palavras do escritor argentino, a intencionalidade que permeia a sua escrita, no que tange ao intento de acrescentar um desfecho ao poema de Hernández. Mais do que isso, ela sustenta que a intenção borgeana não é apenas de caráter temático, uma vez que causa a transformação do poema em narrativa, enfatizada por Borges nos estudos sobre *Martín Fierro*, que elaborou com a colaboração de Marguerita Guerrero:

es razonable afirmar que el Martín Fierro es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuinas. (...) La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al Martín Fierro como una novela (In: CARVALHAL, 1994: 193).

De acordo com o ponto de vista da crítica, em virtude da familiaridade dos leitores com o tema, o cenário e as situações vivenciadas pela personagem do poema, a poesia de Hernández pode ser considerada realista, ainda que atualmente o tema por ela abordado possa parecer exótico e distanciado do leitor moderno. Todavia, esse viés realista, segundo a mesma, não exclui de *Martín Fierro* o enfoque sobre a imaginação e o sobrenatural.

Ela destaca também que em *Martín Fierro*, assim como em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o elemento mágico, conforme Jorge Luis Borges é “fruto” da relação entre o autor e a sua obra.

Nessa outra etapa, tendo como subtítulo “As convenções da gauchesca na obra de Simões Lopes Neto”, Carvalhal explana a respeito da ‘entonação do gaúcho’, cuja descoberta cabe ao poeta uruguaio Bartolomé Hidalgo: a idéia de que a cedência da voz à personagem implica a definição desta, bem como da dificuldade por parte dos autores de criar a voz correta às personagens do meio rural que pretendem descrever. Além disso, ela salienta que a literatura gauchesca não é criada por gaúchos, como se presume, mas por escritores cultos, pertencentes à cidade e não ao campo.

Segundo a mesma, o crítico carioca Antonio Candido analisou de forma brilhante a questão quanto à voz das personagens e à voz do narrador. Através do estudo da escrita de Simões Lopes Neto, ela demonstrou como o mesmo resolve o “hiato” social que o separava de seus personagens, quando cria um narrador (Blau Nunes, o vaqueano) pertencente ao mesmo universo diegético e à mesma classe social que os mesmos.

A escritora destaca que a utilização dessa técnica, por Lopes Neto, é uma consequência do seu saber sobre a literatura gauchesca platina, já que é profundo conhecedor das coisas do Sul, das lendas, dos costumes e do Cancioneiro rio-grandense. Também é ele o organizador do *Cancioneiro Guasca*, primeira obra de coleta de documentação regionalista, o que permite a mesma constatar que ele tem um grande conhecimento sobre *Martín Fierro* e seus predecessores.

Ela demonstra que na escrita de Simões Lopes Neto não se percebe a distinção entre as vozes das personagens e a voz do narrador e em *Martín Fierro* não existe a separação entre quem narra e a personagem que vivencia a história. Essa afirmação, segundo o ponto de vista da escritora, revela que através do recurso citado, tanto Neto, quanto Hernández objetivam impregnar as suas obras do critério de permanência que toda obra de cunho popular se vê imbuída.

Assim como Hernández, de acordo com a crítica, Simões Lopes Neto também deseja construir um tipo de homem inesquecível à memória das gerações posteriores. Sendo assim, Blau Nunes é o reflexo da lealdade, da coragem, da sobriedade, da ingenuidade, dentre outras virtudes pertinentes à figura do gaúcho. Ainda em relação à escrita simoniana, ela ressalta que a mesma descreve o meio de forma realista e poética.

De forma comparativa, a autora afirma que o escritor em foco criou um narrador que funciona como um mediador entre as personagens e o leitor, para através dele explorar a

tradição gauchesca, enquanto Borges, por sua vez, crê que “o fundamento literário da cultura gauchesca é a transcrição da voz, da fala popular”.

Por fim, Tânia Franco Carvalhal afirma que o escritor argentino Ricardo Piglia menciona o conto “Homem da esquina rosada”, escrito por Borges, como sendo o primeiro texto da literatura argentina, posterior a *Martín Fierro*, onde um narrador faz uso de flexões, léxicos e ritmos da língua oral; a explicação de Piglia, conforme a autora, enfatiza a questão da retomada, nas literaturas sul-rio-grandense e argentina, de convenções literárias que Hernández realizou, permitindo assim ler o mesmo, partindo ou não de Jorge Luis Borges e de Simões Lopes Neto.

O LEITOR, DE MACHADO DE ASSIS A JORGE LUIS BORGES

No texto “O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luis Borges”, Regina Zilberman tece, inicialmente, uma explanação acerca da Estética da Recepção e das mudanças que essa teoria suscitou no “terreno” da teoria literária, ao enfatizar a figura do leitor.

Segundo a autora, Machado de Assis e Jorge Luis Borges são dois escritores que, além de conceberem o destinatário, debatem sobre tal enfoque no “mundo” diegético, ou seja, na tessitura textual e, a partir dessa afirmação, ela enfoca o poema machadiano “Pálida Elvira” e o conto borgeano “Tema del traidor y del héroe”.

A seguir, Regina Zilberman constrói uma minuciosa análise sobre o modo como o leitor é concebido no poema de Machado de Assis e estabelece um elo comparativo com o conto machadiano “Questão de vaidade”, de 1864. Por fim, ela constata que “O poema foi efetivamente escrito [...] para afastar do conhecido e abrir caminho para novas experiências.” (ZILBERMAN, 1996: 116), ou seja, de acordo com a mesma, Machado rompe com a idéia de que a leitura tem como meta estabelecer um processo de identificação.

Posteriormente, a escritora enfoca de forma detalhada no conto de Borges, “o lugar da leitura na vida da sociedade”, ou seja, quanto a leitura de um livro pode repercutir na vida de uma pessoa e na organização do meio.

Após analisar as obras citadas, a autora constata que “Machado e Borges estão empenhados em desarticular as convicções de seus leitores” (Id., p. 118), mas salienta que o ponto nodal que possibilitou a comparação entre esses escritores situa-se no valor que os mesmos atribuem à questão dialógica propiciada pela obra, através do ato da leitura.

O FANTÁSTICO EM MAUPASSANT E BORGES

Paulo Becker inicia o texto “O fantástico em Maupassant e Borges” com um longo parágrafo, onde dedica-se a explicar detalhadamente sobre a concepção de “fantástico” definida por Tzevan Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica*. Também assinala os três critérios essenciais para que um texto possa ser enquadrado como fantástico e aponta como “termo chave” da definição desse gênero, a hesitação do leitor.

Becker demonstra que, por outro lado, Felipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, substitui a questão da hesitação do leitor pela ambigüidade do texto, o que, de acordo com Furtado, é “fruto” da combinação de três procedimentos narrativos diferentes.

Após as definições de Todorov e Furtado, quanto ao gênero fantástico, o autor conclui que ambas não são, em sua totalidade, convergentes, já que apresentam muitos pontos em comum, como por exemplo a idéia de que esse é “um gênero literário autônomo, limítrofe do estranho e do maravilhoso, que se realiza através da forma narrativa e cujo traço distintivo essencial é o questionamento da existência sobrenatural” (BECKER, 1993: 88). Além disso, Becker salienta que tanto Todorov, quanto Furtado focalizam o seu estudo em contos/novelas produzidos, predominantemente por europeus, no período temporal compreendido entre fim do século XVIII e início do século XIX.

Dando continuidade à idéia explanada no parágrafo anterior, o crítico registra que a narrativa do tipo fantástica é, como se pode perceber, pré-determinada histórica e geograficamente, o que, segundo o mesmo, fez com que Todorov afirmasse que tal gênero “nasceu” com a produção da obra *Le Diable amoureux*, escrita por J. Cazotte e apresenta como última exemplificação satisfatória as novelas escritas por Guy de Maupassant. Após essa introdução sobre o gênero fantástico, à luz de Tzevan Todorov e Felipe Furtado, Paulo Becker explica de forma clara e objetiva qual o foco de seu estudo, como se torna evidente através de suas palavras, que se pede licença para transcrever: “No presente trabalho, eu partirei justamente da análise de dois contos de Maupassant[...] e em seguida analisarei dois contos do escritor argentino Jorge Luis Borges” (Id., *ibid.*).

O autor demonstra que esses dois escritores estão separados por “Algumas décadas, duas guerras mundiais e o Oceano Atlântico” (Id., *ibid.*), porém entre ambos existem também notáveis semelhanças, “como a preferência pela forma do conto, a insatisfação da realidade dada e uma atração especial pelos elementos fantásticos na criação literária” (Id., *ibid.*). A seguir, após incitar o leitor à reflexão sobre o fantástico, quanto à noção de gênero literário

independente, bem como sobre as possíveis semelhanças entre as escritas de Borges e Maupassant, Becker afirma que responder a esse questionamento é a finalidade de seu trabalho.

Tendo como subtítulo “Guy de Maupassant e os Terrors Sobrenaturais”, o autor explana, apoiado nas palavras de José Thomaz Brum, que os contos fantásticos de Maupassant não enfocam duendes ou outras “criaturas impossíveis”, num espaço excêntrico, mas um “espírito incerto”, o homem do mundo cotidiano que oscila entre a lucidez e a loucura.

Após esse primeiro esboço sobre a escrita de Maupassant, o autor focaliza o conto “Aparição”, produzido pelo escritor francês, cujo tema do fantasma, segundo o crítico, já se anuncia no próprio título. Através de um longo parágrafo, Becker relata de forma detalhada os fatos principais que norteiam o conto citado, assim como demonstra por meio do trecho “Manuseava não sei como aquela cabeleira de gelo”, a presença do par dicotômico: natural X sobrenatural que constitui, de acordo com o seu ponto de vista, o gênero fantástico.

A seguir ele enfoca o conto, também escrito por Maupassant, “O Horla” que, assim como o primeiro, incita o leitor a refletir sobre a lucidez ou a loucura do narrador-protagonista. Após essa explanação, o escritor tece uma breve síntese sobre a segunda versão do conto em foco.

Becker destaca que Maupassant, através da fala do narrador, consegue induzir o leitor a repensar a idéia que o mesmo tem da realidade, já que por estar diante de uma obra ambígua: sanidade X loucura, conforme o autor “fica sujeito, assim, a uma hesitação na interpretação”.

Ainda em relação aos contos de Guy de Maupassant, o crítico objetivamente explana o seu intento, como se pode perceber através de suas palavras, “quero lançar uma hipótese sobre os motivos que conduziram Maupassant a escrever contos fantásticos como ‘O Horla’” (Id., p. 92). À luz de Todorov e Brum, Becker acrescenta às idéias por eles proferidas, quanto ao contexto histórico e político que propiciaram o surgimento do fantástico, a afirmação de que esse gênero resulta de uma “a-histórica insatisfação do homem” (Id., *ibid.*), no que tange ao meio no qual está inserido.

A partir do subtítulo “Jorge Luis Borges e o Escândalo da Razão”, Becker focaliza o seu olhar sobre o livro *O Aleph*, que, segundo o escritor argentino, é uma obra composta predominantemente por contos pertencentes ao gênero fantástico. Logo em seguida, ele seleciona da obra em questão os textos “A outra morte” e “O Aleph” e tece, num longo parágrafo, uma síntese do primeiro conto.

Segundo o autor, a obra borgeana em questão está bastante distanciada do modelo de fantástico preconizado por Todorov, representado pelas obras de Maupassant, já que, sob o

ponto de vista do mesmo, esse conto tange a uma estrutura enigmática, enquanto o “fantástico tradicional” concerne à história do terror. Mais do que isso, ele demonstra que “A outra morte” não relata experiências extraordinárias, o que faz supor a existência de uma força sobrenatural, mas apresenta ao leitor fatos, aparentemente normais que, em virtude das contradições que surgem entre eles, tornam-se inquietantes e perturbadores.

O escritor salienta que o conto mencionado assemelha-se a “um quebra-cabeças”, onde compete ao leitor desvelar as relações que as “peças” mantêm entre si. Ele também registra que o elemento sobrenatural resulta, nessa obra, de uma intervenção divina, enquanto que, opositivamente, nos textos fantásticos, em geral “as forças sobrenaturais são necessariamente malignas” (BECKER, 1993: 95).

A idéia de uma leitura literal para o conto fantástico proposta por Todorov, torna-se impossibilitada, de acordo com Becker, devido a algumas técnicas narrativas utilizadas por Borges, como por exemplo o fato de que o narrador dessa história é também um escritor de contos fantásticos e, sendo assim, o leitor não se depara com um “testemunho pretensamente fidedigno, mas se depara com o artifício da composição literária” (Id., *ibid.*), exposto na própria obra; ele destaca também que o caráter duplo é notável no narrador e em Pedro Damián, bem como se revela que Borges, diferentemente de Todorov, não visa impor ao leitor a idéia de que o mundo em que as personagens estão inseridas é semelhante ao mundo real.

O conto “O Aleph”, segundo o autor, é compositivamente semelhante ao anterior, já que o narrador também é um escritor: o próprio Borges. Além disso, Becker destaca que a narrativa também inicia através do relato de uma morte, a de Beatriz Viterbo, mulher por quem o narrador foi intensamente apaixonado. Após tais explanações, ele tece uma síntese que parte da morte de Beatriz, em 1929, até o momento em que o narrador habilmente se vinga de Daneri ao induzi-lo a crer que não havia nenhum Aleph no porão e que, conseqüentemente, ele estava precisando de um tratamento de saúde.

A seguir, o crítico refere-se ao pós-escrito que completa a obra, onde se tem a informação de que a casa na qual viveu Beatriz sofreu um processo de demolição e que Carlos Argentino Daneri editou trechos de seu poema com notável sucesso, bem como se descobre que o vocábulo “Aleph” diz respeito à primeira letra do alfabeto da língua sagrada e, de acordo com a Cabala, simboliza a “ilimitada e pura divindade”. Becker também registra que o narrador incita o leitor a refletir sobre a autenticidade do Aleph, visto que foi induzido a desconfiar dessa, em virtude da leitura do manuscrito do capitão inglês Burton.

Comparativamente, o crítico conclui que o conto “O Aleph” tematiza uma fantasia cujo foco é o espaço, enquanto que “A outra morte”, por sua vez, trata de uma fantasia sobre o

tempo; e ressalta que em “O Aleph” inexistem figuras aterrorizantes, como o fantasma de *Aparição*.

Segundo o autor, cabe ao leitor apenas acreditar, ou não, na integridade das palavras do narrador, o que necessariamente compromete a “hesitação do leitor”, enquanto que a hesitação pertinente ao gênero fantástico, cuja base de apoio deve ser o caráter ambíguo do próprio texto, nesse contexto, não se faz presente. Ele também salienta que o conto em foco incita a uma leitura que transcenda ao caráter literal da obra.

No parágrafo que precede à conclusão, Becker argumenta que as obras clássicas fantásticas colocavam em confronto o natural e o sobrenatural e, opositivamente, demonstra que os contos borgeanos em questão investigam de forma minuciosa os pontos limites do racional. Mais do que isso, ele induz à reflexão sobre a escrita de Borges, através do seguinte questionamento: “Mais ainda caberá denominá-los de fantásticos, se já não se enquadram nos moldes tradicionais do gênero?” (Id., p. 97).

Tendo como último subtítulo, “Conclusão: Um ou Muitos Fantásticos”, o crítico, primeiramente, analisa a etimologia do vocábulo “fantástico”, a seguir, ele afirma que Borges “olvidou-se” da questão do gênero e fez uso desse termo de forma ampla.

De acordo com Becker, Borges almeja um mundo imaginário mais perfeito, por estar descontente com a realidade concreta. Logo esse universo “que ele chama de fantástico” (Id., p. 98) não serve apenas como elemento de contemplação, mas tenta alargar o real, ao conferir-lhe um sentimento notavelmente mais elevado.

O autor acrescenta ainda que Borges não concebe o fantástico como um gênero literário, e demonstra, apoiado nas palavras de Selma Colasans Rodrigues, que os contos fantásticos de Guy de Maupassant são estruturalmente muito diferentes daqueles escritos por Borges, posto que estes “possuem como intertexto a literatura européia fantástica, porém operam a desconstrução do fantástico tradicional, exibindo, como resultado, um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos da verossimilhança” (Id., p. 99).

No desfecho de seu trabalho, Paulo Becker aponta três definições de fantástico: a de caráter amplo que evoca a imaginação e a de caráter restrito que se subdivide em fantástico tradicional e moderno. A seguir, à luz de Todorov, o crítico é incitado a pensar que se o fantástico em algum momento foi visto como um gênero literário específico, certamente esse “tempo” já se extinguiu.

E constata, por fim que, de um modo geral, a literatura sempre fez uso de elementos fantásticos, afirmação essa que se desvela na escrita de Borges, autor que, segundo Becker, se rebelou contra a concepção da obra literária como um gênero estanque e “fechado”.

**A AUTORIDADE DO FALSO DOCUMENTO: A REALIDADE DOS TEXTOS NA
NARRATIVA DE EXPRESSÃO FANTÁSTICA DE HENRY JAMES
E JORGE LUIS BORGES**

No texto “A autoridade do falso documento: a realidade dos textos na narrativa de expressão fantástica de Henry James e Jorge Luis Borges”, Imgart Grützmann Bonow, primeiramente, tece um esboço sobre a escrita de expressão fantástica à luz das palavras de Felipe Furtado e Oscar Tacca, cujo enfoque recai sobre a verossimilhança e a falsidade verossímil.

Ela destaca que nesse tipo de narrativa, a opinião pública auxilia na verossimilhança de um texto, pois o relato deve ir ao encontro do que o leitor de uma específica época considera real; a mesma demonstra que existem regras que delimitam o texto e, dessa forma, impossibilitam a expansão aleatória e garantem o caráter ambíguo e verossímil da obra. Todavia, a escritora salienta que os elementos orientadores da escrita fantástica não podem ser apresentados ao leitor explicitamente, logo devem se manter ocultos.

Tendo como base a opinião de Felipe Furtado quanto aos “recursos à autoridade”, Imgart Bonow entende que o fantástico engloba o potencial do texto de tornar verossímil, o que é inverossímil, bem como “a constante e nunca resolvida dialética entre ele [o sobrenatural] e mundo natural em que irrompe” (BONOW, 1993: 47).

A seguir, através de uma linguagem extremamente objetiva, a autora expõe ao leitor os textos: “A outra volta do parafuso”, de Henry James e “O Zahir”, de Jorge Luis Borges, sobre os quais a sua análise se debruçará.

Um dos aspectos que propicia um estudo comparativo desses dois textos, segundo a autora, ainda que os mesmos tenham sido publicados em períodos históricos diferentes e sejam originários de sistemas literários distintos, é o fato de que ambos sejam considerados pela crítica como obras literárias de expressão fantástica, afirmação que encontra respaldo nos estudos de Bella Josef e Brook-Rose.

De acordo com Imgart Bonow, um outro ponto que possibilita a aproximação entre os dois contos é a utilização “de relatos secundários e de documentos para a caracterização e explicação das ocorrências meta-empíricas” (Id., p. 48).

Tendo em vista textos, onde o elemento fantástico se sobressai, que utilizam recursos narrativos análogos, a autora propõe, então, ao leitor uma análise cujo foco recai sobre o teor de plausibilidade das narrativas em foco.

Partindo do subtítulo “A outra volta do parafuso”, de Henry James, a crítica demonstra como essa obra se divide quanto à parte estrutural (moldura ou prólogo e o manuscrito que abarca do capítulo I ao XXIV), bem como cita os três relatos que integram o livro: “A história do fantasma de Griffin”, “O relato de Douglas” e “A versão do manuscrito”.

A seguir, a autora propõe um estudo individual de cada um dos relatos. Sendo assim, ela tece um esboço sobre a história do fantasma de Griffin e afirma que a mesma, como preconiza Gerard Genette possui uma função explicativa, visto que se apresenta como uma metanarrativa.

Conforme a crítica, o narrador não precisa justificar os fatos que abarcam a história do fantasma de Griffin, já que a mesma decorre de uma outra situação narrativa, logo mantém o caráter objetivo. Ainda no que tange à relação entre o metatexto e o texto primeiro, ela sustenta que os mesmos estão unidos por um elo: o elemento sobrenatural.

De acordo com a autora, a temática em questão tem como função antecipar ao leitor, embora de forma concisa, o enfoque que o mesmo encontrará mais adiante, assim como persuadi-lo, no que diz respeito à “manifestação meta-empírica”.

Já “O relato de Douglas”, segundo a escritora, tange aos fatos em Bly que foram narrados pela preceptora, devido ao mesmo ter estado em Trinity, resultando, assim, numa antecipação concisa do manuscrito.

Quanto a Douglas, Imgart Bonow pensa que o mesmo não protagonizou os acontecimentos em Bly; logo pode ser considerado um narrador homodiegético, no que concerne aos fatos por ele narrados, e uma testemunha em primeiro grau do relato proferido oralmente pela preceptora em Trinity. Além disso, a mesma também o concebe como um narrador-testemunha, já que conforme ela própria afirma: “ele possui conhecimento e autoridade suficientes para narrar os acontecimentos. Como esses nunca foram divulgados a ninguém ele se torna o detentor soberano uma vez que não há como contestar as suas informações” (Id., p. 50).

No que diz respeito à credibilidade e à plausibilidade da narrativa, a autora expõe que ambas se constroem em virtude da forte convivência de Douglas com a preceptora, principalmente pela relação de testemunha que ele consegue fornecer ao público leitor, reforçando que eles “acabaram desenvolvendo uma relação afetiva e interpessoal intensa” e que a preceptora exercia um grande fascínio sobre Douglas.

A escritora também salienta que Douglas não se preocupa apenas em revelar o caráter idôneo da preceptora, mas também visa apresentar convincentemente as personagens

secundárias, para que o leitor, sob hipótese alguma, as conceba como indivíduos dotados de algum problema psicológico.

Segundo a autora, ao descrever o espaço em que ocorrem os eventos, Douglas faz uso de elementos realistas, objetivando, desse modo, adotar uma postura que vá ao encontro do que o senso comum acredita que é real. Sendo assim, a mesma conclui que o leitor é incitado a crer, como verossímil, numa realidade mascarada.

O manuscrito, por sua vez, de acordo com o ponto de vista de Imgart Bonow, é provido de características físicas que reforçam o caráter verossímil e plausível do que é relatado, assemelhando-se a um documento.

Ao citar um trecho do conto em foco, a autora demonstra que o manuscrito comprova o seu estatuto de documento, visto que no fragmento fica explícito que tal narrativa é apresentada como uma história “fechada” e enviada pela preceptora, antes de sua morte, ao destinatário. Dessa forma, Douglas não possui nenhuma participação no texto por ele lido, o que conseqüentemente, de acordo com a escritora, tendo como base as idéias de Felipe Furtado, permite que o caráter verossímil e objetivo do manuscrito assumam grandes proporções.

Conforme a crítica, o manuscrito é narrado em primeira pessoa, por um narrador autodiegético que relata os fatos vivenciados por si próprio: a personagem principal da narrativa. Ela acrescenta também o parecer de Furtado quanto ao tipo de narrador adotado, o qual preconiza que esse não é o mais recomendável para instaurar um universo plausível, pois para ser o protagonista, ele tende a tornar-se ‘uma figura claudicante’.

Ainda no que concerne ao narrador, Bonow afirma, à luz do teórico Oscar Tacca, que esse se divide em narrador-protagonista e narrador testemunha; o primeiro vivenciou ativamente os acontecimentos em Bly e o segundo, por sua vez, tenta narrar de modo claro e objetivo os fatos ocorridos num tempo anterior ao relato, tornando-se assim, conforme a autora, um observador de suas ações, uma vez que adota a “visão por detrás”, nomenclatura utilizada por Jean Pouillon; e impregna, por conseqüência, o manuscrito de um intenso tom de lucidez e clareza.

Imgart Bonow menciona também o trecho: “como vejo as palavras que traço nesta página” que, de acordo com a mesma, tendo como alicerce as teorias de Todorov, demonstra o fenômeno meta-empírico sofrido pelo narrador, bem como expõe ao leitor “que não se tratava de uma deformação da subjetividade, mas de uma manifestação clara”.

A partir do subtítulo “O Zahir de Jorge Luis Borges”, a escritora tece primeiramente, apoiada nas palavras proferidas por Emir Rodrigues Monegal, uma característica marcante na

escrita borgeana pertinente à idéia de que suas obras sempre aludem ou citam fragmentos de textos de outros autores.

Conforme a autora, a narrativa dispõe de recursos narrativos que objetivam demonstrar que a moeda Argentina, o Zahir, não é uma moeda comum, pois tem uma história documentada e causa mal às pessoas que tenham estabelecido algum contato com a mesma; ela também salienta que nessa narrativa, o narrador adiciona ao seu discurso: o relato sobre Teodolina Villar, o conto fantástico, a explicação das transformações do zahir e o exemplar de *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage*.

A seguir, ela disserta individualmente sobre cada uma das referências que o narrador incorpora à sua fala. O texto sobre Teodolina Villar, aborda, segundo a autora, o comportamento em sociedade dessa bela mulher que, constantemente, aparecia em revistas mundanas; a crítica sul-riograndense afirma que a narrativa relata em terceira pessoa, através de um narrador homodiegético-testemunha, as vivências de Teodolina.

De acordo com a opinião da escritora, a história de Teodolina, na estrutura de “O Zahir”, funciona como “uma analepse explicativa”, “um metatexto de função explicativa”, já que visa explicar como a moeda chegou ao alcance do narrador; assim como demonstra que a história do narrador e de Teodolina mantêm no momento presente um grau de aproximação.

Ainda em relação a esse relato, a autora mostra através da citação de um trecho, que são utilizados dados reais, como a marcação temporal, almejando conferir verossimilhança à escrita; mais do que isso, ela menciona que é fornecida a localização quanto ao espaço no qual ocorreram os fatos, através de detalhes sobre o lugar em que Teodolina viveu, que, segundo a crítica, integram a vida do narrador, pois tangem a Buenos Aires.

Além disso, Imgart Bonow destaca, à luz de Furtado, as “referências factuais” que, por se reportarem a fatos comprováveis, como a Segunda Guerra Mundial e os lugares conhecidos pelo narrador, visam conferir credibilidade e plausibilidade à história.

O conto fantástico, por sua vez, conforme a autora, é “um autotexto do narrador de O Zahir”, ou seja, essa narrativa foi escrita em primeira pessoa, mas é relatada em terceira pessoa pelo narrador Jorge Luis Borges: “até fins de junho, distrai-me a tarefa de compor um conto fantástico” (Id., p. 56).

Em função do trecho transcrito, ela afirma que a produção dessa obra possibilitou ao narrador esquecer o Zahir, o que garante ao leitor, segundo a crítica, a certeza de que aquele estava permeado de lucidez ao escrever.

Ela mostra que se está diante de um escritor, autor de contos fantásticos, considerado por Furtado como “personagem respeitável”, informação que, de acordo com a mesma,

objetiva incitar o leitor a crer que “Borges narrador de O Zahir e autor de conto fantástico = Borges escritor argentino autor de contos fantásticos.” (Id., *ibid.*).

A escritora ainda salienta que esse “jogo autorial”, por utilizar como recurso a figura do autor, e o fato do conto fantástico escrito pelo narrador Borges integrar elementos característicos da obra de Borges, enquanto escritor, conferem credibilidade à escrita.

Ela constata que assim como o texto sobre Teodolina Villar, o conto fantástico funciona como um elemento narrativo, cujo propósito é antecipar o desfecho da história, reduplicando, quanto à temática, o conto que o envolve.

Já no que tange à moeda Argentina, ela demonstra que a veracidade das transformações sofridas pela mesma, a partir do século XVIII, é representada por uma resenha histórica em terceira pessoa, uma analepse explicativa sobre as metamorfoses do Zahir, bem como por meio da referência bibliográfica do livro *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage*, de autoria de Julius Barlach, e do local onde foi publicado: Breslau (1899). Além disso, ela acrescenta que no mesmo se encontra manifestado “o mal do narrador cuja autenticidade é atestada pelo próprio título do exemplar, isto é uma fonte documental interessada nas origens e na saga do Zahir” (Id., p. 57).

Segundo a autora, o narrador em terceira pessoa tece uma descrição minuciosa do conteúdo do livro, onde salienta o significado etimológico do Zahir, a contribuição de pessoas que estabeleceram algum contato com a moeda e as produções textuais sobre esse enfoque, em diversas línguas; além disso, ela destaca que “a exatidão das informações” é reiterada através da figura do autor, posto que Julius Barlach, devido à sua sabedoria e erudição, é concebido como um “renomado pesquisador”.

Objetivando conferir credibilidade ao relato, conforme a escritora, o narrador faz uso de notas de rodapé e transcreve trechos da obra de Barlach, o que, atribui ao seu texto a marca de autenticidade e “exige” para ele “uma leitura como documento”. Ela destaca, à luz das palavras de Emir Rodrigues Monegal, que a utilização de tais recursos dissolve o distanciamento entre o real e o irreal e demonstram a capacidade do narrador de instaurar um universo plausível, ainda que não totalmente, mas ao menos que consiga anular provisoriamente a dúvida.

Partindo do subtítulo “A outra volta do parafuso e o Zahir: Conclusões e Diferenças”, Imgart Bonow conclui que os contos fantásticos de Henry James e Jorge Luis Borges em foco fazem uso do mesmo recurso literário: livros/textos de teor arcaizante e metatextos que possuem algum tipo de relação com a obra nos quais estão inseridos. No entanto, a mesma destaca que esses dois textos diferenciam-se no concernente ao estatuto do narrador que organiza essas (es) histórias/documentos.

Após essa primeira visão totalizante sobre os contos, ela propõe ao leitor um desfecho individual sobre cada um dos mesmos. Sendo assim, afirma que em “A outra volta do parafuso” são relatados em primeira pessoa, por um narrador homodiegético, os eventos anteriores ao relato oral do manuscrito por Douglas; o que possibilita que ele seja “um narrador presente que narra”, uma “testemunha oral” do que ocorre em Bly, bem como um transcritor cuidadoso, característica que, segundo a autora, isenta-lhe de qualquer responsabilidade e atribui ao autor, de acordo com Oscar Tacca, a marca de imparcialidade e ao relato a de credibilidade e plausibilidade.

O narrador de “O Zahir”, por sua vez, conforme a crítica, mostra-se primeiramente como um narrador autodiegético que visa relatar as suas próprias experiências enquanto protagonista. Em outros trechos ele narra eventos partindo de uma localização ulterior à história, antecipando através da utilização de prolepses fatos futuros. Já no que concerne às histórias que estão inseridas em seu discurso, ele se comporta como um narrador-testemunha.

Ela destaca que na obra de Henry James, o recurso da transcrição instaura um jogo implícito, criado por Tacca, entre leitor e obra: “vamos fingir que isto (que lemos) não é fingimento (mas sim documento)” (Id., p. 59) enquanto que na obra borgeana, a verossimilhança se constrói no interior do próprio texto, por meio da relação existente entre todas as histórias reais ou irreais que o constituem.

O narrador de “O Zahir”, conforme a escritora, fornece ao leitor índices plausíveis e o induz a uma “leitura real” de um documento que pode ser ficcional ou fidedigno, assim como ser o resultado de um amálgama dessas duas características. Para Imgart Bonow, isso ocorre graças ao estatuto que a “palavra intertextual” possui numa obra e somente poderá ser dissolvido, caso o leitor refaça o “percurso durante a leitura”. A seguir, ela transcreve as palavras de Laurent Jenny, contidas no texto “A estratégia da forma”, objetivando demonstrar como isso pode, ou não, ser feito.

Ainda em relação ao conto borgeano, ela conclui que assim como a autoridade do narrador está fragmentada em diversos níveis de conhecimento, o indivíduo do século XX também se mostra multifacetado, em virtude das múltiplas transformações ocorridas na vida humana. Logo, ele não ocupa mais o centro dos acontecimentos e não possui mais autonomia sobre o que ocorre ao seu redor.

A TRAJETÓRIA DO FANTÁSTICO

Nelci Müller inicia o texto “A trajetória do fantástico” de forma objetiva, já que expõe explicitamente ao leitor o foco de sua análise, bem como os pontos fulcrais, em que “pretende entrever os indícios reveladores do fantástico e sua conseqüente transfiguração no tempo” (MÜLLER, 1993: 31), e ainda os teóricos - Tzvetan Todorov e Felipe Furtado - que orientarão o estudo das respectivas obras: “O gato preto” e “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, “*A metamorfose*”, de Franz Kafka, “O Zahir”, de Jorge Luis Borges e “Um senhor muito velho com umas asas enormes”, de Gabriel Garcia Marques.

Após o subtítulo “O Felino Delator”, a autora centra o seu olhar sobre o trecho que introduz o conto “O gato preto”, assim como sobre o caráter ambíguo que se desvela nessa narrativa, através da voz de um narrador-protagonista que, segundo a crítica, tenta persuadir o “narratário/leitor real” e convencê-lo a identificar-se com o gato. Para isso, conforme a escritora, o narrador descreve de forma notavelmente positiva a sua relação com os animais, ao recordar a infância.

A autora salienta também que a “excessiva carga de positividade” do narrador pode incitar o leitor à perplexidade, visto que o mesmo muda perceptivelmente de postura no que tange à família e aos animais, sem que se apresente uma explicação lógica.

A seguir, a autora explana a respeito do protagonista e da mudança de atitude sofrida pelo mesmo; de acordo com ela, o narrador, tendo como base de apoio a razão, tenta buscar justificativas para a mudança do seu comportamento. Todavia, ele próprio “derruba” esse tom de plausibilidade que, inicialmente, visa construir, como se pode perceber através do seguinte trecho: “Acaso não sentimos uma inclinação constante, mesmo quando estamos no melhor do nosso juízo, para violar aquilo que é **lei** [grifo do autor], simplesmente porque a compreendemos como tal?” (MÜLLER, 1993: 32).

A escritora disserta sobre a morte por enforcamento do gato (Pluto), relatada pelo narrador, fruto do “simples desejo de violentar sua própria natureza” e o misterioso incêndio que a tudo destruiu, com exceção de um tabique, assim como se refere à imagem de um grande gato com uma corda no pescoço que o protagonista acredita ver no local que permaneceu intacto ao fogo.

Segundo Nelci Müller, o narrador-personagem tece uma análise do ocorrido que conduz o relato para o estranho e, bipolarmente, ele não convence ao leitor e nem tampouco a si mesmo do que ocorreu e, sendo assim, a dúvida permanece entre a maldade cometida, o incêndio inesperado, a figura do gato e seu fantasma que decide segui-lo.

Ela salienta a relação do protagonista com um gato parecido com o Pluto, ainda que tivesse uma mancha branca no peito, que também teve a visão destituída por alguém, fato que contribui para a aversão do narrador em relação ao mesmo, assim como salienta a contradição entre o bem e o mal que permeia o personagem e a concepção do gato como uma coisa, um monstro.

A crítica destaca que o aspecto de verossimilhança “é mantido numa corda-bamba”, uma vez que o assassinato da esposa, do qual o protagonista é o culpado, perturba-o menos do que o gato que ele visa exterminar. Sendo assim, a mesma demonstra que a certeza de que o animal desaparecera, apesar da morte da mulher, causa-lhe uma grande sensação de felicidade. Ainda em relação a esse conto, ela relata a visita de uma caravana policial à casa do assassino e a descoberta do cadáver da mulher, em virtude de um uivo do gato.

No desfecho da análise da narrativa em questão, a autora afirma que, apesar do narrador-personagem desejar explicar os fatos através de uma linha teórica racional, em que para cada causa existe um efeito, o real e o sobrenatural se entrecruzam constantemente, resultando, assim, num conto fantástico.

Tendo como subtítulo “O Outro-eu Assassino”, a escritora destaca que no conto “William Wilson”, de Poe, a personagem e o narrador são simultaneamente a mesma pessoa e que a narração é feita na velhice, o que, segundo a mesma, impregna a obra do tom de plausibilidade, já que o narrador caracteriza-se por uma “feição testemunhal”, para usar as palavras da própria Nelci Müller.

Ela menciona que na parte inicial do conto em foco, o nome do narrador permanece oculto por apresentar como marca a negatividade; afirma também que, por pressentir a aproximação da morte, ele objetiva narrar o acidente que lhe causou a maldição.

A partir daí, a autora, através das palavras de Poe, descreve o “ambiente falsamente cotidiano” da escola, bem como demonstra que a perspectiva do exterior é perceptível no relacionamento da personagem com a família e na ambigüidade que permeia a postura do diretor da escola.

Nelci Müller demonstra que o sujeito da enunciação, William Wilson, tende a revelar o caráter duplo dos elementos/seres que o rodeiam. Eis o foco dessa narrativa, segundo o ponto de vista da escritora. Por isso, como ela própria demonstra, o narrador tem um rival, também chamado William Wilson, à sua semelhança, com exceção da voz, que só emitia sussurros.

Respaldada pelas palavras do crítico Tzevan Todorov, ela transcreve um trecho em que ele menciona a dificuldade em discernir se este “duplo ser” é uma pessoa, um ser vivo, ou uma face da personalidade, “uma espécie de encarnação da consciência”.

Ainda no que tange ao conto analisado, a escritora destaca o fato de o narrador estranhar que os demais colegas não percebessem a semelhança entre ele e o seu rival, bem como salienta o caráter onipresente e onipotente de Willian Wilson.

Partindo do subtítulo “O homem-inseto”, Nelci Müller apresenta ao leitor alguns dados pertinentes ao conto “A metamorfose”, de Franz Kafka, que ela pretende analisar. A partir daí, demonstra que, apesar do Gregor Samsa, o protagonista, estar sonhando, a transformação sofrida pelo mesmo é real.

A seguir, ela menciona a readaptação da personagem ao seu “novo aspecto” e o modo hostil com que a família reagiu ao vê-lo metamorfoseado: a mãe desmaiou, o pai pôs-se a chorar e a irmã o trancou no quarto.

De acordo com o ponto de vista da autora, Samsa, fisicamente, sente-se desconfortado, mas, com a transformação, desfruta de uma sensação de alívio, visto que não mais lhe compete o pagamento da dívida de seu pai. Segundo a mesma, ainda que se sentisse descomprometido com a realidade, o protagonista ansiava ser aceito pela família.

A crítica destaca que, simultaneamente, a personagem, apesar de estar sob a forma de um animal, racionaliza “as novas formas de convivência.” e age de modo agressivo e animalesco.

Nelci Muller salienta a dupla metamorfose que o texto delinea, no pólo individual quando o dinamismo do protagonista, enquanto homem, cede espaço ao parasitismo do mesmo, na sua versão animal, bem como no pólo familiar, onde ocorre o oposto. Ela registra o sentimento de fraternidade, como marca de um “dever familiar” que ainda possibilitava algum elo entre Gregor e seus familiares.

Ainda em relação ao texto kafkiano, a mesma mostra que ao mesmo podem ser atribuídos um ou vários sentidos, pois esse(s) não se desvela(m) claramente. Mais do que isso, na esteira das opiniões de Tzevan Todorov, Caillois e Modesto Carone, ela sintetiza a metamorfose sofrida pelo protagonista em um fato permeado de naturalidade.

A partir do subtítulo “O Anjo no galinheiro”, a autora tece um esboço sobre o conto “Um senhor muito velho com umas asas enormes”, produzido pelo escritor argentino Jorge Luis Borges e destaca que a personagem-título da narrativa é simultaneamente integrada à família de Pelayo e à coletividade, representada pelos vizinhos da mesma.

Apoiada nas palavras do estudioso da arte e da literatura fantástica Louis Vax, ela demonstra que a vontade das pessoas de ver o anjo faz o pátio da casa de Pelayo assemelhar-se a um circo, em virtude dos múltiplos tipos que o invadiram; enquanto a preocupação no que tange ao destino do mesmo não sensibilizou a ninguém.

A crítica registra que Pelayo e a mulher lucraram consideravelmente com o anjo, pois cobraram entrada de quem desejasse vê-lo, o que os possibilitou construir uma mansão, porém o galinheiro onde estava o velho permaneceu da mesma forma.

Ela destaca que o interesse do povo pelo velho e seus “escassos milagres” é substituído pelo espetáculo, onde uma mulher, em desobediência a seus pais, transforma-se numa aranha, revelando que a presença do anjo não causa mais espanto, surpresa aos vizinhos, mas os permitem, em conjunto com o padre Gonzaga, tecer uma rede de conjecturas sobre o futuro desse, bem como sobre ele próprio.

Segundo a autora, o caráter insólito da escrita do conto em análise revela-se na metamorfose de um anjo, figura associada ao céu, num ser humano que passa a viver num galinheiro, cheio de lama.

Ela mostra que as personagens e os leitores não duvidam da presença do anjo, todavia se questionam sobre a sua origem, os propósitos de sua vinda, e em relação ao seu destino.

De acordo com o ponto de vista de Nelci Müller, o insólito não se concentra apenas nas figuras humanas do anjo e da mulher-aranha, mas também nas demais personagens, devido à mórbida curiosidade que estão permeados; ainda no que concerne ao conto analisado, ela registra que esses fenômenos estão próximos de nós e que é a naturalidade do mundo a responsável pelo caráter fantástico apresentado pelo conto.

Partindo do subtítulo “A Moeda Diabólica”, a escritora explana que o conto “O Zahir”, de Borges salienta, inicialmente, “as diversas acepções do Zahir para diferentes povos”; a seguir, por meio da marcação temporal, representada pelo número treze que, segundo Nelci Müller, “remete a significado outro”, visa informar ao leitor a situação da moeda na história e o modo como a personagem-narrador teve acesso à mesma.

Após transcrever um trecho dessa narrativa, a escritora afirma que aparentemente não parece haver uma relação entre os dias 07 e 13. No entanto, a linguagem desvela o caráter ambíguo do narrador: “não sou o que então eu era”, após ter encontrado o Zahir. Ao mesmo tempo, ela aponta que somente lhe resta recordar o que ocorreu, em alternância com a história de Teodolina Villar, a sr^a de Abascal ou o chofer de Morena Sackmam e a busca do significado do Zahir.

Ela destaca que o narrador, na tentativa de conferir veracidade, plausibilidade e verossimilhança à escrita, faz uso de trechos de livros, cujos autores podem ser frutos de sua imaginação.

Quanto ao Zahir, a autora afirma que o narrador não consegue adentrar em seu universo enigmático, em virtude das muitas significações que lhe são atribuídas, de acordo com o período histórico e o espaço em que surge. Ela acrescenta ainda que o vocábulo “Zahir” causa nas pessoas “um efeito mágico, alucinatório”.

No que tange à história de Teodolina Villar, Nelci Müller afirma que, apesar de aparentemente não haver nenhuma relação com a moeda, a mesma aponta os pares dicotômicos: claro/escuro, vida/morte, etc, delineados pela narrativa. Além disso, ela demonstra que ambas refletem um caráter instável e imprevisível e salienta que a tentativa de desvendar a significação da moeda atribuído ao relato um tom de plausibilidade que, integrado aos poderes mágicos que eclodem da mesma, gera, segundo a crítica, um choque: real X irreal.

A autora demonstra que nesse confronto a questão temporal e a moeda passam a ser vistos de forma relativa e abstrata. Consta também que o narrador enlouquece por causa do Zahir, o que possibilita ao mesmo, como se pode perceber através das palavras borgeanas de que ela faz uso, ver de forma simultânea o anverso e o reverso.

Com base em Tzevan Todorov e Bella Josef, Nelci Müller argumenta que, apesar do leitor ser “convidado a viajar” pelas alegorias, de acordo com o teórico francês, deve-se focalizar o sentido literal e objetivo dos vocábulos, para que não se contamine o elemento fantástico da história. A professora e ensaísta mencionada: Bella Josef crê que nas obras borgeanas o fantástico localiza-se no homem que, devido à sua incapacidade, não consegue superar o caráter impenetrável do universo e, como consequência, vive continuamente, ainda que sem esperança, interrogando-se.

Por fim, ao fazer uso de vários questionamentos quanto à excessiva repetição da palavra Zahir, bem como à significação da mesma, ela incita o leitor à reflexão e conclui que a escrita borgeana “sugere a busca do absoluto e a desagregação do homem frente ao mistério desse absoluto que se afigura como real, mas, ao mesmo tempo, se nega a si mesmo” (MÜLLER, 1993: 41). Logo, segundo a mesma, estamos num espaço de ‘hesitação’, “em pleno fantástico”.

Na última etapa do texto, cujo subtítulo é “Conclusão”, a escritora constata que nos contos de Poe, à luz de Todorov, o elemento fantástico se instala pouco a pouco, assim como salienta o caráter ambíguo de sua escrita, fruto da dialética real/não-real, e a dupla hesitação personagem/leitor.

Segundo a mesma, em “O gato preto”, o elemento responsável pela hesitação e pela subversão da realidade é o gato preto, que age motivado por um espírito de vingança. Já “William Wilson”, de acordo com o seu posicionamento, induz à questão do duplo, todavia o desfecho faz com que a narrativa retroceda ao sentido literal: a constante presença do elemento fantástico.

Por outro lado, em “A metamorfose”, conforme a autora, Kafka rompe a estrutura tradicional do conto fantástico ao fazer uso do elemento sobrenatural, permitindo a substituição de uma quase total hesitação, pela naturalidade perante o insólito e o grotesco.

A estrutura de “Um homem muito velho com umas asas enormes”, sob o ponto de vista da crítica, assemelha-se à de “A metamorfose”, já que, assim como no anterior, é introduzido um elemento fantástico, no caso um anjo, na realidade cotidiana. O elemento fantástico, segundo a referida narrativa, resulta da reação do homem frente à desmistificação de um universo diferente, após o surgimento de outro fenômeno.

Ela conclui que em “O Zahir”, Borges enfoca a moeda na tentativa de elucidar e desvelar o caráter literal, desprovido de metáforas, e a essência da marcação temporal; em suma, ele tece um questionamento a respeito da linguagem.

Nelci Müller conclui que essas obras, como representantes do século XX, substituem a fantasmagoria e a hesitação pela “ausência de perplexidade ante o elemento insólito; a transfiguração do mundo objetivo num mundo de nulificação; o comum do homem, da vida no incomum, a linguagem do cotidiano como limite entre o real e o não real.” (MÜLLER, 1993: 42). Recuperando as palavras de Jean Paul Sartre, a mesma agrupa as obras de Kafka, Borges e García Marques e constata que nas mesmas o elemento fantástico é “o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade”, ou seja, como ela própria sintetiza, o homem “normal”.

THERE ARE MORE THINGS DE JORGE LUIS BORGES: UMA ANÁLISE SIMBÓLICA

Cinara Ferreira Pavani inicia o texto “There are more things de Jorge Luis Borges: uma análise simbólica”, de forma notavelmente objetiva: já no primeiro parágrafo, após o subtítulo “Há mais coisas ...”, ela aponta o enfoque que norteia sua escrita e justifica a relevância do mesmo, do qual se toma a liberdade para transcrever: “O presente trabalho visa analisar o conto *The are more things*, do *Livro de areia*, sob um ponto de vista simbólico. Essa abordagem é oportuna em se tratando de Borges, ao considerarmos que ele como poucos soube expressar suas verdades pelo uso das imagens” (PAVANI, 1998: 131).

Dando continuidade ao estilo direto, a escritora expõe ao leitor o que, segundo o seu ponto de vista, desperta a atenção no conto em foco: a extensa e eclética referência a escritores e filósofos. A seguir, a mesma recupera a epígrafe e uma nota de Borges, no epílogo do *Livro de areia*, a fim de comprovar que o conto em questão é fruto das leituras das obras do escritor norte-americano Howard Lovecraft.

Ainda em relação às inúmeras referências de que ele faz uso, Cinara Pavani afirma que as mesmas têm um valor substancial no entendimento do conto. Quanto ao caráter temporal, ela sustenta que esse “é um dos questionamentos mais freqüentes” na escrita borgeana, bem como salienta que a referência ao filósofo Arthur Shopenhauer contribuiu para este estudo do tempo.

A análise simbólica proposta por Pavani tem dois núcleos: o jogo de xadrez e o labirinto. Logo em seguida, a partir do subtítulo “Forma: jogo de xadrez”, a escritora tece algumas informações a respeito do jogo em foco com a contribuição de José Raul Capablanca e Idel Becker, autores de *Lições elementares de xadrez* e *Manual de xadrez*, respectivamente.

Após situar o leitor nas regras que orientam esse jogo, a escritora divide o conto em três partes: I – Os antecedentes; II – Investigação e entrada na casa; III – Confronto com o habitante, que se assemelham às partes que compõem o jogo: abertura, meio-jogo e final.

De acordo com a autora, essa obra pode ser vista como labiríntica, em virtude das quebras e elipses que a constituem. Quanto à personagem, ela a concebe como um indivíduo que visa à morte do “rei”, representado pelo ser que reside na casa.

Em “There more things”, antes do relato literal, a personagem narra suas experiências. Segundo a escritora, como no labirinto e no jogo de xadrez, a ausência de saída em alguns caminhos faz com que se escolha outro, que pode não dar continuidade ao caminho anterior e,

sendo assim, é tecida uma “abertura” na qual Borges situa o leitor no universo diegético por ele construído.

Conforme o ponto de vista da crítica, a “abertura” abrange os cinco primeiros parágrafos: no primeiro, a personagem informa como tomou conhecimento do que está por acontecer: a morte do tio, bem como da importância desse e da Casa Colorada para a mesma; no segundo, através da caracterização borgeana, ela evidencia a oposição entre as personagens Edwin Arnett e Alexandre Muir e a relaciona ao jogo de xadrez, já que ambos, como ela própria afirma, se constroem por meio de oposições; no terceiro, ocorre a descrição da Casa Colorada, onde, através da simbologia da torre, do relógio, da janela e da cor vermelha, a autora faz uma análise da mesma e do caráter ambivalente que a permeia; sobre o quarto parágrafo, ela não faz referências e no quinto, através da citação de Borges, a mesma explana que, nele, “a personagem revela o que a levou a empreender a aventura que vai relatar”. Vale mencionar ainda que a mesma destaca dois trechos onde o escritor argentino cita o tabuleiro/jogo de xadrez.

A partir do sexto parágrafo, de acordo com Cinara Pavani, “inicia-se o meio-jogo”, onde a personagem realizará estratégias que conduzirão ao confronto final. A seguir ela menciona a conversa da personagem com Alexandre Muir e da inserção forçada de Daniel Iberra na narrativa; a mesma concebe a esquina dobrada como referência ao tabuleiro de xadrez, assim como analisa a escrita borgeana em foco através da utilização de alguns pronomes; ela também cita o trecho em que o narrador se “transporta” para um cenário semelhante ao do jogo de xadrez: “Uma jogada me restava”, o que possibilita pensar que, conforme o ponto de vista da escritora, a protagonista sabia que o último lance do “jogo” estava próximo. Por fim, ainda em relação aos estratagemas utilizados pela personagem, ela menciona o encontro desta com o carpinteiro Mariani.

O clímax, o desfecho da história ocorre, de acordo com Pavani, na noite de tormenta do dia 19 de janeiro, o que, de acordo com Chevallier e Gheerbrante, devido à forte chuva, tem como marca o prenúncio de uma revelação.

No que tange ao trecho em que a personagem incitada pela tormenta, empurra o portão que a conduziria à Casa Colorada, a autora destaca que o mesmo é formado pelos quatro elementos que constituem o universo: o ar (vento), a água, o fogo (relâmpago) e a terra, o que, conforme a mesma, representa a pureza e a totalidade de um momento muito importante.

Ela também salienta a simbologia da luz, “que pode ser interpretada como o símbolo da transcendência.” [sic]. E o par dicotômico: luz X sombra, que se instaura ao acender e apagar a luz, representando o jogo de oposições em que se encontra a personagem.

A protagonista entra na Casa Colorada às 11 horas, o que, de acordo com a crítica, sugere a idéia de transcendência, visto que o número onze, por ser formado pela junção dos números 05 e 06 que simbolizam o céu e a terra, sintetiza o acesso, a relação entre os dois planos. Enquanto o 2 pertinente ao horário em que a personagem desce as escadas para ir embora, segundo o olhar da escritora, é o ícone da oposição, pois representa a harmonia, bem como a ameaça e o desequilíbrio, onde a decisão de sair da Casa sugere um provável equilíbrio e instaura-se a possibilidade de confrontar-se com o “misterioso habitante”.

Através do questionamento: “Dá-se o xeque-mate?”, a crítica incita o leitor à reflexão e afirma que Borges não aponta quem foi o vencedor, mas garante que o protagonista sobreviveu.

Tendo como alicerce as idéias chevalierianas e gheerbrantianas de que o tabuleiro é uma representação do mundo, onde se alternam e equilibram o Yin e o Yang, um espaço não apenas de domínio sobre um adversário, mas sobre si mesmo. Pavani constata que a personagem ao entrar na casa é inserida num universo permeado por oposições, cuja meta é atingir a transcendência.

Partindo do subtítulo “O labirinto do conhecimento”, a escritora explana objetivamente que o conto borgeano em questão “é uma reescritura do mito do Minotauro”. No entanto, como ela afirma, o minotauro que aqui se depara não é tão ameaçador, pois como o próprio Borges profere: “tinha menos de touro que de bisonte”; ela ressalta que no conto “A casa de Asterión”, também escrito por Borges, existe um minotauro, menos monstruoso que conta a sua própria história.

A crítica menciona que essa obra é contada no pretérito, por um narrador-protagonista, cujo nome se desconhece; mas se tem conhecimento que o mesmo cursa filosofia.

Ainda em relação à ausência de um nome, de uma identificação para a personagem, a autora afirma que esta técnica representa a “nulidade da personagem”, preconizada por Borges no livro de ensaios, *Inquisiciones*.

Quanto ao caráter espaço-temporal, a escritora explana que o relato ocorre em Turdera, uma cidade próxima a Buenos Aires, a partir do momento em que a protagonista retorna à terra natal, em 1921, até o desfecho em 19 de janeiro; além disso, ela afirma que ocorre uma justaposição de vários tempos, cita os acontecimentos que são narrados no presente, bem como diz que sobre o presente da narração não se sabe nada, a não ser que a personagem sobreviveu ao ocorrido.

A seguir, ela se apóia nas teorias do teórico francês Gérard Genette sobre analepse, a fim de explorar o aspecto duplo-temporal da narrativa, que faz uso deste recurso. A autora

destaca a idéia de que o conto é uma fonte de questionamento sobre o tempo, assim como salienta que essa história inicia um momento de desfecho de uma etapa da vida, o que, apoiada na escrita de Juan Arana, em “El centro del labirinto”, permite à mesma concluir que a percepção labiríntica assumida pela Casa Colorada simboliza a ‘paisagem de ruínas’ que a filosofia representa com o passar dos anos.

A escritora concebe o deslocamento de Austin em direção à Turdera, como um movimento de interiorização, pelo qual a personagem busca encontrar respostas para os questionamentos que a filosofia não sanou. Ela também apreende no conto borgeano uma relação mútua entre a Casa, o labirinto e o universo.

Como a própria escritora afirma: “O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses”. Logo, através da figura da personagem e do processo de amadurecimento sofrido, ela constata que essa concebe o caráter complexo dos caminhos oferecidos pelo universo e sente a necessidade de penetrar no mesmo, objetivando enfrentar os riscos por ele suscitados, já que muitas vezes eles são menos ameaçadores do que se imagina.

Quanto à Casa, a crítica aponta a escada como o único objeto com que a personagem consegue se conectar à realidade. Conforme Paviani e Durand, a escada representa de forma simbólica as relações entre o céu e a terra; é o símbolo da ascensão; um meio para atingir o céu. Ela constata então que, assim como a escada, somente a busca da ascensão é um fato real.

No que concerne ao judeu, Max Preetorius, que compra a Casa Colorada pelo dobro do preço oferecido, sabe-se que ele se desfaz dos móveis, livros e utensílios da casa, o que, segundo a autora, reflete o símbolo da queda que Durand relaciona ao tempo transcorrido, suscitando assim, no leitor, algumas reflexões como: “O passado existe?”

Em relação à localização da Casa Colorada, ela focaliza a simbologia do crepúsculo / poente: término de um ciclo e preparação de outro, da água, como sinônimo de uma nova vida. Sendo assim, de acordo com a análise pavaniana, o lugar onde está situada a casa aponta: “o cumprimento de um ciclo e o início de outro”.

Na última etapa desse texto, tendo como subtítulo “Conclusão”, Cinara Pavani, através da construção de três parágrafos, constata que “There are more things” é um conto fantástico, cuja pauta é a temporalidade e o desfecho é que somente o presente é real. Segundo ela, Borges deseja que o leitor assuma a postura de um enxadrista; do contrário se perderá num labirinto. Além disso, ela extrai da escrita borgeana a idéia de que sempre existe uma saída: a transcendência. Por fim, ela ainda conclui que o conto em foco possui duas histórias: uma

aparente e outra subjacente e que a personagem questiona-se e indaga-se sobre a trama do tempo e o caráter efêmero da vida.

OS SENTIDOS MÁGICOS: UMA LEITURA COMPARADA DE KAFKA E BORGES

No texto “Os sentidos mágicos: uma leitura comparada de Kafka e Borges”, o escritor Pedro Brum Santos inicialmente tece, à parte, um parágrafo de cunho objetivo e introdutório, onde expõe ao leitor as obras que a sua análise abarcará: “O Aleph”, de Jorge Luis Borges e “A grande muralha da China”, de Franz Kafka e os conceitos que a norteiam: o comparativismo e o maravilhoso. Ele também aponta um elemento comum em tais narrativas: o embaraço individual e demonstra que na obra kafkiana esse se relaciona a um fundamento social e no texto borgeano o mesmo tange a uma ordem cabalística.

Após a introdução, a partir do subtítulo “Borges e a Linguagem Criativa”, tendo como contribuição as palavras de Carlos Fuentes, o escritor comenta o universo diegético borgeano, os enfoques (místicos, labirínticos, simbólicos, etc) que o orientam e a importância valiosa da escrita de Borges nas literaturas latino-americana e ocidental.

Ainda em relação à obra de Jorge Luis Borges, o crítico destaca os elementos de origem localista que a permeiam: as *calles* de Buenos Aires, as províncias pampeanas da Argentina e as inúmeras personagens portenhas, dentre as quais ele destaca a própria figura borgeana, já que em muitas de suas narrativas, segundo o ponto de vista do autor, há um amálgama entre o real e o ficcional: as características físicas de Borges são atribuídas ao narrador. Pedro Brum Santos salienta que nas obras borgeanas em que ocorre a “confusão entre o autor e o narrador”, o escritor argentino relata alguns fatos verídicos, assim como desvela o Borges: escritor, o “mago das palavras”.

Segundo o autor, Borges, “ao reconhecer a precariedade do nome face à complexidade da vida”, aborda em “O Aleph”, através da voz de um narrador-escritor (Borges), em primeira pessoa, o caráter problemático e incompleto da linguagem. Esse estigma das palavras tange, conforme o escritor, à Cabala, pois os mistérios dela se refletem na criação pela palavra.

O crítico recorre ao título do conto em foco objetivando analisá-lo. Para tanto, ele o relaciona às letras do idioma grego: Alfa e Omega, cuja simbologia remete respectivamente ao Primeiro/Princípio e ao Último/Fim. De acordo com o mesmo, os dados que preenchem “O Aleph” são originários dos séculos XIX e XX, e possuem como fontes o Capitão Burton, cônsul britânico brasileiro e Pedro Henrique Ureña, pesquisador de uma biblioteca de Santos, o que suscita então, conforme o olhar do escritor argentino, em seu pós-escrito, “uma possível trajetória cabalística do Aleph”.

Através da citação de alguns trechos do pós-escrito, Pedro Brum Santos apreende a sobreposição da audição sobre a visão, visto que “somente o ouvido pode perceber a existência do Aleph”, assim como a marca de inconcretude e invisibilidade que o permeia. Além disso, ele aponta que Borges finaliza os questionamentos sobre o mesmo, por meio do enlace entre a parte cabalística da história e a que tange à vida do Borges, narrador-escritor.

Ele destaca também nessa obra o caráter corrosivo da temporalidade, através dos trechos mencionados pelo próprio Borges, em 1929: “morta, eu podia consagrar-me à sua memória” e em 1943, no desfecho do pós-escrito: “Nossa mente é porosa para o esquecimento, eu mesmo estou falseando e perdendo sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz”.

Ainda em relação ao aspecto temporal, o autor destaca que o narrador, na tentativa de “congelar”, “cristalizar” a imagem de Beatriz Viterbo, visita freqüentemente a família da mesma, que reside na rua Garay.

De forma concisa e objetiva, o crítico investiga a rivalidade e os desentendimentos entre o narrador e Carlos Argentino, primo de Beatriz, que se confessa poeta. Ele enfatiza também que a casa dos Viterbo abarca não somente a constante presença de Beatriz, por meio das fotografias, mas um “segredo” pertinente ao caráter absoluto da condição de escritor, do narrador. Conforme o ponto de vista do mesmo, o segredo da rua Garay é rompido no momento em que Carlos Argentino sobrepõe-se a Borges e “rouba-lhe” o brilho e o encanto.

Desfeito o tom mágico, de acordo com o autor, resta um Borges que luta para produzir uma escrita que transcenda o universo das palavras, através de uma linguagem que prime pela riqueza de sentidos e possibilite a superação de Carlos Argentino.

Comparativamente, o crítico demonstra que em “O Aleph”, Borges “destaca o caráter emblemático das palavras e das letras, por trás das quais resguarda-se uma misteriosa totalidade significativa. Trata-se, pois, de uma prática de cunho transcendental” (SANTOS, 1993: 106), enquanto na narrativa kafkiana, as personagens, em virtude do meio conflituoso em que estão inseridas, não conseguem nomear as coisas corretamente, o que gera um problema de falta de comunicação.

A partir do subtítulo “Kafka e a (Des) Organização da Sociedade”, ele sinaliza que a crítica concebe as obras do escritor checo Franz Kafka sob uma ótica de cunho sociológico, mais do que fazer uso da técnica de demarcação histórica. Segundo o mesmo, Kafka tematiza a face absurda da organização do ser humano, já que num trecho de um registro autobiográfico ele evoca a total descrença quanto ao destino humano.

Conforme Pedro Brum Santos, o ceticismo e a desesperança encontrados na obra kafkiana é o resultado do processo cruel sofrido pelo homem em sociedade. Sendo assim, o

autor constata que a mesma se caracteriza pelo niilismo e pelo tom fragmentário e intimista, ainda que o caráter individual esteja imbuído da marca de coletividade.

A seguir, o escritor debruça o seu olhar sobre a obra “A grande muralha da China”, de Franz Kafka e, concisamente, afirma que a narrativa focaliza, de forma figurada, “a organização do Estado”, o que exige, conforme o mesmo, um processo de evasão e alienação do sujeito. Ainda em relação ao mesmo texto, ele tece algumas informações sobre o império chinês, a muralha e o narrador. Apoiado nas parábolas utilizadas por Kafka, ele constata ainda que o essencial no governante “é a ordem e não o seu cumprimento”.

Ele afirma, então, que esse conto tem como cerne a idéia de enclausuramento do ser humano, posto que esse está preso pela muralha da China e pela incapacidade de apreender o que ocorre ao seu redor.

De acordo com o autor, a obra em questão mostra: o caráter absurdo da edificação da muralha, frágil da figura da autoridade e precário da organização social, onde o homem sofre à luz do exercício do poder.

A comparação da obra analisada com “O Aleph” é possível, pois, conforme Pedro Brum Santos, “A grande muralha da China” salienta o tom de ubiqüidade dos elementos, bem como enfoca um espaço permeado “de referências estranhas e absurdas”.

Tendo como subtítulo “Kafka e Borges: Possibilidades Comparativas”, ele visa tecer uma comparação entre as obras dos escritores mencionados. Primeiramente, o mesmo explana que as produções ficcionais de ambos incitam reflexões que tangem ao fantástico e ao comparativismo. Apoiado pelas palavras de Flávio Loureiro Chaves, o mesmo salienta a idéia, preconizada pela crítica, de que Borges se inspirou nas obras kafkianas. Tal filiação, segundo o autor, é fruto da dependência cultural da América Latina.

Após essa constatação, ele tece um longo parágrafo onde explora a relação entre os países de primeiro e terceiro mundo, no que concerne à literatura, e o subdesenvolvimento dos escritores terceiro mundistas. A seguir, o mesmo afirma que o caráter dialético entre as obras literárias do primeiro e do terceiro mundo tem como consequência, no Ocidente, “a possibilidade de produções transnacionais”, ou seja, de uma literatura geral.

Esse tipo de literatura, de acordo com a análise do autor, é uma vertente do comparativismo, apesar de ser uma linha teórica resultante da regionalização das produções artísticas, o que gera uma reflexão muito ampla sobre a literatura. Todavia, conforme o mesmo, somente se legitima debater sobre a Literatura Comparada, enquanto “confronto sistematizado entre categorias estruturais e funcionais de produções distintas da arte da palavra, para procurar apontar-lhes os pontos de contato e os elementos discordantes”.

Assim, torna-se viável, de acordo com o crítico, tecer uma comparação entre os escritores Franz Kafka e Jorge Luis Borges, através dos contos “A grande muralha da China” e “O Aleph”, visto ambos serem semelhantes quanto a três critérios: a ordem – literatura, o gênero – conto e a espécie – narrativa de caráter maravilhoso. Além disso, ele demonstra que o ponto em comum entre as duas obras é a referência a certo tom sobrenatural, e promove uma explanação, apoiado nas palavras de Tzvetan Todorov, sobre a literatura fantástica.

Nos contos em foco, Pedro Brum Santos enquadra os pontos que permitem a aproximação entre os mesmos em alguma categoria do maravilhoso. Porém não é possível associá-los à definição de Todorov quanto à presença de elementos sobrenaturais, já que aos mesmos falta a hesitação que é primordial para o estranho e o maravilhoso. Além disso, ele conclui que em ambas as narrativas, o cotidiano e o fantástico convivem harmoniosamente, ou seja, os fatos inusitados são concebidos como reais e verdadeiros, logo a expressão que melhor o definem, segundo o crítico, é o realismo mágico.

Ele ainda destaca comparativamente que no conto borgeano o “elemento estranho” é o Aleph, enquanto que na obra kafkiana inexistente qualquer motivação sobrenatural. Salienta também que em “O Aleph”, a reflexão é de cunho metafísico e tange ao caráter inefável da linguagem e em “A grande muralha da china”, o absurdo é visto como algo natural na estrutura da sociedade.

Por fim, Pedro Brum Santos conclui que Borges e Kafka são dois grandes ícones da literatura, visto que ambos possibilitam a discussão ambígua sobre elementos da produção artística e sobre a própria vida.

SIGURD/BRYNHILD E JAVIER OTÁROLA/ULRICA: UMA APROXIMAÇÃO QUE SINGULARIZA

Fiorina Matilde Macedo Torres inicia o texto “Sigurd/Brynhild e Javier Otárola/Ulrica: uma aproximação que singulariza” através da exploração do valor que o escritor argentino Jorge Luis Borges atribui à literatura nórdica medieval, já que ele escreveu a obra *Antiguas literaturas germánicas*, editada em 1951, em parceria com Delia Ingenieros. Além disso, realizou um estudo dos idiomas nórdicos na década de 70, assim como enfocou o universo escandinavo nas suas produções, em prosa ou verso.

Entre as obras pertencentes à essa literatura, a escritora elenca a *Elder Edda*, a *Younger Edda* e as sagas nórdicas e afirma que as duas primeiras abarcam quase toda mitologia antiga e destacam-se, segundo Borges, em função do valor histórico e etnográfico que apresentam, enquanto as últimas são incluídas, pelas palavras borgeanas no ensaio *Sobre los clásicos*, na definição de um clássico, porque: “Libros como el de Job, la Divina Comédia, Macbeth (y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente”.

A seguir, ela ressalta, entre as epopéias em prosa escandinavas, a obra *Völsunga Saga*, que apresenta como herói Sigurd, filho de Sigmund, rei dos hunos; e, a partir daí, a mesma narra a saga pormenorizadamente, desde os efeitos cometidos pelos ancestrais de Sigurd, até o desfecho, onde esse é morto e Brynhild, moça a quem ele havia prometido votos de casamento, é queimada junto dele, como sua esposa, com a espada Gram entre os mesmos.

Através das palavras do escritor argentino, a escritora revela a importância e o valor que o mesmo atribui a esta saga num todo: “Völsunga es una de las máximas epopeyas de la literatura”, bem como no que tange às personagens: “nadie puede no creer en Brynhild, en su amor y en su soledad. Los hechos de la saga pueden ser falsos, los caracteres son reales”.

Ela afirma que a obra mencionada é reescrita de forma singular no conto “Ulrica”, publicado em 1975, em *El libro de arena*, cujo epílogo, Borges explana que o tema se assemelha ao da poesia, já que enfoca o amor.

A autora, de forma objetiva, tece uma explanação sobre os dados iniciais que caracterizam essa narrativa e focaliza o seu olhar sobre o narrador, no qual, segundo a mesma, dois aspectos contraditórios são proeminentes: a comparação entre a fidelidade do relato e a lembrança que o narrador tem do ocorrido, e a construção de uma nova realidade, o que gera o

desequilíbrio do caráter fidedigno proposto primeiramente, visto que o narrador produz um amálgama entre a aparência da realidade e a ficção.

No que concerne à personagem feminina, de acordo com Fiorina Torres, o narrador incita o leitor a desconfiar das palavras proferidas por Ulrica, pois, conforme o mesmo, nem sempre elas desvelam a essência de quem as pronuncia. Quanto à aparência física, ela a concebe, através dos olhos do narrador, permeada por um forte tom de mistério e singularidade.

Salienta ainda que a questão da nacionalidade, fruto das relações entre Noruega e Inglaterra, e da incerteza sobre a possível posse, revela-se por meio das falas das personagens e do narrador, e cita um trecho que evoca à reflexão sobre o que significa nascer em um determinado país.

A escritora demonstra que Javier Otárola e Ulrica divergem quanto à perenidade ou não do momento que estão desfrutando juntos, já que ele verbaliza a vontade de que o instante “durara siempre”, enquanto que ela lhe contesta: “Siempre es una palabra que no está permitida a los hombres”.

Segundo a mesma, no trecho em que Ulrica pede que Javier pronuncie novamente o seu nome, visto não ter ouvido bem, a identidade do narrador desvela-se: ele é Javier Otárola. A partir dessa descoberta, Ulrica e Javier, ao se nomearem Sigurd e Brynhild, promovem o cruzamento entre a saga nórdica e o conto borgeano, o que instaura a reflexão sobre a interferência de uma nova realidade, instigada no início do conto, e a questão do processo de identidade e a possibilidade de um relacionamento durável.

A partir do entrelaçamento entre as duas narrativas, Fiorina Torres demonstra exemplificadamente as referências que são tecidas em relação à saga nórdica, bem como indica a importância da epígrafe, visto que a mesma revela a sobreposição das personagens da saga sobre as do conto, assim como a questão da impossibilidade de duração do relacionamento, que se repete na escrita de Borges.

Novamente ela reitera a importância da epígrafe, baseada no argumento de que intensifica a caracterização das personagens e se opõe à alusão da entrega de Ulrica a Javier, onde na saga, o amor não se concretiza. Destaca ainda o momento em que eles chegam ao quarto da pousada, visto ocorrer uma “contaminação” entre as duas narrativas: “No había una espada entre los dos. Como la arena, se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor”, onde Javier Otárola assume o seu lugar: “Me llamó por mi verdadero nombre, Javier” e torna-se o único elemento real de uma história que literalmente se modifica em relação à saga.

No desfecho de seu texto, Fiorina Torres conclui que o universo diegético borgeano proporciona a liberdade da saga e do conto, permitindo às suas personagens a possibilidade de um encontro singular, marcado pela unicidade que brota de uma nova realidade, bem como constata que a aproximação entre as duas narrativas permite a percepção da “ternura”, apontada por Borges, e do “ar de mistério” que esse entrelaçamento instaura.

SUL

Juremir Machado da Silva, no texto “Sul”, tece inicialmente algumas explicações sobre a personagem Juan Dahlmann do conto “O Sul”, de Jorge Luis Borges. A seguir, o autor disserta a respeito da importância do “Sul” na escrita borgeana: “O Sul, na obra do argentino, é uma categoria temporal, melhor dito, intemporal”.

Objetivando reiterar a questão local na obra de Jorge Luis Borges, o escritor, de forma metafórica, instaura um processo associativo entre Borges e o Sul: “depois de Borges, Sul começa com ‘B’. Ou, ao contrário, Borges sempre começou com ‘S’: de ‘soledad’, ‘senderos’, ‘secretos’, ‘sueños’, [...] ‘Sur’” (SILVA, 1999: 5).

Além disso, vale destacar que Juremir Machado da Silva refere-se a Borges como um “Escritor do sul” e afirma que, embora o mesmo tenha recorrido, em suas leituras, às mitologias grega e escandinava, toda a sua literatura “deságua” no Sul.

Por fim, ele retoma o conto “O Sul”, a fim de mostrar ao leitor que a questão local propiciou a Dahlmann o “duelo libertador”; enquanto para Borges, a mesma possibilitou “a glória sem fim”, já que “como pouquíssimos gênios, soube transformar o tempo local numa mitologia”.

O CABALISTA DE TUCUMÁN

Moacyr Scliar inicia o texto “O cabalista de Tucumán”, com a narração em primeira pessoa de um episódio que ele considera inesquecível, no qual, na companhia de sua esposa, viu o escritor Jorge Luis Borges acompanhado de uma mulher que ele não se lembra quem era, numa galeria em Buenos Aires, fato que, como ele verbaliza, causou-lhe alegria: “Fiquei feliz por ter visto Borges numa galeria”.

Segundo o autor, as galerias constituem o cenário que possibilitam a Borges, apesar da carência de visão, movimentar-se com desenvoltura, constatação que ele adiciona a idéia de, conforme Walter Benjamin, as galerias não interligarem somente ruas, mas realidades/temporalidades diferentes.

No concernente a Borges, ele diz que o mesmo pode ser visto como “um escritor entre duas realidades ou entre muitas realidades”, um amálgama entre o local e o universal, um conhecedor tanto da poesia gauchesca, quanto das lendas anglo-saxãs.

Em virtude disso, conforme o autor, ele foi concebido como um incompreendido, um alienado e, contrastivamente, também foi glorificado, tanto que causou admiração nos americanos e europeus.

A seguir, Scliar instiga o leitor a pensar sobre os seguintes questionamentos: “o que fez de Borges um escritor tão diferente? Que influências o levaram a criar uma ficção tão original?” Na tentativa de sanar tais dúvidas, o autor recorre à expressão mencionada por Borges, de que era um “leitor feliz” e diz que o mesmo “bebeu de muitas fontes”. Como por exemplo, de acordo com o professor Saul Sosnowski, a corrente místico-religiosa judaica, simbolizada pelo Cabalismo.

O crítico dispõe então ao leitor, uma explicação sobre a cabala, à luz das idéias do estudioso Gershom Scholem: “é o termo tradicional mais comumente usado para designar os ensinamentos esotéricos do judaísmo e do misticismo judaico”. Conforme Scholem, os cabalistas estavam convencidos de que Deus criou o universo através do verbo e, sendo assim, tentavam descobrir nas palavras “a oculta sabedoria capaz de explicar o universo e o sentido da vida”.

Conforme Scliar, a adoração atingia à cada letra e, logo, houve a necessidade da advertência do Rabi Ishmael ao Rabi Meir, na tentativa de impedir que a omissão de uma única letra ou a inserção de uma a mais cause a destruição do mundo.

O escritor revela que os cabalistas, assim como os escritores buscavam o texto único, definitivo, afirmação que se comprova por meio das palavras borgeanas em *Otras Inquisiciones*: “O exercício das letras pode promover a ambição de construir um único livro absoluto, o livro dos livros, que inclua a todos como um arquétipo perfeito”.

No que diz respeito à descoberta da cabala por Jorge Luis Borges, o autor menciona que o escritor argentino, numa entrevista em 1971, revela que chegou à mesma por dois caminhos: uma extensa conversa com Gershom Scholem e a leitura do texto *Der Golem*, escrito por Gustav Meyrink.

Moacyr Scliar afirma que essa obra é uma das mais impressionantes lendas cabalistas e tece, posteriormente, uma síntese da mesma. Em seguida, transcreve alguns versos do poema, cujo enfoque é a agonia do rabino que, segundo Borges, é o seu melhor, porém ele não concorda. Além disso, o autor destaca que a veneração de Borges pela obra é reiterada no conto “A Biblioteca de Babel” e em *Otras Inquisiciones* e que a mesma resulta da precoce paixão borgeana pela leitura.

O crítico ressalta que Borges não escreveu romances, forma literária que, conforme Juan José Saer, implica uma identificação com as personagens, pois não estava interessado nas mesmas, mas nas palavras, o que acabou resultando na primazia pelos seguintes símbolos: “o tigre, o labirinto, o espelho”.

Moacyr Scliar “fecha” o seu texto ao fazer uso da transcrição do poema “A Israel”, pois através da escrita borgeana reflete-se o forte apego de Borges pelas palavras, bem como pelo texto.

O POÉTICO E A CULTURA CONTEMPORÂNEA EM AUTORES SUL-AMERICANOS: DRUMMOND, JOÃO CABRAL E BORGES

A gaúcha Maria do Carmo Campos inicia o texto “O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: Drummond, João Cabral e Borges” com a explanação do ponto de vista do filósofo Walter Benjamin no que tange à questão de evolução humana, bem como de tempo marcado pelo vazio e pela homogeneidade; segundo a mesma, ele “vê o progresso como uma tempestade em cujos movimentos haveria uma face de pilhagem e barbárie”.

De acordo com a autora, nas “Teses sobre filosofia da história”, escritas por Benjamin, há uma relativização da conceituação de história, bem como do tempo. Ela demonstra também que o elemento temporal, segundo o olhar do escritor em foco, em algum momento, “perde” o caráter vazio e homogêneo, o que sugere, então, mais uma concepção de tempo, fora a que já havia sido mencionada.

Já o poeta mexicano Octavio Paz, conforme a análise de Maria do Carmo Campos, compreende a questão temporal bipolarmente como uma idéia de sucessão de fatos (finita) e como algo desprovido de datas (infinito) e a destruição do mundo, como algo que antigamente era causado pelos deuses e atualmente pela figura do genocídio.

Segundo o olhar da crítica em questão, Paz vê o mundo atual como um “espaço” em que a realidade não é representada, mas deturpada, destruída. A seguir, parafraseia algumas idéias do escritor mexicano, que estão inseridas no livro *A nova analogia: poesia e tecnologia*, que ratificam a sua análise. A escritora conclui que, para o poeta, o futuro mostra-se como um “ícone” irreconhecível e esvaziado, conclusão que a conduz a perceber o caráter trágico da história como reflexo de um passado mutilado e de um futuro destituído de imagem e, sendo assim, ela constata que à poesia contemporânea somente resta o tempo presente, ou seja, “o tempo do poeta é o presente, ao mesmo tempo eterno e fugidio”.

Através de uma extensa citação, Maria do Carmo Campos incita o leitor a refletir sobre algumas marcas preocupantes, segundo o ponto de vista de Octavio Paz, no que se refere à sociedade contemporânea. Neste momento, a escritora, “abandona” a ênfase nas idéias de Octavio Paz e cede espaço para o filósofo, sociólogo e musicólogo alemão Theodor Adorno, no qual um grupo de pessoas que adotam um tipo de pensamento e comportamento é visto por ele como uma massa homogênea e alienante, dado que se revela, de acordo com a

mesma, também no espaço artístico, na confusão entre elementos tão contraditórios, como o velho e o novo, o individual e o coletivo, etc.

Conforme a crítica, Theodor Adorno concebe a arte, atualmente, como um “produto” de várias transformações que conseqüentemente as afastaram de sua origem vinculada ao serviço dos senhores e à diversão.

Em outro parágrafo, a escritora transcreve duas citações do filósofo em foco, quanto à idéia de obra de arte como reflexo do “vivente empírico” e constata que a indústria cultural age à luz do lucro, da vantagem. Assim como Theodor Adorno, para ela, essa mesma indústria produz no leitor a “sensação confortável de que o mundo está em ordem”, através da “propaganda” de um “produto” (livro), quando, na realidade, está oferecendo uma obra cuja base é o palimpsesto, a repetição e não o *frisson nouveau* do escritor francês Jean-Nicholas Arthur Rimbaud.

Segundo a perspectiva da autora, a classificação da arte como obra de consumo objetiva a acomodação da mesma e a redução da distância entre ela e o espectador, ou seja, entre a arte e a vida. Logo após, explana que o caráter negativo da obra de arte pode ser a manifestação de uma “dor cósmica”, afirmação, que se desvela nas palavras de Theodor Adorno, das quais ela faz uso.

A seguir, ela explora a concepção benjaminiana de poeta moderno, as oposições entre poesia e cultura, segundo Claude Esteban, onde a última pode ser vista sob duas formas, sendo que uma abriga a poesia e a outra não; ainda “lança” ao leitor alguns questionamentos quanto à relação entre a poesia e o mundo.

Maria do Carmo Campos encerra a primeira parte do texto em foco com a afirmação de que a cultura, ao invés de “consolidar a idéia de uma visão verdadeira”, transforma a obra de arte autêntica numa obra de arte de consumo, o que, somada às palavras de Adorno, confirma a credibilidade da referida constatação.

Na nova etapa, a escritora, ao analisar o poema “Nosso Tempo”, de Carlos Drummond de Andrade, compara a concepção drummondiana com a benjaminiana no que se refere à temporalidade, já que ambos a vêem como catástrofe. A seguir, ela tece algumas explicações sobre o modo como é concebido o tempo, assim como sobre os elementos temáticos que norteiam tal obra, o que se comprova através dos versos por ela citados.

A escrita de Drummond é vista pela escritora à margem do nacionalismo, já que desvela a face obscura e alienada do ser humano, bem como da vida, e a poesia em foco, por sua vez, é concebida pela mesma como uma escrita “dissonante”, fruto de uma sociedade de homens fragmentados, destituídos de unicidade, em um tempo acelerado.

Tendo como base as palavras do filósofo alemão Hans Georg Gadamer quanto à idéia de que “só a palavra mais imperceptível poderia ainda encontrar a comunidade do EU e do TU na palavra e invocar o ser humano do homem”, Maria do Carmo Campos constata que são as imagens mais marcadas pelo silêncio as capazes de identificar, de desvelar numa cultura de “massa”, o verdadeiro sentido poético.

Ela transcreve o poema “Habitar o tempo”, escrito por João Cabral de Melo Neto, e afirma que o mesmo mostra-se alheio, “à margem” da época na qual foi publicado: final da década de 60. Além disso demonstra que, em oposição ao senso-comum, ao hábito de “matar” o tempo, que a escrita referida enfoca de forma hermética o ato de “viver” literalmente o tempo, ou seja, desfrutá-lo, o que ocorre com um sujeito que é simultaneamente anônimo e não-nomeado, afirmação que “vai ao encontro” da concepção de que o sentido desse poema, segundo a autora em questão, resulta de um “jogo” de contradições e do não-referido.

Segundo a escritora, no poema em foco, através da utilização de antíteses, ocorre a desestabilização dos elementos temporais e espaciais, bem como se nota a impossibilidade de distinguir o “eu” do “ele” e a desmistificação do tempo contemporâneo, que é reiterado pela concepção de Walter Benjamin: “tempo vazio e homogêneo”. O espaço, por sua vez, de acordo com a mesma, representa a violência da vida urbana retratada por Octavio Paz, mas o espaço característico pela inatividade e homogeneidade.

A questão temporal, conforme a análise da crítica em foco, é ressaltada pela capacidade de “agulha” de abarcar o instante que resplandece, bem como de conter a idéia de plenitude. Esse enfoque, segundo a mesma, torna-se mais denso, ao longe da trama, visto que o preenchimento possível do “Habitar o tempo” somente pode ser extraído do passado, ou seja, do já ocorrido. A seguir, ela afirma que na obra *O Relógio*, escrita pelo mesmo autor, o tempo é visto como um “ser” domado, enjaulado; e no trecho “roda de água”, o coração humano pode substituir o som do relógio, posto que funciona como um motor.

Já na escrita de Jorge Luis Borges, segundo Maria do Carmo Campos, o tempo pode ser visto como memória, lembrança ou esquecimento, assinalando para a morte ou para a eternidade, através da aproximação entre o caráter antigo e o moderno, Borges abarca o sonhado, o vivido e o possível, desprovido do caráter factual comprovável, num eterno fluir.

A escritora também explana que “borgeamente” o tempo pode ser visto como um resumo mágico e harmônico da trama das coisas, através da relativização do caráter cronológico e do afastamento da abolição do futuro, assinalada por Octavio Paz.

Ela também salienta que o escritor argentino, ainda que cego, realiza “uma moderníssima visão de tempo”, em que o fator temporal transcorre “à margem” da destruição

do mundo, já que o seu olhar não se “prende” à desarmonia e à dor, mas ao equilíbrio, ao ritmo, apesar de não serem marcas da ética contemporânea. Além disso, salienta também que ele equipara a eternidade a um instante, ou seja, um século a um segundo.

Por fim, a crítica encerra o texto através de um processo no qual a mesma induz o leitor à reflexão sobre a questão pertinente ao valor do culto e do uso de uma obra de arte, sobre o caráter deslegitimizado da mesma e o espaço no qual se poderia encontrar o real objeto a ser cultuado, ao que ela acrescenta as palavras de Adorno, a fim de explicar que o “caminho” para não se “cair” na banalidade, no trivial, é buscar o que ainda não foi muito discutido e conceituado: este é o “convite” de Adorno, Paz, Benjamin e Maria do Carmo Campos.

DEZ ANOS SEM JORGE LUIS BORGES

Lélia Almeida inicia o texto “Dez anos sem Jorge Luis Borges” afirmando que o escritor argentino em foco, em conjunto com Gabriel García Márquez ou Júlio Cortazar, é um dos ícones de maior importância da moderna literatura contemporânea, bem como o protótipo de muitos escritores e intelectuais do século XX. Além disso, menciona que ele é uma das figuras mais representativas do fenômeno nomeado o “boom” da literatura latino-americana, ocorrido na década de 70.

De acordo com as informações da autora, Borges nasceu em Buenos Aires em 24/08/1899 e faleceu em 14/06/1986 em Genebra, onde foi sepultado; ao longo de suas vivências, foi tomado por uma cegueira; quanto à sua vida profissional, relata que ele foi Diretor da Biblioteca Nacional. A seguir, a crítica faz uso das palavras borgeanas a fim de revelar que a cegueira sofrida pelo escritor argentino o incitou ao encontro com línguas e literaturas de lugares e contextos históricos múltiplos.

Lélia Almeida recorre então ao filme “O Nome da Rosa”, dirigido por Jean-Jacques Annaud, objetivando mostrar ao leitor que esse diretor immortalizou a figura de Borges no cinema, posteriormente a Umberto Eco, já que conforme ela própria esclarece, sua obra literária, de mesmo nome, é anterior a esta produção cinematográfica. No filme, a personagem *George*, um velho monge cego que administra a biblioteca do mosteiro, “é uma homenagem explícita à figura do sábio argentino. George é Borges”.

No que diz respeito à temática explorada por Borges, a escritora diz que a mesma abarca os labirintos, os espelhos, a relação dialógica entre os livros numa biblioteca infundável, a cegueira, etc. Logo em seguida, recorre a um trecho por ele verbalizado, a fim de revelar por que o mesmo se define como “um homem de literatura”.

Conforme a autora, a obra borgeana reflete constantemente sobre o amor aos livros e à literatura, o que propiciou que a mesma sugerisse ao leitor o livro *Sete Noites*, obra que reúne sete conferências que foram apresentadas por Jorge Luis Borges durante sete noites no Teatro Coliseo de Buenos Aires, entre junho e agosto de 1977. Conforme ela demonstra, tais conferências apresentam os seguintes temas: *A Divina Comédia*, *O Pesadelo*, *As mil e uma noites*, *O budismo*, *A poesia*, *A cabala* e *A cegueira*. A seguir, após cometer o pequeno, mas perceptível equívoco, talvez de digitação, de escrever: “Também em 1978” e não no ano seguinte, visto haver focalizado anteriormente o ano de 1977, ela se refere às cinco palestras explanadas por Borges na Universidade de Belgrano, de maio a junho de 1978, cujos temas

são: *O Livro, A Imortalidade, Emanuel Swedenborg, O conto policial e O Tempo*. A mesma diz ainda que esses textos foram reunidos num livro editado em 1987 pela Universidade de Brasília, à luz do seguinte título: *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. Após, ela transcreve um trecho pronunciado por Borges em relação a esta obra, no qual o mesmo enfatiza que “Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro”.

No que tange a Jorge Luis Borges, a crítica afirma que, apesar do viés cosmopolita, ele reflete sobre os fenômenos de sua terra-natal. Em seguida ela se refere ao filme “A Intrusa”, que foi produzido, e filmado no Brasil, pelo argentino Carlos Hugo Christensen, na década de 70, tendo como base o conto homônimo escrito por Borges. Quanto à obra cinematográfica, ela diz que a mesma serve como inspiração para a produção de filmes e produções atuais do Mercosul que estão em andamento.

Ao fazer uso do pronome possessivo “nosso”, na expressão “nosso cinema regional”, a escritora insere o leitor no contexto historiográfico pertinente à região Sul do Brasil, onde ela nasceu. Conforme ela própria afirma, algumas das cenas mais excelentes e significativas do cinema gaúcho resulta da imagética borgeana. Além disso, menciona os ensaios “José Hernández: Martín Fierro” e “O gaúcho”, publicados em 1985 no livro *Prólogos: com um prólogo dos prólogos*, produzidos pelo escritor argentino.

No desfecho de seu texto, Lélia Almeida confessa ao leitor a impossibilidade de sintetizar a “grandeza” de Jorge Luis Borges numa homenagem, logo esta será sempre marcada pela incompletude; conclusivamente, ela afirma que os dez anos marcados pela ausência do escritor argentino são “dez anos de saudades”.⁶

⁶ No que diz respeito aos autores do *corpus* da década de noventa, vale mencionar que os mesmos apresentam como traço sintomático, o fato de a grande maioria originar-se do curso de Pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre.

3. UMA VISÃO DE CONJUNTO DA CRÍTICA GAÚCHA SOBRE JORGE LUIS BORGES (1970 – 1999)

3.1 – Década de setenta

O *corpus* produzido pela crítica gaúcha durante a década de setenta constitui-se dos seguintes textos: “O apocalipse de Borges”, de José Augusto Guerra, “Glosas de leitor apressado”, “Borges, a metáfora, o mundo” e “Sonho de Borges”, de Guilhermino César, “A lucidez sôbre o terror e Letras de Buenos Aires”, de Paulo Hecker Filho, “Da obra indizível”, de Vinicius Jockyman, “A palavra-invenção em Jorge Luis Borges” e “Crisóis e retortas”, de João Carlos Tyburski, “Borges no Brasil”, de Flávio Moreira da Costa, “El Aleph”, de Lya Luft, “Jorge Luis Borges as amargas Sim”, de Paulo de Gouvêa, “A morte na obra ‘El Aleph’ de Borges”, de Jayme Paviani, “O Informe de Brodie ou A literatura, um sonho dirigido” de Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini, “J. L. Borges: engajamento ou fantasia?”, de Regina Zilberman e Ana Mariza R. Filipouski e “A casa de Asteriôn”, de Emi Maria Santini Saft.

Na análise dessas produções textuais apreende-se que, no que tange aos centros conceituais, predominantemente dois pontos fulcrais são abarcados:

- a concepção estética e o entendimento acerca da literatura de Jorge Luis Borges, o que traz em seu bojo a sua visão do mundo;
- a preocupação borgeana com o lado humano, com o interior do homem.

Tendo em vista o primeiro ponto debatido pela crítica, vale mencionar que no texto “Da obra indizível” (JOCKYMAN, 1972: 5), de acordo com o autor, Borges transcreve para o conto “Las ruinas circulares” a sua concepção da realidade e da literatura: espaços no quais, à luz da imaginação, tudo é permissível. Esse posicionamento permitiu que o autor tecesse uma alusão ao escritor carioca Euclides da Cunha que, na obra *Os Sertões*, descreve minuciosamente em três capítulos: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta” (*ad tempora*) e desse modo deixa entrever a idéia de um mundo preestabelecido e organizado de forma criteriosa, opondo-se assim, notavelmente, ao autor argentino.

Na mesma perspectiva, Flávio Moreira da Costa, em seu texto “Borges no Brasil”, cita duas passagens de dois contos borgeanos: a primeira de “A Biblioteca de Babel”: “Pertencço a um país vertiginoso onde a loteria é uma parte essencial do real” e a segunda de “Tlon, Uqbar,

Orbius Tertius”: “sobre a descoberta de um mundo novo que por fim substitui o nosso mundo atual” (COSTA, 1973: 6), objetivando demonstrar que o escritor em foco tinha uma forma muito peculiar de ver o mundo, espaço que o autor denomina: “mundo-novo-Borges”.

Ainda no que tange ao primeiro enfoque, José Augusto Guerra, no texto “O apocalipse de Borges”, tece uma breve síntese da narrativa borgeana “História Universal da Infâmia” a fim de mostrar ao leitor que a escrita de Jorge Luis Borges “pertence a um outro ‘reino’, a um outro ‘senhor’. Pertence o tema ao campo da demonologia” (GUERRA, 1970: 5). A seguir, através de um questionamento, o autor refere-se à criação produzida por Borges como “novas realidades”: “Pois não é dele que se ocupa este criador de novas realidades que é Jorge Luis Borges?” (Id., *ibid*) e, como consequência, sugere a idéia de que o escritor, em estudo, tinha uma compreensão da literatura e do meio no qual a mesma está inserida, notavelmente diferente e inovadora.

Como se pode perceber, segundo a crítica sul-rio-grandense, Jorge Luis Borges manifesta a sua visão do mundo e da literatura, bem como a sua caracterização estética, através das seguintes imagens: o labirinto - “jogo de xadrez disfarçado em labirinto” (COSTA, 1973: 6); o apocalíptico, o caráter metafísico, o fantástico - “J. L. Borges propõe-nos, qual demiurgo mistificador, seu mundo mágico e fantástico.” (JOCKYMAN, 1972: 5); a fantasia, a lucidez, o elemento mítico - “Sua temática é nucleativa, voltada sempre para o mítico e o exótico.” (SAFT, 1976: 8); o amálgama entre real e irreal, dentre outras. Já no que diz respeito às formas expressivas mais utilizadas pelo escritor argentino, pode-se destacar o paradoxo e a metáfora, escolha que traz em seu bojo uma questão de espelhamento - da realidade para a obra e vice-versa - , bem como incita a pensar que, conforme o olhar borgeano, a literatura e o mundo são, imgeticamente, representações metafóricas e paradoxais.

No que concerne ao segundo enfoque, torna-se possível perceber que João Carlos Tyburski, por sua vez, através do texto “A palavra-invenção em Jorge Luis Borges”, destaca que a linguagem do escritor argentino está comprometida com o real e o homem, “o homem de todos os tempos” (TYBURSKI, 1977: 12). A afirmação sugere duas idéias: a preocupação do escritor com o lado humano e o caráter atemporal da escrita, pois ultrapassa a linha do tempo na qual foi gerada e abarca não somente os destinatários do momento de sua produção, mas os de todos os tempos.

Conforme a análise de José Augusto Guerra, autor do texto “O apocalipse de Borges”, o autor em foco não tematiza o irreal e o fantástico, como geralmente se pode deduzir, mas “o tema da realidade humana e seu apocalipse, transfigurado pela imaginação do ficcionista”

(GUERRA, 1970: 5), pois o que o escritor argentino faz é desvelar a face por vezes hedionda do homem, aquela que, até então, estava encoberta por uma “máscara” social.

No texto “A morte na obra ‘El Aleph’ de Borges”, Jayme Paviani, ao focalizar o tema da morte, na obra borgeana *El Aleph*, abarca o homem na tessitura crítica, posto que se pode perceber que o mesmo está presente durante toda a análise. O autor enfoca a morte de personagens, ou seja, pessoas, logo o ser humano representa a “raiz”, o “alicerce” dessa produção textual. Por fim Paviani conclui que, conforme Borges, a morte pode ser vista como um “fenômeno natural” (PAVIANI, 1975: 9) que não implica a separação alma x corpo, e o homem como um “ser-para-a-morte”; expressão que remete a uma continuidade entre a vida e a morte (Id., *ibid.*).

As autoras Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini, no texto “O Informe de Brodie ou A literatura, um Sonho dirigido”, ao tecer um estudo crítico sobre a obra borgeana “O Informe de Brodie”, mostram que emerge desta um “mergulhar” na intimidade do homem, eis o ponto fulcral que orientou Jorge Luis Borges, conforme o ponto de vista das pesquisadoras.

Torna-se válido salientar que o apego ao elemento humano objetiva desvelar a face obscura do mesmo, bem como demonstrar que este “eu”, originado em um meio que está sofrendo um processo de deterioração, mostra-se duplo ou, como preferem as escritoras, apresenta “um eu partido ao meio.” (ZILBERMAN; BORDINI, 1975: 10), o que, em suma, reflete um problema de identidade.

Ainda no que tange aos centros conceituais, cabe tecer uma breve análise sobre a obra “J.L. Borges: Engajamento ou Fantasia?”, de Regina Zilberman e Ana Mariza Filipouski, já que neste estudo, ao analisar a obra *História universal da infâmia*, escrita por Jorge Luis Borges, as mesmas incitam o destinatário a perceber que o elemento humano é concebido sob a influência do naturalismo determinista, visto que o homem é fruto do meio que o originou. Sendo assim, conclui-se que, segundo os princípios dessa teoria, uma sociedade corrupta e infame produzirá, de forma irreversível, homens igualmente corruptos e infames.

Torna-se necessário explanar que, no que diz respeito ao segundo ponto explorado pela crítica, apreende-se que Borges não se preocupa apenas com o elemento humano, mas especificamente com o interior desse, enfoque que justifica o mergulho do escritor argentino na temática onírica e na literatura de cunho fantástico.

Através do segundo enfoque, os escritores visam demonstrar que, apesar de fantástica e apocalíptica, a obra borgeana não tende para o escapismo, mas para o humano. Desse modo, os escritores objetivam despertar a atenção do leitor para uma escrita que, embora apresente

um forte tom metafísico e labiríntico, não descuida do homem, o que confere à produção do escritor em foco uma forte marca de perenidade e de proximidade com o destinatário, pois aborda algo que lhe é inerente, independente da época - o lado humano.

Ao dissertar sobre o apego de Borges pelo homem e o caráter atemporal que a obra do mesmo, implicitamente, instaura, os autores visam incitar o leitor a “consumir” a obra borgeana, uma vez que, como já foi dito, ela transcende a linha temporal na qual foi gerada e abarca leitores de qualquer período histórico.

Torna-se necessário afirmar que ao se analisar esse *corpus* crítico percebe-se, em geral, emergir do mesmo uma exaltação à figura do escritor argentino: “Borges é a lucidez sobre o terror.” (FILHO, 1971: 9) e, como consequência, a tentativa de seduzir o leitor a “entregar-se” à obra do escritor citado:

“vai agora a recomendação: leia Jorge Luis Borges. ‘Mas ele já escreveu cinquenta livros’, podem observar. Não importa: basta um livro, talvez um conto, um de seus poemas. E nele encontraremos o que mais espanta e também nos espanta” (GUERRA, 1970: 5).

No que se refere ao nível teórico, observa-se que o *corpus* analisado é bem eclético, pois apresenta indícios das seguintes correntes teóricas: impressionista, sociológica, estruturalista, estética da recepção e hermenêutica.

Na leitura dos textos “Da obra indizível”, de Vinicius Jockyman, “Letras de Buenos Aires” e “A lucidez sobre o terror”, de Paulo Hecker Filho, “Glosas de leitor apressado”, “Sonho de Borges” e “Borges, a metáfora, o mundo”, de Guilhermino César, “Borges no Brasil”, de Flávio Moreira da Costa e “Jorge Luis Borges as amargas Sim”, de Paulo de Gouvêa, apreende-se que os mesmos transitam pelo impressionismo, corrente teórica que tem como “alicerces” a impressão e a opinião do crítico acerca de uma obra.

Diante dos textos que se apresentam, pode-se perceber que os autores desvelam as impressões que a obra borgeana lhes causou: “A verdade é que o crítico literário nada perdeu com a vista e o acúmulo dos anos. Já não diria o mesmo do contista.” (FILHO, 1975: 10 -11). Vale mencionar que a citação anterior reflete o ponto de vista, ou seja, a opinião do crítico, no que se refere à escrita de Borges.

Parafraseando as palavras de Afrânio Coutinho (1980: 136), torna-se possível afirmar que o crítico impressionista não tece julgamentos de valor, como os demais críticos, mas somente emite opiniões e impressões. Logo, ele concebe a crítica como reação ou impressão diante da obra, quando, para outros tipos de crítica, essa é apenas a etapa inicial.

Destaca-se que, além do caráter opiniático e impressionista dos textos em foco, acentua-se nos mesmos um tom informativo, próprio das produções veiculadas em jornal, posto que o mesmo é um meio de comunicação que visa abarcar um grande número de leitores. Nesse aspecto, o texto “Borges no Brasil”, de Flávio Moreira da Costa, torna-se bastante ilustrativo, pois nesse mesmo texto, o autor tece, como ele próprio afirma, um “breve itinerário” (COSTA, 1973, p. 6) sobre os três livros de Borges que, até então, haviam sido publicados no Brasil.

Deve-se ainda acrescentar que para o impressionismo a obra, que normalmente é a finalidade, fica em segundo plano e pode ser vista como uma mola propulsora, responsável pelo despertar das reações do crítico.

Diante disso, é possível perceber que no texto “Letras de Buenos Aires”, de Paulo Hecker Filho, tal característica é bastante evidente, já que o autor tece, de forma sintética, algumas informações acerca da arte argentina (literatura, cinema e música), naquele período histórico, sem que haja um maior enfoque de alguma área ou de algum autor ou cantor específico.

Já nos textos “O apocalipse de Borges”, de José Augusto Guerra e “A palavra-invenção em Jorge Luis Borges”, de João Carlos Tyburski, pode-se apreender que os mesmos parecem apresentar algumas marcas da crítica sociológica.

Ao relacionar a afirmação proferida por Enrique Anderson Imbert:

“O método sociológico procura o denominador comum: o escritor tem de comum com os homens a sua condição social; [...] o conteúdo da sua obra baseia-se na observação do comportamento humano;” (Métodos de Crítica Literária, 1971, p. 119)

com os textos críticos em estudo, percebe-se alguns “vestígios” sociológicos, pois ambos os escritores salientam que Borges nutre uma preocupação pelo homem e pela problemática na qual ele está inserido.

É importante salientar que nos dois textos o foco é a obra de Jorge Luis Borges, ainda que por diferentes vieses: José Augusto Guerra focaliza o apocalíptico e a transgressão da realidade através de uma comparação entre os textos jornalísticos e a escrita borgeana, visto que, conforme o mesmo, ambos revelam o *nonsense* deste mundo, enquanto João Carlos Tyburski enfoca a linguagem inovadora e expressiva utilizada pelo escritor argentino; forma de expressão que, aliada à temática de cunho fantástico, permite a “confluência de três estilos: o clássico, o barroco e o maneirista” (TYBURSKI, 1977: 12).

Percebe-se então que, nesses dois textos existe um “fio condutor”, um elemento que permite a aproximação entre ambos, além do enfoque em comum na obra de Jorge Luis Borges: a vertente sociológica, uma vez que escoo dessas análises críticas uma concepção da literatura, à luz de Jorge Luis Borges que, parafraseando Afrânio Coutinho (1980: 123), vê as obras literárias como produtos da sociedade. Deste modo, em virtude da situação caótica do mundo, segundo tal corrente crítica, é inevitável que a literatura reproduza, mesmo que parcialmente, a complexidade social.

Na análise do texto “El Aleph”, de Lya Luft, por sua vez, nota-se que o mesmo é construído à luz do estruturalismo, constatação que confirma a proposta da autora:

Mas o que me propus nesta breve análise é a observação de alguns traços estruturais, e certos recursos estilísticos no fascinante conto ‘O Aleph’, publicado no livro de mesmo nome (LUFT, 1974: 4).

Segundo Roland Barthes, toda atividade de cunho estrutural “faz aparecer algo que permanecia invisível, ou, se se preferir, ininteligível no objeto natural.” (BARTHES, 2003: 51). É isto que, conforme o teórico francês, a crítica realiza com o conto “El Aleph”, quando, por exemplo, divide a narrativa em quatro níveis e em oito núcleos. Ele salienta que, embora algumas pessoas considerem essa atividade desprovida de utilidade, “entre os dois objetos, ou os dois tempos [...] produz-se algo novo, e esse algo novo não é nada menos que o inteligível geral” (Id., *ibid.*).

Além disso, pode-se afirmar que o estruturalismo, ao ser comparado com as duas correntes críticas anteriormente explanadas, a impressionista e a sociológica, promove notáveis mudanças, em relação às duas últimas, referentes à idéia de que o foco desloca-se do autor, das impressões desse, bem como do caráter social da obra, para o texto. A obra passa a ser analisada em função dos elementos que a constituem e não mais por um viés sociológico, psicológico ou biográfico; “à crítica literária compete antes dirigir a mirada para a obra em si e analisá-la em seus elementos intrínsecos, precisamente os que lhe comunicam especificidade artística.” (Id., p. 97).

Todavia, parafraseando as palavras de Enrique Anderson Imbert, apesar de focalizar a obra como um “ser” dotado de autonomia e de romper com o dogmatismo de atribuir uma grande importância à intenção do escritor, o estruturalismo “peca” ao estudar a obra “como um complicado objecto verbal, fechado e auto-suficiente” (IMBERT, 1971: 161) e, conforme Terry Eagleton, por demonstrar indiferença pelo lado humano.

Enquanto que Roland Barthes focaliza o “homem estrutural”:

se poderia chamar de homem estrutural, definido não por suas idéias ou suas linguagens, mas por sua imaginação, ou melhor ainda, seu imaginário, isto é, o modo como ele vive mentalmente a estrutura.” (BARTHES, 2003: 50)

e o estruturalismo como “uma atividade, isto é, a sucessão articulada de certo número de operações mentais” (Id., p. 51). Tais afirmações trazem em seu bojo o elemento humano e, sendo assim, constata-se que Barthes não desconsidera o homem, como Terry Eagleton, mas, ainda que de forma implícita, atribui valor a ele e à atividade estruturalista:

O homem estrutural toma o real, decompõe-no, depois o recompõe; é em aparência bem pouca coisa (o que faz com que certas pessoas digam que o trabalho estruturalista é ‘insignificante, desinteressante, inútil, etc’). Entretanto, de outro ponto de vista, essa pouca coisa é decisiva (Id., p. 51).

Quanto à análise realizada por Lya Luft, torna-se possível perceber que, de forma concisa e objetiva, a mesma tenta abarcar todos os elementos pertinentes à estrutura da obra, já que ela explana sobre a temporalidade, as personagens, as informantes do tempo e espaço, o autor-personagem-narrador, os recursos estilísticos, os níveis e os núcleos da narrativa, enfim, com o objetivo de reconstituir as regras de funcionamento do conto em questão.

Para finalizar seu estudo, nos dois últimos parágrafos, a autora “abandona” a estrutura do texto que, até então, estava sendo analisada e focaliza a figura do escritor argentino. E, implicitamente, mistifica-o com proporções hiperbólicas ao afirmar que as “referências múltiplas” de que faz uso, em sua obra, exigem a análise de uma “**equipe de estudiosos.**” (LUFT, 1974: 4 – grifo meu).

Antes de os demais textos serem analisados, cabe tecer algumas explicações sobre a estética da recepção e a hermenêutica, no que diz respeito às semelhanças entre essas duas correntes teóricas. Vale salientar que ambas visam ao resgate do caráter dialógico que toda obra, inicialmente, instaura, o que implica, conseqüentemente, no abandono da valorização da intenção do autor, bem como na substituição da tarefa de cunho analítico-descritivo por uma análise interpretativa.

De acordo com Paul Ricoeur, “el sentido primordial del término ‘hermenéutica’ se refiere a las reglas requeridas para la interpretación de los documentos escritos de nuestra

cultura”.⁷ Ainda conforme o teórico, no que tange à apropriação: “la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse”.⁸ enquanto ser humano, visto que, como o autor menciona “la comprensión del texto no es un fin por sí misma”⁹.

Além disso, salienta-se que

Una de las finalidades de toda hermenéutica es luchar contra la distancia cultural, [...] como una lucha contra el alejamiento secular o, [...] como una lucha contra el alejamiento del sentido mismo, [...] ; en este sentido, la interpretación acerca, iguala, convierte en contemporáneo y semejante¹⁰ (RICOEUR, 2001: 141),

como por exemplo, uma obra do século XIX, e, desse modo, propicia ao leitor a possibilidade de estabelecer um elo de identificação com alguma personagem e com as experiências vivenciadas pela mesma.

Já a estética da recepção “examina o papel do leitor na literatura” (EAGLETON, 2001: 102) e segundo essa corrente, o leitor exerce um papel fundamental na análise de um texto, pois conforme afirma o “pai da estética da recepção” (JAUSS, 1994: 71), ao referir-se à obra literária: “Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura” (Id., p. 25). Tal afirmação traz como consequência a idéia de que o significado de um texto de cunho literário está, necessariamente, condicionado não somente ao período histórico no qual o mesmo foi produzido, mas também ao destinatário e ao contexto histórico-social onde esse está inserido.

É de extrema valia ressaltar que, de acordo com Wolfgang Iser “são os vazios a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura” (ISER, 1979: 88), ou seja, a relação dialógica entre a obra e o receptor origina-se da

⁷ O sentido primordial do termo hermenéutica se refere às regras requeridas para a interpretação dos documentos escritos de nossa cultura. (*Del Texto a la Acción*, 2001, p. 169); ainda neste mesmo livro, parafraseando as palavras do autor, ele afirma que a interpretação, por sua vez, exige que o receptor se aproprie do texto, objetivando explicá-lo e compreendê-lo (RICOEUR, Paul. Trad. de Pablo Corona. *Del Texto a la Acción*, 2001, p. 132).

⁸ A interpretação de um texto se acaba na interpretação de si de um sujeito que desde então se compreende melhor, se compreende de outra maneira ou, inclusive, começa a se compreender.

⁹ A compreensão de um texto não é um fim por si mesma.

¹⁰ Uma das finalidades de toda hermenéutica é lutar contra a distância cultural, [...] como uma luta contra o distanciamento secular ou, [...] como uma luta contra o distanciamento do sentido mesmo, [...]; neste sentido, a interpretação aproxima, iguala, converte em contemporâneo e semelhante.

necessidade que o último tem de completar os “vazios”, que aquela deixou, objetivando revelá-la ao mundo, o que implica a idéia de que a mesma não está “pronta”, “fechada”, ainda que o autor possa almejar tal pretensão, mas ao contrário, aberta.

O leitor “não constitui só a parte passiva, um mero conjunto de reacções, mas uma força histórica, criadora também.” (JAUSS, 1971: 38-39), visto que ele é co-responsável pelo “produto” de sua leitura e não um mero receptor, logo a obra literária é inconcebível sem o papel desempenhado pelo mesmo.

Pensando nas palavras de Regina Zilberman (1989, p. 9), é necessário mencionar que a meta primordial da estética da recepção, inicialmente, era a recuperação do caráter histórico da recepção. Esse resgate da historicidade ocorreu através da incorporação do leitor como “ícone” imprescindível na interpretação de uma obra, já que o meio e a época em que o mesmo está inserido influenciam de forma notável em sua leitura. Logo, não é possível ler atualmente uma obra da década de setenta, por exemplo, da mesma forma que os contemporâneos do momento de sua produção.

É importante salientar que o resgate do caráter dialógico, promovido pela hermenêutica, não implica a resolução dos questionamentos que a obra instaura, mas na problematização e na discussão desses, visto que tal corrente é “conscientemente inconclusa e antiimpositiva, mantendo, muitas vezes, a pergunta como única resposta possível” (SAMUEL, 2001: 119).

Além disso, conforme Regina Zilberman, o estudo hermenêutico tenta mostrar ao leitor “a importância de uma obra na história” (1989, p. 69), aquilo que lhe confere um caráter de perenidade.

Percebe-se que Emi Maria Santini Saft, no texto “A Casa de Asterión”, não somente atribui importância ao leitor, mas também se une a ele e implicitamente lhe faz um convite, cuja meta é penetrar na teia construída por Jorge Luis Borges:

Borges realiza [...] a indução ardilosa para que penetremos em outro labirinto, [...] no qual nos encerramos voluntariamente e podemos experimentar os mesmos sintomas peculiares ao personagem central e, em seguida, ao seu redentor” (1976, p. 8).

o que permite afirmar que a referida produção apresenta algumas marcas caracterizadoras da estética da recepção.

A leitura que a escritora fez do conto “A casa de Asterión”, na década de setenta do século passado, certamente não se manterá a mesma ao ser realizada por um leitor do século

XXI, não somente porque o “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1994: 31) não é mais o mesmo, mas ainda porque

A obra literária não é [...] um monumento que nos revela o seu ser permanente em forma de monólogo. Muito ao contrário, reclama a ressonância constantemente renovada da leitura, semelhante a uma partitura que redime o texto da matéria das palavras e lhe empresta uma vida actual” (JAUSS, 1971: 41-42).

Em relação ao texto em foco, a autora se propõe a mostrar, paulatinamente, por meio de um exercício formal, ou seja, estruturalista, a desconstrução que Borges promove no mito de Asterión. Entretanto, vale destacar que, a estrutura não é o vértice da escrita da autora, mas o desvelamento do “olhar borgeano” acerca do mito em questão.

Dos demais textos que constituem o presente *corpus* crítico: “Crisóis e retortas”, de João Carlos Tyburski, “A morte na obra “El Aleph” de Borges”, de Jayme Paviani, “J. L. Borges: engajamento ou fantasia?”, de Regina Zilberman e Ana Mariza Filipouski e “O Informe de Brodie ou A literatura, um sonho dirigido”, de Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini, apreende-se que os mesmos transitam pela teoria hermenêutica.

É possível perceber que os quatro textos em foco tematizam assuntos que ultrapassam os limites textuais e induzem o leitor à reflexão já que, em “Crisóis e retortas”, o autor problematiza o sentido de repetição dos fatos; em “A morte na obra “El Aleph” de Borges”, Jayme Paviani debate sobre a morte e a sua aceitação, à luz do livro *El Aleph*; em “O Informe de Brodie ou A literatura, um sonho dirigido”, as autoras focalizam o mergulho borgeano no interior da intimidade humana e em “J. L. Borges: engajamento ou fantasia?”, as escritoras, tendo como foco a obra *História Universal da Infâmia*, desvelam uma sociedade em declínio, cuja única saída é o mundo mágico e utópico do sonho.

Esses ícones da crítica sul-rio-grandense, devido à criticidade que os permeia, disponibilizam ao destinatário debates que transcendem a estrutura formal, a qual teoricamente deveria detê-los e, como consequência, ultrapassam a linha temporal que os gerou.

Quanto aos escritores em questão é importante salientar que os mesmos não constroem conclusões, no sentido tradicional, cujo vértice é a idéia de desfecho, de um “ponto final”, pois nessas obras tem-se a impressão de continuidade, de inconclusão, como se o debate ainda estivesse “aberto”, à espera do leitor crítico.

Quanto ao caráter mutável do significado textual, no texto “J. L. Borges: engajamento ou fantasia?”, as escritoras fazem uso de uma citação na qual o autor argentino refere-se à

obra *História Universal da Infâmia*, como sendo “exercícios narrativos”. Segundo o mesmo, competia a ele apenas “costurar” as informações de que dispunha, com algumas variantes. Por outro lado, elas afirmam, de forma objetiva, o propósito de seu trabalho de demonstrar que a obra em questão “ultrapassa este juízo e contém germinalmente o todo da criação borgiana”.

Diante do que foi explanado, deve-se salientar que tanto Jorge Luis Borges, como Regina Zilberman e Ana Mariza Filipouski escreveram tais pronunciamentos na década de setenta. Todavia, deve-se considerar o meio no qual as mesmas estavam inseridas e principalmente a idéia de que cada ser humano é único, assim como o entendimento que tem acerca de determinado assunto.

Tendo em vista os autores do referido *corpus* crítico, Vinicius Jockyman, Paulo Hecker Filho, Flávio Moreira da Costa, Paulo de Gouvêa, João Carlos Tyburski, Regina Zilberman, Ana Mariza R. Filipouski, Emi Maria Santini Saft, Jayme Paviani, Maria da Glória Bordini, José Augusto Guerra, Guilhermino César e Lya Luft, torna-se válido mencionar que desses, com exceção dos quatro primeiros, os demais eram/são professores (alguns já faleceram, como por exemplo José Augusto Guerra, em 15/02/1982) e, a partir dessa base comum, cada um desempenhava outras diferentes funções, seja como pesquisador, crítico, escritor, jornalista ou advogado. Os demais integrantes da lista desenvolviam comumente o papel de jornalista e, assim como os outros escritores, exerciam outras atividades, seja como poeta, romancista, contista, teatrólogo, tradutor, crítico literário, humorista e/ou advogado. Isso demonstra que uma terça parte origina-se da área do jornalismo, enquanto a grande maioria é/era professor, o que, em geral, atribui-lhes um conhecimento teórico mais profundo acerca da literatura.

Dos textos que foram escritos por jornalistas, somente em “Jorge Luis Borges as amargas sim”, de Paulo de Gouvêa, desvela-se explicitamente a profissão do autor: “Para nós, homens da imprensa, tal coisa não surpreende, tão bem conhecemos os cavacos do ofício, o que não impede seja lamentável essa omissão.” (GOUVÊA, 1975: 5). Os outros escritores não se auto definem como jornalistas, entretanto, as suas produções textuais, assim como a de Gouvêa, desvelam, através de uma linguagem clara, expositiva, objetiva e informativa, a profissão que eles exercem e o veículo de “massa” (jornal), responsável pela propagação de suas idéias.

Ao traçar esse breve panorama sobre os questionamentos a seguir: Quem eram esses escritores gaúchos? E que atividades exerciam?, desperta a atenção o fato de que, com exceção de Lya Luft, todos já dominavam o terreno da crítica literária, ou seja, os textos por eles produzidos, que constituem uma parte do *corpus* em análise, não são produções

amadoras e inexperientes, mas o reflexo de um trabalho consistente, que vem se desenvolvendo gradativamente.

Quanto ao nível terminológico, tomando como base as palavras de Afrânio Coutinho, em seu livro: *Crítica e Teoria Literária*, podem ser considerados ensaios críticos os seguintes textos: “El Aleph”, “A casa de Asterión”, “J. L. Borges: engajamento ou fantasia?”, “A morte na obra ‘El Aleph’ de Borges”, “O Informe de Brodie ou A literatura, um sonho dirigido”, “Crisóis e retortas”, “O apocalipse de Borges” e “A palavra-invenção em Jorge Luis Borges”. Tal constatação se faz pertinente, pois, como afirma o autor mencionado, o sentido etimológico de “ensaio” que aponta para “tentativa”, “sai de cena”, gradativamente, para que o mesmo seja visto como sinônimo de “estudo: crítico, histórico, político, filosófico, etc.” (1987, p. 277).

Na análise dos textos mencionados, é possível constatar que os mesmos podem ser considerados ensaios de julgamento, já que

oferecem conclusões sobre os assuntos, após discussão, análise, avaliação. [...] Tem-se com eles uma interpretação, dentro de uma estrutura formal de explanação, discussão e conclusão e em linguagem austera (Id., p. 276).

Quanto aos demais textos, podem ser classificados como “review”, nomenclatura utilizada por Afrânio Coutinho para designar o tipo de produção textual que, através de uma linguagem objetiva, clara e informativa, “serve o público do jornalismo” (Id., p. 270).

Enquanto a crítica não almeja abarcar a grande “massa” de leitores, mas um público selecionado, visto que “é uma atividade escolástica (“scholarly”) destinada à análise, interpretação e julgamento da obra de arte” (Id., *ibid.*).

Torna-se importante ainda ressaltar que tanto o “review” quanto a crítica podem ser publicados em jornais ou revistas. Nesse sentido, vale lembrar que todos os textos pertencentes ao presente *corpus* originam-se do jornal *Correio do Povo*, portanto não é o local, nem a forma de publicação que os diferencia, “A diferença é de método e espírito, que envolvem duas atividades mentais diversas e dois objetivos independentes” (Id., *ibid.*). Até porque, “a verdadeira crítica, a boa crítica, a nova crítica, não será nem a do rodapé, nem a da cátedra, nem a dos livros, nem a das revistas especializadas, mas, muito banalmente, a dos grandes críticos” (MARTINS, 2002: 94).

3.2 – Década de Oitenta

Durante a década de oitenta foram produzidos, pela crítica do Rio Grande do Sul, os seguintes textos: “Borges & Meyer: além da epígrafe”, de Tânia Franco Carvalhal, “Sobre O Livro dos Seres Imaginários”, de Flávio Loureiro Chaves, “Um Encontro de Status com gente muito importante. Jorge Luis Borges”, de Renato Modernell e “Borges e Drummond em seita blasfema: a biblioteca e a torre”, de Maria do Carmo Campos.

Ao analisar esses estudos de crítica literária sul-riograndense, apreende-se o enfoque dos seguintes centros conceituais:

- o realismo borgeano, onde é permissível a dialética entre dados reais e irrealis;
- a desestruturação da concepção tradicional de ficção;
- a preocupação em desvelar a figura literária de Jorge Luis Borges.

No que tange ao primeiro ponto explorado, pode-se perceber que, segundo Tânia Franco Carvalhal, a tessitura literária construída por Jorge Luis Borges, bem como pelo gaúcho Augusto Meyer, permitem a relação harmônica entre elementos contrários e a existência de personagens cuja personalidade, por estar em conflito, mostra-se dupla ou múltipla. A crítica em questão concebe o apego de Borges por coisas díspares e pela “divisão interior” do ser humano como frutos do meio no qual o escritor argentino esteve exposto durante a infância, visto que, conforme ela própria afirma, o mesmo, ainda que tenha nascido na Argentina, “foi criado inicialmente como inglês”. Sendo assim, ela se apóia num alicerce de cunho biográfico, na tentativa de justificar a temática explorada por Jorge Luis Borges.

Ainda conforme a autora, a obra borgeana não põe em conflito elementos reais e irrealis, como num jogo de oposições, mas, através do elemento fantástico, promove a unificação dos contrários, junção que propicia o desvelamento do mundo de Borges: meio no qual, à luz da fantasia, tudo é possível.

Além disso, percebe-se que a escrita poética do escritor argentino, em foco, de acordo com a análise da autora, traz em suas “raízes” a busca da identidade que tanto aflige o homem moderno, em virtude do caos onde o mesmo está inserido.

Flávio Loureiro Chaves, por sua vez, sugere a idéia de que a escrita borgeana proporciona ao destinatário a oportunidade de penetrar num “território privilegiado da fronteira entre a realidade e a fantasia” (CHAVES, 1984: 10). Segundo o mesmo, da obra referida, cuja realidade foge aos padrões tradicionais de racionalização e anula a dialética causa / efeito e o tempo cronológico, resulta a metáfora do labirinto.

O autor em foco refere-se a um depoimento no qual Borges afirma a Richard Burgin que não busca construir “personagens de carne e osso”, já que “se considera **um criador de retratos mentais**” (Id., p. 10 – grifo do autor). Tal afirmação desperta a atenção, pois, como já foi dito, ele cria um “mundo” no qual a regra não é a razão, mas o sonho e a imaginação. Logo, percebe-se que no espaço onírico, ainda que convivam dados reais e irreais, a literatura não é concebida como espelhamento da realidade, mas “como um ato de criação pura” (Id., *ibid.*).

No que diz respeito ao conceito do elemento duplo, o qual normalmente é visto como “fruto” de uma personalidade que está em conflito com o espaço no qual está inserida, o crítico gaúcho acrescenta uma idéia notavelmente contrastante, pois assim como uma pessoa pode mostrar-se dupla, o contrário também é possível:

Para a divindade e para Jorge Luis Borges – o argumento e sua refutação, o verdugo e a vítima, o ortodoxo e o herege, formam uma só pessoa. Os opostos estão finalmente reunidos numa unidade indissolúvel; sua expressão é o paradoxo (Id., *ibid.*).

Além disso, de acordo com a análise desse autor, Borges denomina “duplo” o ser gerado à luz da imaginação e da fantasia. Com a finalidade de reiterar tal idéia, ele faz uso das palavras do narrador da poesia de Yeats: “o duplo é o nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos” (Id., *ibid.*) e, dessa forma, induz à reflexão pessimista (ou, quem sabe, realista) de que o indivíduo possui duas faces: a máscara social que está na superfície do homem e o “duplo” que está oculto na interioridade do mesmo e que ali permanecerá.

No que diz respeito ao segundo centro conceitual, percebe-se que Maria do Carmo Campos inicia seu texto “Borges e Drummond em seita blasfema: a biblioteca e a torre” com um trecho do Prólogo do livro *Ficções*, do próprio Borges. Ao fazer uso dessas palavras, a autora deixa o destinatário em estado de choque, visto que põe em dúvida o conceito tradicional de ficção que, até então, esse tinha.

Novamente, através das palavras borgeanas: “Não sou o primeiro autor da narrativa ‘A Biblioteca de Babel’; os curiosos de sua história e de sua pré-história podem examinar certa página do número 59 de SUR” (CAMPOS, 1988: 44), a autora estremece a idéia de texto original e incita à reflexão acerca da função do escritor não ser comprometer-se com a criação de obras originais, mas sim tecer paráfrase à luz de textos já existentes, como num constante jogo de espelhamento. Esse modo de pensar, ao banir com a noção de autenticidade e

originalidade, promove, como afirma Maria do Carmo Campos, o “falecimento” da escrita (1987-1988, p.44).

Além disso, apreende-se que a autora deseja demonstrar ao leitor que o conto borgeano “A Biblioteca de Babel” abala outros conceitos, como a noção de superioridade, inferioridade, totalidade, precisão, temporalidade, ordem lógica, racionalização e, como consequência, distancia o receptor de um universo textual verossímil e simultaneamente o lança numa teia escorregadia e complexa que abarca elementos paradoxais e díspares.

Quanto ao que foi explanado anteriormente, cabe ainda salientar que “a areia movediça, espaço híbrido, hesitante entre líquido e sólido, terra e água a dançar entre o verdadeiro e o falso, misterioso como labirintos da Biblioteca” (Id., p. 47) é, em suma, o “mundo” de Borges, um espaço cujo sujeito, como transgressor do meio que o norteia, é concebido, como Outro, em oposição ao Mesmo, que passivamente pertence à realidade concreta, ainda segundo a idéia de Maria do Carmo Campos.

Ao ser focalizado o terceiro e último ponto explorado pela crítica gaúcha na década de oitenta, apreende-se que Renato Modernell, através do texto “Um encontro de Status com gente muito importante. Jorge Luis Borges”, parece objetivar, inicialmente, a focalização da figura humana do escritor argentino. Para tanto, ele cita algumas características quanto à sua pessoa: “Borges é um homem simples, pacato e receptivo que gosta de conversar e tem um indiscutível prazer em receber visitas.” (MODERNELL, 1984: 510), bem como do meio no qual vivia:

Vive [...] em um velho e até modesto apartamento na Calle Maipú, no centro de Buenos Aires, em companhia de seu gato Beppo e de uma empregada que lhe prepara comida, atende a porta e o telefone e, às vezes, o leva para pequenos passeios pelas redondezas (Id., p. 509).

Cabe destacar que tais informações vão ao encontro da curiosidade do leitor, pois desvelam parte da face humana que o escritor argentino evita mencionar, tanto em sua obra ficcional, como em *Perfis - um ensaio autobiográfico*.

A seguir, Modernell dá início à entrevista que originou esse texto, ao focar Buenos Aires, país onde o escritor nasceu e viveu a maior parte de sua vida. Desse modo, deduz-se que o jornalista também almejava situar o destinatário gaúcho no que tange ao contexto histórico-social onde Borges nasceu e permanecia inserido - Buenos Aires.

No que concerne aos demais questionamentos, percebe-se que, com exceção de alguns poucos, em geral, escoa da referida entrevista perguntas referentes à “figura intelectual” e não ao lado humano de Jorge Luis Borges. A observação anteriormente explanada incita à parcial

constatação de que, ainda que Modernell tenha demonstrado uma inclinação para o desvelamento do “eu” borgeano, ele conduz a sua entrevista para a análise da vida literária do escritor J. L. Borges e não da vida pessoal.

Acredita-se que nessa época os críticos visavam fundamentalmente fortalecer os “laços” entre o leitor e a escrita de Borges; conclusão parcial a que se chega, devido aos três enfoques escolhidos pela crítica, quais sejam: o realismo borgeano, o que objetiva incitar o leitor a perceber que o autor, por estar ciente da situação caótica vivenciada pelo homem, cria, sob a influência da imaginação e da fantasia, um “outro mundo”, no qual a estética e a literatura são entendidas de forma muito peculiar; o estremecimento da noção de ficção, no intuito de mostrar a preocupação de Borges em romper com a tradição; e o desvelamento de J. L. Borges, um dos maiores ícones da literatura ocidental contemporânea.

No que concerne ao nível teórico, percebe-se que o texto “Sobre O Livro dos Seres Imaginários”, de Flávio Loureiro Chaves, transita pela teoria hermenêutica e pela estética da recepção. Na produção crítica citada, o destinatário é concebido como um sujeito ativo e como parte integrante do processo de comunicação que se estabelece entre ele, o autor e a obra: “E por isto criamos os seres imaginários no universo imaginário da narrativa: o homem, o mais imaginário dentre os seres imaginários.” (CHAVES, 1984: 10), já que, segundo Regina Zilberman, esse constitui o propósito inicial de todo texto: “dialogar” com o leitor (1989, p. 68).

Como se pode observar na análise do texto em foco, o autor apropria-se da obra *O Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luis Borges e, ao focalizar as metáforas em que a mesma se constitui, a casa e o labirinto, propicia um processo de atualização das mesmas: “Ora, esta casa construída para que os habitantes justamente nela se percam é (sempre foi) o mundo de Borges. Nasce aqui a imagem do labirinto (Id., *ibid.*).

Além disso, convém destacar que o escritor, ao atualizar o caráter simbólico da obra borgeana, implicitamente, “convida” o destinatário a desfrutar com ele desta “viagem”: “Com ele e com os seres imaginários ingressamos no labirinto; e este não é senão o itinerário exemplar da nossa existência.” (Id., *ibid.*). Sendo assim, apreende-se que Flávio Loureiro Chaves desfaz a pirâmide hierárquica: escritor, crítico, leitor e promove a unificação, na qual nenhuma das partes se sobrepõe às demais.

Com relação ao texto “Borges e Drummond em seita blasfema: a biblioteca e a torre”, de Maria do Carmo Campos, é possível perceber alguns indícios da hermenêutica, da estética da recepção e da literatura comparada. Primeiramente, antes de “mergulhar” nessa produção textual, objetivando mostrar ao leitor como as teorias, ainda que de forma implícita, mostram-

se diluídas nas palavras da autora, convém recuperar alguns tópicos acerca da literatura comparada; outra possibilidade de um viés crítico que, até então, não havia se revelado nas obras analisadas.

Segundo o ponto de vista de Antonio Candido, uma das figuras mais renomadas no terreno da crítica literária, a literatura comparada deve bipolarmente abarcar o elemento estético/literário e histórico, pertinente à época na qual a obra foi escrita e ao meio no qual a mesma está inserida. Tânia Franco Carvalhal, por sua vez, afirma que essa teoria não pode ser vista somente como “sinônimo de ‘comparação’” (CARVALHAL, 1999: 6), até porque “a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (Id., *ibid.*). Logo, a mesma “é um meio, não um fim”.

De acordo com a análise da referida autora, a literatura comparada, ao promover o rompimento daquela visão eurocêntrica, na qual a referência para a América Latina era a França, deveria, sob a influência da “proposta antropofágica”, que remonta aos primeiros anos do Modernismo brasileiro e tem como primeiro mentor Oswald de Andrade, ultrapassar a etapa da “devoração [...] vista no seu sentido mais superficial” (Id., p. 80) e proporcionar um processo dialógico entre culturas diferentes.

Ainda no mesmo livro, a escritora destaca que “o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários” (Id., p. 85).

Torna-se possível afirmar que conforme as idéias preconizadas por tais autores, o crítico ao fazer uso do comparativismo deve partir do particular, ou seja, da obra em si, para o universal, pertinente ao espaço de onde a mesma se origina.

Vale ainda destacar o pensamento crítico de Henry H. Remak¹¹, citado por Sandra Nitrini, devido à relevância do mesmo ainda hoje, posto que conforme esse teórico: “Literatura comparada é o estudo das relações entre literatura, de um lado, e outras áreas de conhecimento, e da crença, tais como as artes [...] filosofia, história [...] de outro” (NITRINI, 2000: 28).

Na análise do texto de Maria do Carmo Campos, algumas marcas da teoria defendida por Antonio Cândido podem ser percebidas, visto que a autora, ao discutir o estremecimento da noção tradicional de ficção à luz de Jorge Luis Borges e Carlos Drummond de Andrade, focaliza tanto o ponto nodal, que são as obras dos respectivos escritores, quanto o que emerge

¹¹ Comparative Literature; Its Definition and Function. In: *Comparative Literature Method and Perspective*. Carbondale, London/Amsterdam, Southern Illinois University Press/Feffer S. Simons, p. 1, 1971.).

das mesmas, transcendendo os limites textuais: a temporalidade, a seqüência lógica dos fatos e a própria concepção de mundo, tendo como alicerce fundamental a historicidade.

É importante destacar que a obra dessa escritora, através do viés comparativista tenta demonstrar ao leitor o abalo proporcionado por dois escritores de nacionalidades diferentes, porém ambos latino-americanos, ao explorar o conceito tradicional de ficção, ou seja, o fato de que os dois estão inseridos na América Latina, continente que, por si só, já tem uma grande “bagagem” histórica, política e cultural deve necessariamente ser levado em pauta ao analisar-se esse texto, para que se tente compreender a proposta da autora, cujo “ponto de partida” é a obra em si e o “ponto de chegada”, a concepção de dois escritores latino-americanos. Portanto, deduz-se que o caráter universal, nesse caso, aponta para a América Latina.

Deve-se mencionar que nesse texto a teoria comparativista é explicitamente exposta somente nos dois últimos parágrafos, através de uma sutil escolha da autora, ao afirmar que: “Borges e Drummond irmanam-se numa ‘seita blasfema’” (CAMPOS, 1988: 52). Assim, esses escritores, por apresentarem concepções semelhantes no que diz respeito à realidade e ao homem contemporâneo, nas obras analisadas, podem ser vistos sob uma mesma ótica.

Quanto ao destinatário, cabe afirmar que o mesmo não é uma figura puramente formal e ilustrativa, mas essencial na tessitura textual visto que, por ser dotado de autonomia, interage com a obra, almejando revelá-la. Essa relação permite que, como num processo cíclico, a obra “abra-se” para o destinatário e vice-versa, incessantemente: “Por entre espelhos e hexágonos, o leitor arrisca-se a falsear o pé, mergulhando em areia movediça, bilhete possível para viajar no universo de Borges.” (Id., p. 47).

Além disso, é de extrema validade explicar que, conforme a análise tecida por Maria do Carmo Campos, a escrita de Borges ao “abalar os fios da representação”, promove o rompimento daquela visão pré-determinada referente à “história da ORDEM” e causa uma grande mudança, na qual o sujeito, por buscar construir a sua própria identidade, ao reagir frente ao mundo caótico onde está inserido, deixa de ser concebido como “Mesmo” e passa a ser visto como “Outro”. Sendo assim, deduz-se que a autora se apropria da obra borgeana e a atualiza, atribuindo-lhe um novo sentido, de acordo com a época na qual a mesma está sendo analisada.

O texto “Borges & Meyer: além da epígrafe”, de Tânia Franco Carvalhal, cujo foco é dirigido para as analogias e as diferenças entre as obras de Jorge Luis Borges e Augusto Meyer, passa a impressão de ter sido influenciado pela estética da recepção, crítica biográfica e literatura comparada.

Quanto à influência da crítica biográfica, percebe-se que, conforme Angélica Maria Santos Soares, pode ser evidenciada quando a escritora sugere que o caráter duplo, a forte lucidez e o modo com que Borges e Meyer se referem ao elemento local: Buenos Aires e Porto Alegre, respectivamente, originam-se da dupla nacionalidade e do dualismo lingüístico que ambos vivenciaram, ou seja, Tânia Franco Carvalhal tenta tecer uma análise da obra, através de elementos extraliterários, pertinentes às vidas dos escritores em foco. Quanto ao destinatário, percebe-se que a mesma lhe atribui importância, ao sugerir que Borges o concebe como um ser ativo e dotado de autonomia:

Borges se vale dos amplos conhecimentos de diversas literaturas para sobrecarregar seus relatos e ensaios de alusões e referências, num procedimento intencional para torná-los mais complexos e enigmáticos ao leitor, como a exigir deste uma participação mais ativa e uma leitura em profundidade (CARVALHAL, 1982: 65).

No que se refere à literatura comparada, percebe-se que esse texto também parece ter sido influenciado pelas idéias de Antonio Candido, já que a escrita de Tânia Franco Carvalhal focaliza tanto os elementos de teor estético e literário, como por exemplo o “tema da personalidade dividida”, quanto os elementos históricos pertinentes às vidas dos escritores, como o fato de ambos terem “uma formação filosófica muito próxima e de várias leituras comuns” (Id., p. 63) e terem sido expostos a “uma dupla nacionalidade” e a um “dualismo lingüístico”.

Assim como na produção textual anteriormente analisada, o referido texto também abarca autores latino-americanos: Borges e Meyer; o que induz a pensar que a proposta da crítica literária sul-riograndense, na década de oitenta, no que tange ao caráter universal, configura-se na América Latina.

Torna-se importante explicitar que, diferentemente de Maria do Carmo Campos, Tânia Franco Carvalhal faz uso da literatura comparada, enquanto viés crítico, desde o início de seu trabalho: “Há em Meyer, como em Borges, uma obsessiva inclinação para conciliar o que na aparência se contrapõe, a encontrar em todas as coisas seu complemento necessário, a face oculta que dá sentido à descoberta” (Id., p. 62). Outro ponto que merece ser salientado diz respeito à forma argumentativa com que a autora constrói paulatinamente seu texto, o que acaba “poupando” um pouco o leitor, pois lhe apresenta todas as informações, a fim de sustentar a idéia conclusiva de que “A relação entre eles, portanto, transcende a simples sugestão que possa contar uma epígrafe” (Id., p. 66).

Na análise da entrevista realizada por Renato Modernell, fez-se necessário a recorrência à leitura de outras entrevistas, cujo foco também fosse Jorge Luis Borges, já que tal recurso visa à compreensão do enfoque que orientou o crítico gaúcho.

Para isso, recorreu-se, então, às entrevistas realizadas por Álvaro Miranda: “Uma conversa com Jorge Luis Borges” (1978) e Júlio César Calistro: “Borges, el eterno” (1983), realizadas, respectivamente, no Uruguai e em Buenos Aires. Intriga, à primeira vista, a forma de tratamento que Renato Modernell utiliza para referir-se ao escritor argentino: “senhor”. Isso, porque a mesma expressa não somente o respeito e o formalismo do jornalista em relação a Borges, mas também o distanciamento, através da utilização de tal vocábulo, ainda que essa entrevista tenha ocorrido pessoalmente.

É importante destacar que se torna inviável tecer uma comparação no que tange às formas de tratamento que foram utilizadas por Modernell e os demais escritores, pois em relação à entrevista “Uma conversa com Jorge Luis Borges”, foi utilizada uma versão traduzida, o que, em geral, não garante a fidelidade ao texto original. Já em “Borges, el eterno”, o autor utiliza a forma pronominal “usted” (você) que, diferentemente, do Brasil, nos países latinos equivale à forma de tratamento “senhor” [*ad tempora*].

Quanto ao foco dessas entrevistas, percebe-se que o único escritor que se dispõe a tecer questionamentos de cunho puramente literário/artístico é Álvaro Miranda, pois Júlio César e Renato Modernell oscilam entre o elemento literário e o humano. Quanto ao último, percebe-se também, em segundo plano, uma tentativa de desvelar Buenos Aires e toda a questão política que a norteia, fruto do processo de redemocratização que estava se desdobrando naquela época, conforme pode ser visto nos seguintes questionamentos, transcritos da referida entrevista: “Qual a diferença da Buenos Aires de 1984 e a que aparece em seus livros, a cidade de sua juventude?” / “Vocês têm passado anos difíceis, não?” (MODERNELL, 1984: 510).

Modernell e Miranda são dois escritores que em parte opõem-se quanto ao ponto de vista escolhido, pela questão local, que os separa, já que os mesmos originam-se de contextos históricos totalmente diferentes: Brasil (RS) e Uruguai, respectivamente, o que, por si só, já gera disparidades quanto aos elementos culturais, sociais, históricos e políticos. Além disso, outro fator exerce extrema importância para a divergência dos dois críticos: a formação desses escritores, visto que o gaúcho é jornalista, e somente mais tarde dedicou-se à literatura, enquanto o uruguaio é poeta e ensaísta; formação que resulta em um interesse e conhecimento, em geral, maiores pela literatura e pelos elementos literários.

Tendo em foco os autores da década de oitenta: Tânia Franco Carvalhal, Flávio Loureiro Chaves, Maria do Carmo Campos e Renato Modernell, cabe mencionar que apenas o último escritor origina-se da área jornalística, enquanto os demais seguem a carreira acadêmica, atuando como professores.

A formação acadêmica se reflete nitidamente nos textos que constituem este *corpus*, já que os autores produziram os mesmos sob a influência de uma forte base conceitual e metodológica. Desse modo, vale destacar, que eles visavam atingir não ao típico leitor de jornais, aquele que busca informação de forma rápida, objetiva e clara, mas ao leitor que possui uma formação intelectual e literária. Já a entrevista elaborada por Renato Modernell apresenta uma proposta notavelmente mais totalizadora, o que convém ao leitor de jornal. Todavia, foi publicada na revista *Status*, cuja essência é a apresentação do nu feminino.

No que diz respeito à tipologia, pode-se considerar como ensaios de julgamento: “Borges & Meyer: além da epígrafe”, “Sobre O Livro dos Seres Imaginários” e “Borges e Drummond em seita blasfema: a biblioteca e a torre”, todos produzidos por professores - Tania Franco Carvalhal, Flávio Loureiro Chaves e Maria do Carmo Campos, respectivamente.

Renato Modernell, por sua vez, constrói uma entrevista que tende para o “review”, pois visa “presentear” o leitor com um texto leve e informativo, “recheado” de questionamentos que objetivam saciar a curiosidade do público gaúcho acerca do escritor Jorge Luis Borges, ao invés de enredá-lo numa densa teia crítica.

Vale salientar que, embora não se tenha um *corpus* quantitativamente significativo nessa década, visto que se dispõe de apenas quatro textos, o mesmo é “rico” quanto às idéias exploradas e à criticidade com que os autores as desenvolveram.

Por fim, ainda é importante destacar que na década de oitenta dos três ensaios que foram escritos, somente um foi publicado no jornal – “Sobre O Livro dos Seres Imaginários” - , e os demais em revistas literárias. Tal informação demonstra que no período histórico em foco os ensaios já estavam sendo, em sua grande maioria, publicados no “veículo” que lhes é pertinente: nas revistas de cunho literário.

3.3 – Década de Noventa

O *corpus* pertinente à década de noventa é constituído pelos seguintes textos: “Jorge Luis Borges e a obrigação de esquecer”, de Charles Kiefer, “Dois leitores da “gauchesca”: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto”, de Tânia Franco Carvalhal, “O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luis Borges”, de Regina Zilberman, “O fantástico em Maupassant e Borges”, de Paulo Becker, “A autoridade do falso documento: a realidade dos textos nas narrativas de expressão fantástica de Henry James e Jorge Luis Borges”, de Imgart Grützmann Bonow, “A trajetória do fantástico”, de Nelci Muller, “There are more things, de Jorge Luis Borges: uma análise simbólica”, de Cinara Ferreira Pavani, “Os sentidos mágicos: uma leitura comparada de Kafka e Borges”, de Pedro Brum Santos, “Sigurd/Brynhild e Javier Otárola/Ulrica: uma aproximação que singulariza”, de Fiorina Matilde Macedo Torres, “Sul”, de Juremir Machado da Silva, “O cabalista de Tucumán”, de Moacyr Scliar, “O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: Drummond, João Cabral e Borges”, de Maria do Carmo Campos e “Dez anos sem Jorge Luis Borges”, de Lélia Almeida.

Torna-se possível afirmar, após a leitura e a análise detalhada dos textos citados, que os autores, neste período histórico, focalizaram uma grande variedade de centros conceituais:

- a visão estética borgeana quanto ao gênero fantástico;
- o caráter social e dialógico da obra de Jorge Luis Borges;
- a alusão mistificada à figura do escritor argentino;
- o “eu” borgeano: a face autoral, somada à face humana;
- a cultura local, gauchesca sob o olhar borgeano;
- a valorização que Borges atribui à literatura nórdica medieval;
- o elemento diferencial na escrita borgeana;
- a concepção do escritor, em foco, no que tange à temporalidade.

No que diz respeito ao primeiro ponto debatido pela crítica sul-rio-grandense, vale destacar que o mesmo é desenvolvido em cinco textos: “O fantástico em Maupassant e Borges”, de Paulo Becker, “A autoridade do falso documento: a realidade dos textos na narrativa de expressão fantástica de Henry James e Jorge Luis Borges”, de Imgart Grützmann Bonow, “A trajetória do fantástico”, de Nelci Muller, “Os sentidos mágicos: uma leitura comparada de Kafka e Borges”, de Pedro Brum Santos e “There are more things, de Jorge Luis Borges: uma análise simbólica”, de Cinara Ferreira Pavani.

Paulo Becker, de forma objetiva e clara, antecipa ao leitor o foco de seu trabalho e o centro conceitual que o permeia:

No presente trabalho, eu partirei justamente da análise de dois contos de Maupassant [...], e em seguida analisarei dois contos do escritor argentino Jorge Luis Borges [...] Porém até que ponto o fantástico que se distingue na obra de Borges ainda guarda semelhança com aquele cultivado por Maupassant? O fantástico constitui realmente um gênero literário autônomo ou comparece apenas como elemento de composição nas obras mais diversificadas? A busca de uma resposta para essas questões, constitui o objeto central deste ensaio (BECKER, 1993: 88).

O enfoque dado pelo referido autor, de certa forma, “poupa” um pouco o trabalho do destinatário, visto que o mesmo antecipadamente sabe qual é a meta a ser alcançada pelo crítico.

Após dissertar sobre os contos “Aparição” e “O Horla”, escritos por Guy de Maupassant, Becker faz o mesmo com o conto borgeano “A outra morte” para, a seguir atribuir ao receptor uma conclusão parcial que foi intuída por ele próprio, embora o leitor possa partilhar da mesma opinião:

Mesmo sem proceder a uma análise mais demorada, o leitor logo intui que este conto de Borges encontra-se bastante afastado do modelo de fantástico proposto por Todorov [...] o conto de Borges se aproxima mais da estrutura dos enigmas.” (Id., p. 94).

Além disso, o autor tenta mostrar ao destinatário os “recursos narrativos utilizados por Borges” (Id., p. 95) que encaminham tal constatação. Como por exemplo, o fato de que o narrador é simultaneamente “a personagem que investiga e tenta interpretar os fatos” e “o escritor que seleciona e organiza estes mesmos fatos para compor uma peça literária de um gênero determinado” (Id., *ibid.*). Essa bipolaridade é que, segundo o autor, invalida a pretensa fidedignidade da história.

Com o objetivo de convencer o leitor que a concepção estética de Borges acerca do fantástico “foge” aos padrões tradicionais, Paulo Becker recorre ao conto borgeano “O Aleph”, no qual, assim como na narrativa anterior, o narrador apresenta um caráter duplo. A seguir, ele tece algumas explicações sobre “O Aleph” e afirma que o mesmo “encerra em si o espaço cósmico, sem diminuição de tamanho” (Id., p. 96); e conclui que “O conto ‘O Aleph’ nada mais é do que uma fantasia sobre o espaço” (Id., *ibid.*), enquanto que “A outra morte” remete a “uma fantasia sobre o tempo” (Id., *ibid.*). Portanto, segundo o crítico em questão, esses

contos não põem em confronto o natural e o sobrenatural, mas “aprofundam a perquirição dos próprios limites da racionalidade.” (Id., p. 97).

Imgart Grützmann Bonow, no texto “A autoridade do falso documento: a realidade dos textos na narrativa de expressão fantástica de Henry James e Jorge Luis Borges”, primeiramente, faz uso das palavras de outros escritores, como Brook-Rose, Bella Josef e Felipe Furtado a fim de demonstrar ao leitor os aspectos que possibilitaram que a mesma tecesse uma comparação entre os textos “A outra volta do parafuso”, de Henry James e “O Zahir”, de Jorge Luis Borges, pelo viés da literatura de expressão fantástica.

Após a análise individual dos contos citados, a autora constata “que ambos usaram o mesmo recurso literário, que é a intertextualidade, mas Borges, diferentemente, cria uma teia textual “na qual um texto remete a outro que por sua vez remete a outro e, assim, sucessivamente.” (Id., p. 58).

A escritora salienta que a figura do narrador não é concebida da mesma forma por James e Borges, já que, enquanto aquele utiliza um narrador homodiegético que desempenha “uma função secundária de testemunha oral e de observador externo” (Id., *ibid.*), o que, conforme Oscar Tacca, teórico citado por Imgart Bonow, visa conferir objetividade e verossimilhança ao relato. Por sua vez, esse tenta convencer o leitor através da estrutura intertextual de que o conto se reveste, e não por meio das palavras do narrador, já que ele tanto se comporta como homodiegético, como autodiegético, no que se refere à história narrada, “e possui grau de conhecimento variável” (Id., p. 59), o que o impossibilita de ser visto como um deus onisciente, que a tudo observa atentamente.

Além disso, a crítica vale-se das palavras de Lenira Covizzi objetivando concluir que Borges atribui menos importância ao narrador, em função do próprio contexto histórico no qual o homem estava inserido nesta época (século XX), pois “Ele não é mais o centro irradiador dos acontecimentos e nem possui mais autoridade sobre o que acontece à sua volta devido às mudanças ocorridas nos vários setores da vida humana.” (Id., p. 60).

Diante do que foi explanado, cabe acrescentar que a intertextualidade na escrita borgeana não se configura apenas como um “recurso narrativo”, mas vai ao encontro da visão estética de Borges quanto à narrativa de cunho fantástico na qual ela se insere, uma vez que é através da utilização de outros textos que ele constrói uma diegese labiríntica e enigmática, onde o foco não é mais o homem, mas a história em si e os fatos que a constituem.

De forma objetiva, Nelci Muller, no texto “A trajetória do fantástico”, afirma que visa tecer um estudo comparatista entre as narrativas “O gato preto” e “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, “A Metamorfose”, de Franz Kafka, “O Zahir”, de Jorge Luis Borges e “Um senhor

muito velho com umas asas enormes”, de Gabriel Garcia Marques, cujo enfoque será determinado pela descoberta dos “indícios reveladores do fantástico e sua conseqüente transfiguração no tempo” (Id., p. 31).

Ao analisar o conto borgeano “O Zahir”, a autora confere, implicitamente, à moeda: Zahir a responsabilidade pela estrutura de cunho enigmático que permeia a narrativa em foco, pois ainda que ela seja “um elemento objetivo da realidade contemporânea do homem capitalista” (Id., p. 42), como a mesma afirma no desfecho do texto, “a palavra Zahir, parece provocar um efeito mágico, alucinatório nas pessoas.” (Id., p. 39).

Vale então salientar que, conforme o ponto de vista da crítica, acredita-se que seja através da dialética entre o real e o irreal, promovida por Borges pela inserção de um objeto notavelmente realista, mas que, instaura magicamente o caráter ambíguo do narrador e a “relativização temporal” (Id., p. 40), que se configura a concepção estética borgeana, no que tange à literatura fantástica.

Torna-se importante destacar ainda o parágrafo conclusivo desse texto, visto que em oposição a Imgart Grützmann Bonow, que afirma não ser mais o homem “o centro irradiador” (Id., p. 60) dos fatos, Nelci Muller constata que “a respeito da transformação da narrativa sobrenatural do século XX, qual seja: existe somente um objeto fantástico: ‘o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade’, enfim o homem ‘normal’.” (Id., p. 43), ou seja, enquanto aquela “liberta” a figura humana e atribui à tessitura textual e à conseqüente dialética entre os fatos o “seio” da escrita fantástica, esta confere ao homem o caráter de fantástico, apesar de estar inserida no século XX, período histórico no qual o mesmo não é mais concebido como o foco das atenções.

Ainda em relação ao primeiro ponto debatido pela crítica, Pedro Brum Santos, no texto “Os sentidos mágicos: uma leitura comparada de Kafka e Borges”, propõe ao destinatário um estudo de cunho comparatista entre os textos “A Grande Muralha da China”, de Franz Kafka e “O Aleph”, de Jorge Luis Borges, no qual o ponto nodal é o modo como os escritores focalizam a problemática da linguagem, enfoque que traz em sua base a visão estética de Borges quanto ao fantástico.

Parafrazeando as palavras do autor, a obra borgeana possibilita ao escritor argentino ultrapassar os limites da ficção de cunho local que lhe antecedeu e como conseqüência coloca-o no “primeiro plano da literatura ocidental”, ou seja, essa “conquista”, em nível mundial, ocorreu devido à habilidade com que Jorge Luis Borges criou, através da palavra, um universo labiríntico e imagético, onde é focalizada a “problemática do homem” (Id., *ibid.*).

Vale salientar que Pedro Brum Santos faz uso das palavras de Carlos Fuentes na tentativa de induzir o receptor a crer que, embora a produção borgeana transcenda o elemento localista, a mesma não descuida dele, visto que “O dado telúrico [...] permanece garantido por uma espécie de força iniciática que seus textos buscam exprimir.” (Id., *ibid.*). Logo, a “fórmula do ficcionista” atinge a universalidade, “sem abandonar uma carga de originalidade terrígena.” (Id., p. 102).

O escritor se propõe então a mostrar ao leitor o modo como Jorge Luis Borges articula, em sua obra, o elemento local e o universal, o qual aquele “se divide entre as calles de Buenos Aires e as províncias pampeanas da Argentina, ou, então, pela presença de uma galeria de personagens portenhas, na qual desponta a curiosa figura de Borges.” (Id., *ibid.*) e esse aponta para “A preocupação com o estabelecimento da linguagem” (Id., *ibid.*). A seguir, o mesmo tece uma análise detalhada do conto “O Aleph”, a fim de mostrar como essa bipolaridade configura-se na narrativa mencionada.

Além disso, cabe destacar que o crítico em foco alude ao tema da precariedade das palavras, à luz da escrita borgeana, com o objetivo de desvelar a “trajetória cabalística”, labiríntica e misteriosa em que “O Aleph” se vê constituído. Sintetizando, o crítico tematiza o aspecto localista e o universal na escrita de Borges, a fim de conduzir o destinatário, gradativamente e de forma implícita, à concepção do escritor argentino da narrativa de expressão fantástica.

Como último texto, no que concerne ao primeiro centro conceitual, resta focalizar “There are more things, de Jorge Luis Borges: uma análise simbólica”, de Cinara Ferreira Pavani, uma vez que esse texto “visa analisar o conto ‘The [sic] are more things’ do Livro de areia, sob um ponto de vista simbólico” (PAVANI, 1998: 131), estudo que tem como alicerce “uma história em que o fantástico sobrepuja a razão” (Id., *ibid.*).

A autora analisa o jogo de xadrez e o labirinto, comparando-os à construção do conto e à Casa Colorada, respectivamente. Entretanto cabe salientar que tais ícones imagéticos não tangem somente à essa estrutura narrativa, mas à visão de Borges no que diz respeito à literatura fantástica, ou seja, a estrutura labiríntica transcende a diegese borgeana que a gerou, permitindo a reflexão não somente sobre o “universo” literário, mas sobre a própria vida humana: “A personagem de The [sic] are more things, na verdade, questiona-se a respeito daquilo que em anos de estudo não compreendeu: a urdidura do tempo e a transitoriedade da vida.” (Id., p. 144). Possivelmente, a reflexão proposta por Pavani seja compartilhada pelo leitor crítico.

Tendo em vista o segundo ponto debatido pela crítica, pode-se perceber já pelo título do texto escrito por Regina Zilbermann: “O leitor de Machado de Assis a Jorge Luis Borges”, o forte apelo ao caráter recepcional da obra, visto que a autora focaliza aquele que na tríade autor, obra, leitor, “sempre foi o menos privilegiado” (EAGLETON, 2001: 102). A proposta anunciada pelo título do trabalho se confirma, pois a autora inicialmente explana a respeito da Estética da Recepção e das mudanças operadas por essa corrente teórica.

A seguir, a mesma apresenta ao receptor o foco que permeia a sua escrita, que é justamente a “imagem do leitor”, tratada à luz dos contos “Pálida Elvira”, de Machado de Assis e “Tema del traidor y del héroe”, de Jorge Luis Borges, para afirmar que é possível estabelecer um elo “porque seu objeto somos nós mesmos, seus leitores reais.” (ZILBERMAN, 1996: 108). Essa afirmação implicitamente atribui a tais contos a idéia de universalidade e transcendentalidade, já que os mesmos não estão direcionados para um leitor específico, de uma época determinada, mas para todos os leitores, independente do período histórico.

Segundo a análise da crítica gaúcha, o conto borgeano em foco tematiza “o lugar da leitura na vida da sociedade.” (Id., p. 116), visto que “um grande leitor”: Nolan (Id., p. 119), em virtude do mundo caótico no qual está inserido, busca na tessitura ficcional, “único lugar onde os fatos têm ordem e significação.” (Id., *ibid.*), meios para organizar a sociedade e atribuir-lhe um novo sentido.

No conto machadiano, por sua vez, “tanto a leitora amiga como a protagonista retiravam das leituras exemplos de atitudes e visão de mundo através das quais pautavam suas relações com a sociedade” (Id., *ibid.*). Sendo assim, depreende-se que enquanto Borges amplia e totaliza a importância da leitura, ao lhe incumbir um caráter não somente social, mas coletivo, Machado centra o processo de mudança suscitado pela leitura nas personagens, visão notadamente mais individualista.

O terceiro ponto focalizado pela crítica se faz presente no texto “Dez anos sem Jorge Luis Borges”, de Lélia Almeida, visto que a autora, por considerar Borges um “dos nomes mais importantes da moderna literatura contemporânea, mestre e modelo de um sem número de intelectuais e escritores deste século” (ALMEIDA, 1997: 33), tece um explícito saudosismo à figura desse escritor.

Após citar alguns dados de caráter biográfico de Jorge Luis Borges, a escritora traça um “itinerário” com a finalidade de oferecer ao leitor opções diferenciadas para o desvelamento do escritor argentino. Para isso, ela recorre aos filmes “O Nome da Rosa”, dirigido por Jean-Jacques Annaud, no qual a personagem *George* é uma evidente homenagem

à “figura do grande sábio argentino” (Id., p. 34) e “A Intrusa”, cuja fonte é o conto de mesmo nome; aos livros *Sete Noites* e *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais* e aos ensaios “José Hernández: Martín Fierro e O Gaúcho”, do livro *Prólogos: com um Prólogo dos Prólogos*, escritos por Borges.

Vale ainda salientar a conclusão tecida pela autora, uma vez que dessa emerge um tom notavelmente opiniático quanto à figura literária de Jorge Luis Borges:

Mas Borges é isto e muito mais. Impossível resumir a grandeza do escritor argentino numa homenagem sempre incompleta, sempre menor. São dez anos sem Jorge Luis Borges e são dez anos de saudades. (Id., p. 37).

Torna-se possível perceber que o quarto centro conceitual é desenvolvido no texto “Jorge Luis Borges e a obrigação de esquecer”, por Charles Kiefer, onde o autor, através de uma linguagem notavelmente metafórica, tece um convite ao leitor: “Imaginemos Jorge Luis Borges redivivo” (KIEFER, 1997: 13), no qual este “Borges apócrifo” (Id., *ibid.*) recorre à biografia *Borges à contraluz*, escrita por Estela Canto, objetivando desvelar a face humana borgeana que a obra *Perfis – um ensaio autobiográfico* velou sob a “máscara” da figura literária.

Após alguns questionamentos que visam incitar o receptor à reflexão: “Quem foi Jorge Luis Borges, o que emerge das páginas às vezes rancorosas de Estela Canto ou o que o próprio Borges construiu em *Perfis*?” (Id., p. 14), o autor “abandona” o simulacro de Borges e faz uma análise detalhada da autobiografia borgeana, a fim de demonstrar que se Borges “não se fingiu de outro, renegou à sombra e ao esquecimento boa parte de suas vivências, especialmente aquelas relacionadas com sua vida afetiva.” (Id., p. 17).

Charles Kiefer recorre, então, às palavras de Luiz da Costa Lima, visando validar o seu discurso no que tange à “máscara” social de que Borges faz uso para proteger o seu “eu” interior, pois segundo o crítico, o homem, em virtude de sua imaturidade biológica, construiu a “persona” (Id., p. 14).

Ainda que se valha da teoria de Luiz da Costa Lima, o autor não se mostra convencido da “exclusão que Jorge Luis Borges faz, em sua autobiografia, da questão amorosa.” (Id., p. 23) e, como conseqüência, permite que as suas indagações se concretizem sob a forma de questionamentos: “Por que, em suas memórias, Borges somente presta homenagens aos amigos, esquecendo-se completamente das amigas, ele que passou boa parte de sua vida na companhia das mulheres?” (Id., *ibid.*).

O escritor recorre à versão de Estela Canto, ciente de que essa obra, embora incompleta, retrata o lado humano de Borges, pois “a visão que ela tem dele é a do outro, do não-si-mesmo,” (Id., p. 24), a face que ele tanto se empenha em “abafar”, em *Perfis – um ensaio autobiográfico*.

Ao analisar a biografia *Borges, à contraluz*, de Estela Canto, Charles Kiefer assimila que, apesar de mesma almejar a humanização da figura autoral de Borges, através de um processo de desmistificação, ela própria se trai ao dizer que “tudo o que Borges dizia tinha uma qualidade mágica, como um prestidigitador, tirava objetos inesperados de um chapéu inesgotável.” (Id., p. 26) e acaba reforçando o mito, como afirma o escritor na nota de rodapé, revelando que, mesmo involuntariamente, ela se mostra “anestesiada” pela presença borgeana.

Por fim, o crítico conclui, juntamente com o “jovem apócrifo”, por ele criado, que “os dois livros são faces de uma mesma moeda e que justapostos, ao contrário da oposição aparente, produzem a impressão de profundidade tão sonhada pelos pintores de todos os tempos.” (Id., p. 29), visto que todo ser humano, na realidade, constitui-se de “n” faces, em virtude da complexidade que lhe é inerente e principalmente da necessidade que o mesmo possui de disfarçar os próprios sentimentos, a fim de se proteger de possíveis decepções.

No que diz respeito ao quinto centro conceitual, percebe-se que o mesmo emerge dos seguintes textos: “Sul”, de Juremir Machado da Silva e “Dois leitores da “Gauchesca”: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto”, de Tânia Franco Carvalhal, porque ambos os escritores debatem sobre a questão pertinente à cultura local na escrita borgeana.

Juremir Machado da Silva, ao intitular seu texto “Sul”, estabelece um elo com o conto de Borges “O Sul”. Porém, essa relação transcende o título, já que o autor tece algumas idéias de forma sintética, referentes ao elemento local e regional, presentes nessa narrativa.

Cabe destacar que o autor tenta revelar que o sul não é apenas uma simples preferência do escritor argentino, pois como um “escritor do sul” (SILVA, 1999: 5), ele não falava apenas sobre o sul, mas “cantava o Sul como essência do poema” (Id., *ibid.*).

Além disso, o crítico salienta que, apesar de Borges ter lido muitas obras sobre a mitologia grega e a escandinava, o que o possibilitou fazer uso desses conhecimentos em sua obra e atingir um patamar mundial, universal, o mesmo não rompeu o “laço” com o elemento local e “soube transformar o tempo local numa mitologia” (Id., *ibid.*).

Tânia Franco Carvalhal, por sua vez, inicia o texto “Dois leitores da “Gauchesca”: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto” com uma exposição sobre “a existência de duas vertentes temáticas na obra de Jorge Luis Borges: a adesão a um patrimônio universal [...] e uma outra vertente, com base na cultura gauchesca” (CARVALHAL, 1994: 189). A partir daí,

ela recorre ao conto borgeano “O Sul” para mostrar como se configura essa bipolaridade universal x particular na personagem protagonista, Juan Dahlmann.

Torna-se importante afirmar que o propósito da autora não é dissertar sobre ambas as vertentes, mas, como se pode perceber, através do título do texto, bem como dos subtítulos: “As leituras do Martín Fierro por Jorge Luis Borges” e “As convenções da gauchesca, na obra de Simões Lopes Neto”, seu foco é a questão local.

Conforme a análise da escritora, no ensaio “Kafka y sus precursores”, Borges não somente concebe “o poema de Hernández como ‘texto fundador’ da literatura Argentina” (Id., p. 191), mas também como fonte de inspiração para os autores que surgiram posteriormente a ele.

Tânia Franco Carvalhal afirma que Borges ao situar “o Martín Fierro como texto fundamental da poesia gauchesca” (Id., p. 192), faz um prolongamento desse poema, não em virtude da reafirmação de valores, pertinentes ao momento de escritura de tal obra poética, o que atestaria a validade da mesma, mas principalmente devido às características essenciais que configuram o gênero gauchesco. Sendo assim, ela focaliza o ensaio borgeano “La vuelta del Martín Fierro”, objetivando salientar a transformação do poema de Hernández em narrativa.

Cabe destacar o fim da primeira parte de *Martín Fierro*, já que o cantor, o qual simboliza Hernández, ao quebrar a guitarra que, por sua vez, remete à obra do mesmo, induz o leitor crítico à idéia de fechamento, completude. No entanto, surpreendentemente o relato é retomado, gerando ambigüidade e sugerindo que o “diálogo” continua vivo, aberto, portanto incompleto.

O sexto centro conceitual emerge das palavras de Fiorina Matilde Macedo Torres, no texto “Sigurd/Brynhilde Javier Otárola/Ulrica: uma aproximação que singulariza”, no qual a autora, inicialmente, explora o valor que Jorge Luis Borges atribui à literatura nórdica medieval em geral e à epopéia escandinava *Völsunga Saga* para, a seguir, demonstrar ao leitor o caráter singular com que o escritor argentino resgata essa saga, através da narrativa *Ulrica*.

Na análise do conto borgeano, a escritora menciona o amálgama entre a “aparência de realidade” (TORRES, 1997: 145) e a ficção suscitada pelas palavras do narrador e protagonista Javier Otárola, assim como a dialética aparência/essência que o mesmo extrai, implicitamente, da “falsa caracterização” (Id., *ibid.*) verbalizada por Ulrica: “Soy feminista [...]. No quiero remedar a los hombres. Me desagradan su tabaco y su alcohol.” (apud TORRES, 1997, p. 145). Cabe salientar que ao focalizar o jogo aparência X essência, Borges induz o leitor à reflexão sobre a sua própria vida e as relações que mantém com outras pessoas.

No que diz respeito ao caráter singular desse conto, percebe-se através da escrita de Fiorina Matilde Macedo Torres que o mesmo se configura paulatinamente, a começar pela descrição de Ulrica: “nela há um acentuado tom de mistério e singularidade.” (Id., p. 146). Outro dado importante e singular quanto à personagem feminina concerne à utilização de roupas pretas, o que, segundo Javier, não era muito comum “en tierras del Norte” (Id., *ibid.*)

Além disso, torna-se importante ressaltar que a obra *Völsunga Saga* não se comporta apenas como um referencial, ao qual Borges alude, mas é “contaminada” literalmente, já que o autor tece um cruzamento entre a mesma e o seu conto, através da “fusão de Ulrica e Javier Otárola com Brynhild e Sigurd” (Id., p. 147), bem como de outros elementos, como as alusões que Borges faz à epígrafe da saga em foco e à “sobreposição entre as personagens da saga e as do conto” (Id., *ibid.*).

Ainda em relação a esse texto, cabe salientar que a singularidade da narrativa borgeana se intensifica “no clímax do conto, em que as personagens chegam ao quarto.” (Id., p. 148), visto que é neste momento que a “máscara” que Ulrica havia colocado em Javier Otárola, sob o nome de Sigurd, se desfaz: “Me llamó por mi verdadero nombre, Javier.” (Id., *ibid.*), o que inevitavelmente muda o desfecho da história. Tal mudança, por extensão, atinge não somente a Javier, mas também a Sigurd, o que acarreta como consequência a concretização do amor em ambas as narrativas.

O texto “O cabalista de Tucumán”, escrito por Moacyr Scliar, refere-se ao sétimo e penúltimo centro conceitual; motivado pelos questionamentos: “o que fez de Borges um escritor tão diferente? Que influências o levaram a criar uma ficção tão original?” (SCLIAR, 1999: 5), o autor objetiva dissertar sobre o elemento diferencial da escrita de Jorge Luis Borges.

Sob a influência de Saul Sosnowski, autor da obra *Borges y la cabala: la Búsqueda del Verbo*, Scliar concentra-se no cabalismo como um dos enfoques responsáveis pela originalidade da escrita borgeana. A partir daí, o crítico tece algumas informações acerca da “veneração” que os cabalistas têm pelas palavras e letras, bem como da “advertência do Rabi Ishmael ao rabi Meir [...] ‘Meu filho, toma cuidado em seu trabalho, porque é trabalho divino; se omites uma única letra, ou escreves uma letra a mais, destruirás o mundo’” (apud SCLIAR, 1999: 5), o que, conforme salienta o crítico, é “o sonho de todo escritor” (SCLIAR, 1999: 5) ter o poder de criação ou destruição, através da inserção ou omissão de uma única letra.

Além disso, torna-se válido destacar que, segundo Scliar, o apego borgeano pelo texto e como consequência pelo cabalismo, fez com que o mesmo criasse duas imagens metafóricas: a “biblioteca total”, que reuniria “Todos os livros que podem ser obtidos pela combinação de

letras em qualquer idioma” (Id., *ibid.*) e a idéia de que os homens são “versículos ou palavras ou letras de um mundo mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo; melhor dizendo, é o mundo” (Id., *ibid.*).

O último centro conceitual focalizado pela crítica sul-rio-grandense durante a década de noventa situa-se no texto “O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: Drummond, João Cabral e Borges”, de Maria do Carmo campos, no qual a escritora propõe ao leitor, através de um estudo de cunho comparatista, o desvelamento da concepção de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge Luis Borges no que concerne à temporalidade. Todavia, vale destacar que, primeiramente, a autora recorre a alguns teóricos, como Walter Benjamin, Octavio Paz, Theodor Adorno e Claude Esteban, a fim de atribuir densidade e profundidade crítica às suas considerações.

Desse modo, faz uso das teorias desenvolvidas por tais escritores no que tange à temporalidade e às questões pertinentes à obra de arte e ao poeta, com o intuito de oferecer ao destinatário os “alicerces” conceituais para, a seguir, iniciar o exercício prático.

Tendo em vista a análise que a autora faz da visão borgeana quanto à temporalidade, percebe-se que, segundo a mesma, Borges vê a questão temporal sob um ângulo bipolar: “o tempo pode ser memória ou ‘olvido’, a negação da sucessão linear e reificante associada às imposições do progresso” (CAMPOS, 1997: 205), bem como anula qualquer relação desta com as idéias de destruição e catástrofe.

Cabe ainda destacar que na obra borgeana, o tempo, ainda segundo a análise de Maria do Carmo Campos, “inclina-se para uma ordem sagrada, em que tudo pode se ordenar numa predeterminação que é cíclica, inabalável, infinita” (Id., p. 206). A ordem cronológica e a sucessão dos fatos sofrem um processo de relativização e a “abolição do futuro” (Id., *ibid.*) é afastada, o que resulta numa configuração de “uma moderníssima visão do tempo” (Id., *ibid.*).

A escritora, por fim, constata que “se o valor do culto está deslocado e deslegitimizado de sua função primeira” (Id., p. 207), a “saída” é escapar à homogeneidade, ao equilíbrio e buscar o incomum, a diferença, aquilo “que ainda não está gasto” (Id., *ibid.*), sob a influência de uma escritura poética, na qual o sujeito viva num espaço em que a temporalidade esteja desapegada do caráter historicista.

No que diz respeito ao nível teórico, pode-se perceber que os textos “O cabalista de Tucumán”, de Moacyr Scliar e “Sul”, de Juremir Machado da Silva se comportam de maneira impressionista. Todavia, vale destacar que no texto de Scliar esse viés crítico é bastante notório na parte inicial, quando o narrador relata em primeira pessoa uma experiência que, conforme ele, lhe foi marcante: “Vi Jorge Luis Borges uma única vez, mas desse episódio não

esquecerei.” (SCLIAR, 1999: 5). A seguir, quando focaliza o cabalismo como uma das vertentes responsáveis pela originalidade da ficção borgeana, o tom opiniático, próprio do impressionismo mescla-se a um tom teórico, já que ele recorre a Saul Sosnowski e Gershom Scholem a fim de convencer o leitor da relevância do enfoque escolhido.

Ainda em relação a esse fato, deve-se esclarecer que o impressionismo não é “abafado” pelo viés teórico, do qual o autor faz uso, pois, mais adiante, a impressão do mesmo, no que tange à escrita poética borgeana, emerge com toda a força: “Sobre o Golem, Borges aquele que considerava o seu melhor poema (peço licença para discordar; a poética borgeana tem coisas imensamente superiores)” (Id., *ibid.*).

No texto de Juremir Machado da Silva, por sua vez, não ocorre o mesmo, pois o autor “viaja” pela narrativa borgeana “O Sul”, motivado por um tom visivelmente opiniático, impressionista e desapegado de alicerces teóricos.

Em função de seu caráter explanatório e informativo, o texto de Lélia Almeida, “Dez anos sem Jorge Luis Borges”, sugere o trânsito pelo impressionismo, porém está igualmente desapegado de alicerces teóricos, já que quanto à estrutura é uma resenha, cujo objetivo é reiterar ao leitor a importância da escrita borgeana, bem como das obras cinematográficas e literárias que aludem ao escritor argentino e/ou à sua produção.

É possível afirmar que o texto “Os Sentidos Mágicos: uma leitura comparada de Kafka e Borges”, de Pedro Brum Santos, apresenta algumas notáveis marcas da literatura comparada, já que essas se evidenciam primeiramente no título e, a seguir, através das palavras que inauguram a referida produção textual: “O presente estudo, baseado em conceitos do comparativismo” (SANTOS, 1993: 101).

Tal corrente crítica é reiterada, a partir do subtítulo “Kafka e Borges: Possibilidades Comparativas”, uma vez que o autor, após as análises individuais das narrativas, dá início à explanação sobre uma das partes essenciais do seu estudo: a validação das conjecturas que haviam sido debatidas, bem como do elo que possibilitou a comparação entre esses dois escritores. Para isso, recorre às palavras de Flávio Loureiro Chaves, afirmando que no concernente a Borges “é válido estabelecer, pela primeira vez na literatura da América Latina, a filiação kafkiana” (Id., p. 108). Essa relação patriarcal, segundo o autor, resulta no século XIX “da dependência cultural da América Latina.” (Id., *ibid.*), mas no século XX “a relação do terceiro com o primeiro mundo, em termos literários, abandona a tradicional prática da síntese, para inaugurar um instigante contato de cunho dialético.” (Id., p. 109).

Tendo em vista o que foi dito anteriormente, cabe reiterar a crença do escritor na relação entre Borges e Kafka ocorrer não mais em nível de submissão, mas de

desierarquização, pois, como afirma Sandra Nitrini, à luz da obra *Apesar de Dependente, Universal*, de Silviano Santiago, por meio “de um processo tático e desconstrutor” (NITRINI, 2000: 214), surge

o ‘entre-lugar’ do discurso latino-americano no interstício entre o momento da assimilação, apropriação, submissão e o exercício da agressão, destruição e subversão da cultura imposta, distinguindo, assim, da outra e opondo-se ao conceito de unidade cultural. (Id., p. 213).

Logo, entende-se que conforme Pedro Brum Santos, Borges, como que através de um exercício antropofágico, proposta teorizada por Tânia Franco Carvalhal, subverte a produção kafkiana, eliminando a sobreposição que, até então, era latente, o que, somada às semelhanças entre esses dois escritores “seja no tocante à ordem-literatura, ao gênero – conto, ou à espécie – narrativa de fundo maravilhoso.” (SANTOS, 1993: 110), permitiu ao crítico a realização de um trabalho dessa envergadura, no qual, tenta aproximar autores de espaços distantes, bem como de concepções estéticas notavelmente díspares, objetivando demonstrar o “falecimento” da hierarquização de Kafka sobre Borges.

A estética da recepção, como viés teórico que alude a produção de Regina Zilberman, faz-se presente inicialmente no título: “O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luis Borges”, através da figura do leitor e, a seguir, por meio da explanação tecida à cerca desta corrente crítica; como que a anunciar ao receptor os alicerces que permitiram a construção deste texto.

Torna-se importante mencionar que na produção textual em foco, a estética da recepção não se mostra diluída, de forma implícita, mas constitui uma parte do próprio trabalho, através da análise do receptor no poema machadiano “Pálida Elvira” e no conto borgeano “Tema del traidor y del héroe”. Tal recurso é possível porque essas obras “têm em comum não apenas a tematização da relação entre o leitor e a vida, mas também o fato de que rejeitam os princípios da mimese nativista” (ZILBERMAN, 1996: 108).

Ainda em relação a essa corrente crítica, cabe salientar que a autora não se coloca numa posição superior ao destinatário, mas de forma consciente une-se a ele por saber que a condição de “escritora”, não exclui a de “leitora”: “Lidando com figuras fictícias de tempos e espaços distantes, estão próximos porque seu objeto somos nós mesmos, seus leitores reais” (Id., *ibid.*).

Nota-se que nesse texto, a focalização da figura do leitor, embora seja tematizada de forma explícita nas obras machadiana e borgeana, e que, portanto, constitui o cerne das

mesmas, permite a “transcendência” para o terreno da teoria, bem como da história. Tal afirmação torna-se pertinente à medida que a concepção acerca do destinatário, enquanto “ser pensante” traz em seu bojo uma forma de pensamento que se construiu paulatinamente nos textos de teoria literária.

No texto “O fantástico em Maupassant e Borges”, percebe-se que Paulo Becker não somente insere o leitor na teia textual por ele construída, mas principalmente o vê, ainda que de forma implícita, como um ser dotado de competência: “Mesmo sem proceder a uma análise mais demorada, o leitor logo intui que este conto de Borges encontra-se bastante afastado do modelo de fantástico proposto por Todorov” (BECKER, 1993: 94).

Além disso, nota-se que o autor, em virtude da importância atribuída ao receptor, tenta prever a reação do mesmo no que tange à leitura do conto “O Aleph”: “O leitor, por seu turno, pode ficar espantado e confuso diante deste novo ‘escândalo da razão’ que o conto lhe proporciona” (Id., p. 96).

Vale destacar que ao tecer um estudo comparativo entre Maupassant e Borges, o crítico propicia que ambos os autores sejam concebidos sob uma mesma ótica analítica, ou seja, o processo de hierarquização se rompe e, como consequência, promove um processo de transculturação, no qual não ocorre a anulação de uma cultura em prol da valorização da outra.

O texto “Dois leitores da ‘gauchesca’: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto”, através das palavras de Tânia Franco Carvalho, abarca o destinatário: “dar voz significa encontrar a definição de um personagem, colocá-lo vivo diante do leitor.” (CARVALHAL, 1994: 194). Em geral, a autora fez uso de verbos na primeira pessoa do plural: “vejamos”, “detectamos”, “permitindo-nos”, o que, implicitamente, transmite a idéia de equiparação entre a mesma e o leitor e, como consequência, elimina a supervalorização da figura autoral e o desprezo do elemento receptor.

Ainda em relação à figura do leitor, vale também destacar o título do trabalho em foco: “Dois Leitores da ‘gauchesca’: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto”, onde a crítica deixa implícito a questão de recepção da obra literária.

Pode-se perceber que desse estudo emergem algumas características da “teoria do dialogismo de Bakhtin”; de acordo com Sandra Nitrini, para esse formalista russo:

a ‘palavra literária’, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras [...] Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las (apud NITRINI, 2000: 159).

sintetizando, Bakhtin está, na realidade, teorizando acerca da intertextualidade.

Chega-se a esta constatação, pois a autora em foco estabelece um elo comparativo entre Borges e Simões Lopes Neto, cujo ponto em comum é a alusão à obra gauchesca *Martín Fierro*, de José Hernández, ou seja, ela é o elemento intertextual, fato que é reiterado no desfecho realizado pela escritora:

o texto de Hernández, fulcrado no específico, mas atingindo o geral, concretizou, permitindo-nos, a partir dele, ler outros autores com traços de mesma linhagem. Do mesmo modo, e em sentido inverso, lemos Hernández a partir de Borges e de Simões Lopes Neto (NITRINI, 1994: 197).

Ao analisar-se o texto “Sigurd/Brynhild e Javier Otárola/Ulrica: uma aproximação que singulariza”, de Fiorina Matilde Macedo Torres, percebe-se que a autora abarca o receptor e lhe atribui autonomia: “o que leva o leitor a ficar atento com a relação aparência e essência” (TORRES, 1997: 145), demonstrando, desse modo, a forma valorativa com que a mesma o concebe.

Mais adiante, a escritora tenta comprovar ao destinatário que “essa saga é recuperada de forma singular” (Id., p. 144) no conto “Sigurd”, de Borges, bem como que “No universo borgeano, conto e saga libertam-se mutuamente, permitindo a suas personagens, fruto da criação de uma realidade nova, um encontro amoroso único” (Id., p. 149).

Torna-se importante salientar que esse ícone da crítica sul-rio-grandense apresenta alguns indícios de intertextualidade, elo que permitiu à autora tecer uma relação entre o conto borgeano “Ulrica” e a epopéia “Völsunga Saga”, sendo que, diferentemente do ensaio “Dois leitores da “Gauchesca”: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto”, neste a intertextualidade não ocorre através da alusão a um terceiro texto, mas através da obra que está sendo resgatada: “Völsunga Saga”.

No texto “O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: Drummond, João Cabral e Borges”, a escritora Maria do Carmo Campos, bipolarmente, aborda o destinatário, o que traz em seu bojo a importância que ela atribui ao mesmo, e faz uso de verbos na primeira pessoa do plural: “vivemos”, “pensarmos”, demonstrando desse modo que a mesma não vê as figuras do autor e do leitor como ícones estanques e separáveis, mas como elementos de um mesmo processo comunicativo que se instaura através da obra literária.

De forma implícita e notavelmente pertinente, nota-se que a escritora constrói uma tessitura de forte criticidade, na qual são debatidas algumas diferentes concepções sobre a temporalidade para, a partir daí, como numa relação de causa/efeito, dissertar a respeito da degradação da vida humana, do processo de “coisificação” sofrido pelos homens, devido ao mundo capitalista no qual os mesmos estão inseridos e, principalmente, o “estrago” que tais mudanças causaram à arte, já que esta passa a ser vista como bem-de-consumo.

Após a primeira parte, que constitui a base desse trabalho crítico, a autora, através de um exercício comparativo, analisa, gradativamente, as contrastantes visões de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge Luis Borges acerca do tempo e do mundo, para atingir o ponto nodal de seu estudo: o fazer poético e cultural na modernidade, o que é comprovável já no título do referido texto.

Apreende-se que Maria do Carmo Campos, ao dissertar a respeito de várias concepções de temporalidade, ao longo da história, e da obra de arte em geral, como objeto de consumo, constrói um texto que, não somente, inclui o caráter de cunho histórico, bem como abarca “outras áreas de conhecimento, e da crença, tais como as artes”¹² (REMAK apud NITRINI, 2000: 28)

Imgart Grützman Bonow, constrói o texto “A autoridade do falso documento: a realidade dos textos na narrativa de expressão fantástica de Henry James e Jorge Luis Borges”, no qual as marcas da estética da recepção se revelam não apenas na integração da figura do leitor ao trabalho por ela desenvolvido, mas também, ainda que implicitamente, na relação do narrador com o receptor, já que como se pode perceber, a mesma sugere a idéia de uma constante dialogicidade entre ambos:

O fato de Douglas ter convivido durante um longo tempo com a preceptora reforça a autoridade e credibilidade do narrado, principalmente pela relação testemunhal que ele consegue fornecer ao leitor (BONOW, 1993: 50).

Em síntese, a crítica transmite a idéia de que as ações do narrador estão sempre integradas às do destinatário que as recebe, num constante processo comunicativo.

Desperta a atenção, ao analisar-se a produção textual em foco, o modo como a escritora mantém-se centrada nas narrativas de Henry James e Jorge Luis Borges, objetivando pormenorizadamente desvendá-las, até que, no desfecho, a mesma abarca o caráter histórico:

¹² Comparative Literature; Its Definition and Function. In: *Comparative Literature Method and Perspective*. Carbondale, London/Amsterdam, Southern Illinois: University Press/Feffer S. Simons, 1971.

“No texto borgeano a autoridade exclusiva do narrador está fragmentada em vários níveis de conhecimentos acerca dos fatos. Isto pode ser vinculado à situação do homem no século XX.” (Id., p. 60).

A autora, por fim, tenta “fechar” o seu estudo crítico a partir do subtítulo “A Outra Volta do Parafuso e o Zahir: Conclusões e Diferenças”, mas, em virtude da reflexão que a mesma tece em relação ao homem e ao contexto histórico, o referido estudo ultrapassa os limites textuais e mantém-se constantemente “aberto”, portanto, dialógico.

No texto “A trajetória do fantástico”, Nelci Muller, acaba abarcando não somente o “leitor real” (MULLER, 1993: 31) que está inserido num espaço concreto, diferente daquele do texto, mas também o narratário, figura que, assim como o narrador, pertence apenas à teia textual criada pelo ficcionista, constituindo-se, então, em uma “figura de papel”.

Ainda que a autora tenha oferecido ao destinatário um trabalho cujo ponto nodal seja “os indícios reveladores do fantástico” (Id., *ibid.*), ou seja, um enfoque puramente literário, ela estabelece um vínculo com a historicidade ao afirmar conclusivamente que no que tange à narrativa sobrenatural do século XX, o elemento fantástico tem como seu único “representante” o ser humano.

Cinara Ferreira Pavani, no texto “There are more things, de Jorge Luis Borges: uma análise simbólica”, alude ao leitor, instaurando, implicitamente, uma relação de comunicabilidade entre ele e o narrador: “Antes do relato propriamente dito, como no jogo de xadrez, há uma abertura em que o sujeito situa o leitor em relação ao que vai contar” (PAVANI, 1998: 134), demonstrando, desse modo, uma valorização da figura do mesmo.

Vale destacar que a questão recepcional da obra é reiterada através das palavras da autora: “O conto *There are more things* é uma reescrita do mito do Minotauro” (Id., p. 139), uma vez que toda reescritura exige, anteriormente, uma releitura.

Torna-se necessário salientar o processo de atualização que a autora realiza com os ícones simbólicos de que esse texto se reveste: o jogo de xadrez e o labirinto, a partir do meio, ou seja, da diegese borgeana na qual eles foram construídos. O que, como consequência, induz a mesma a constatar que: “A personagem de *The [sic] are more things*, na verdade, questiona-se a respeito daquilo que em anos de estudo não compreendeu: a urdidura do tempo e a transitoriedade da vida.” (Id., p. 144).

Nota-se também que da referida produção textual emergem alguns indícios de intertextualidade, já que a mesma alude bipolarmente à obra borgeana, “*There are more things*”, e ao mito do Minotauro.

O texto “Jorge Luis Borges e a Obrigação de Esquecer”, de Charles Kiefer, não alude implicitamente à figura do leitor, como em geral fazem os demais escritores, mas vai mais além, pois o personifica e o insere em seu texto, através da presença de um “Borges apócrifo” (KIEFER,1997: 13) que “sentado num banco de praça, numa cidade que nem de longe lembra Genebra, põe-se a ler *Perfis – um ensaio autobiográfico*.” (Id., ibid.). Porém, por não se satisfazer com essa obra, já que na mesma “tudo é livesco.” (Id., ibid.), recorre à biografia escrita por Estela Canto: *Borges à contraluz*.

Diante do que foi explanado, pode-se afirmar que o autor não somente insere a figura do destinatário na teia textual, bem como promove o ato de leitura e a conseqüente recepção do “jovem Borges” (Id., ibid) em relação às obras biográficas.

Além disso, vale salientar os questionamentos que o escritor propõe ao receptor, objetivando despertar-lhe a atenção e instaurar um processo dialógico:

Quem foi Jorge Luis Borges, o que emerge das páginas às vezes rancorosas de Estela Canto ou o que o próprio Borges construiu em *Perfis*? Onde está a verdade, já que não se pode tomar nenhuma das duas obras por ficção?” (Id., p. 14).

Percebe-se que Charles Kiefer faz conjecturas a partir da análise pormenorizada da obra *Perfis – um ensaio autobiográfico* e, a seguir, ele realiza o mesmo com a biografia escrita por Estela Canto, *Borges à contraluz*, para, por fim, constatar que as “imagens” que se configuram em cada uma dessas biografias dão conta de um único homem: o escritor argentino Jorge Luis Borges, ou seja, não ocorre um processo no qual uma imagem se sobrepõe ou anula a outra, mas um processo de adição, no qual uma deve ser somada à outra. Essa é a validação atingida pelo autor, em virtude das conjecturas traçadas, bem como das palavras de José Américo Pessanha, de que ele faz uso: “dar a versão verdadeira dos fatos resulta de uma luta ferrenha com outras versões, incompletas e equivocadas.” (apud KIEFER, 1997, p. 23).

Ainda em relação ao texto em questão vale, por fim, salientar que a focalização de obras biográficas traz em seu bojo, conseqüentemente, uma base de cunho historicista; e que através desse trabalho, tornou-se possível constatar que nenhuma das obras citadas podem ser consideradas verdades ou não. Cada qual mostra uma face de Borges: a autoral, em *Perfis – um ensaio autobiográfico*, e a humana, em *Borges à contraluz*. Sendo assim, é através da “soma” das mesmas que se atingirá uma “face” borgeana mais próxima à real.

Ao focalizar os treze escritores do *corpus* crítico da década de noventa, descobre-se que nove emergem da área docente, já que são educadores, enquanto Charles Kiefer, Juremir Machado, Moacyr Scliar e Fiorina Matilde Macedo Torres apresentam as seguintes formações profissionais, respectivamente: romancista, ensaísta, contista e poeta, jornalista e atualmente professor, médico sanitaria, romancista, cronista e ensaísta, e médica, também formada em Letras, Mestra em Teoria da Literatura.

Já no que diz respeito à tipologia, a grande maioria dos textos podem ser concebidos como ensaios de julgamento graças à densidade crítica que os permeia e apenas três textos “fogem” ao rigor quanto à criticidade: “Sul”, “O cabalista de Tucumán”, já que os mesmos, em função de seu caráter informativo e explanatório, tendem para o *review*; e “Dez anos sem Jorge Luis Borges” que, por sua vez, assemelha-se a uma resenha crítica, pois como afirma Eva Maria Lakatos e Marina de Andrade Marconi: “A finalidade de uma resenha é informar o leitor, de forma objetiva e cortês, sobre o assunto tratado no livro” (LAKATOS; MARCONI, 1991: 243). No entanto, cabe diferenciar que na produção em foco a autora não oferece ao destinatário informações acerca de uma obra específica, mas parece lhe “presentear” com um “itinerário” convidativo, cujo enfoque é a figura literária de Jorge Luis Borges: “O amor aos livros e à própria literatura é tema de reflexão constante na obra de Borges e vale a pena como sugestão a leitura do livro Sete Noites” (ALMEIDA, 1997: 34 -35).

Por fim, resta ainda mencionar que dos treze textos constituintes do *corpus* produzido pela crítica sul-rio-grandense na década de noventa do século XX, somente “Sul” e “O cabalista de Tucumán” foram publicados em jornais, espaço próprio para as produções do tipo “review”, enquanto os demais se originam de livros e revistas literárias, meio que compete aos ensaios de julgamento e às resenhas.

4. CONCLUSÃO

UM OLHAR DIACRÔNICO

A presente dissertação de mestrado, ao focalizar as três últimas décadas do século XX: 70, 80 e 90, no que tange à leitura crítica da obra literária de Jorge Luis Borges, no contexto do Rio Grande do Sul, possibilitou a construção de um “olhar”, uma “visão” em movimento, acerca do modo como o escritor argentino em foco foi recepcionado pelos críticos gaúchos.

Neste trabalho, pôde-se perceber que os escritores na década de setenta enfocaram dois “alicerces” fundamentais do universo diegético borgeano: a concepção estética e literária de Jorge Luis Borges e a preocupação do mesmo com a face humana; tal enfoque atinge o leitor, imbuído de uma forte intencionalidade crítica, uma vez que a crítica gaúcha objetivava apresentar ao mesmo a produção literária de Borges, bem como incitá-lo a “digerir” a mesma, como num gesto antropofágico.

A década de oitenta, por sua vez, já não reflete esse “convite” à leitura da obra borgeana, pois, no referido período histórico, o destinatário, em geral, já conhecia o “mundo” de Borges. Sendo assim, acredita-se que competia à crítica literária sul-riograndense, em virtude dos centros conceituais enfocados, fortalecer os “laços” entre o leitor e a escrita de J. L. Borges.

Contrastivamente, nota-se que o *corpus* crítico produzido durante a década de noventa desvela ao receptor uma variedade de oito centros conceituais. Todavia, vale salientar a relevância de um sobre os demais, visto que o mesmo é explorado em cinco textos, cujo foco é a visão estética borgeana em relação ao gênero fantástico. Logo, deduz-se que nesse fim de século, tematicamente tão eclético, havia uma tendência para o desvelamento da obra de Borges no que tange ao conceito de fantástico por ele preconizado.

Diante do que foi explanado, até então, pode-se inferir que, de uma certa forma, em relação aos centros conceituais, a leitura analítica realizada pela crítica literária sul-riograndense nessa época (1970 – 1999), parece ser um tanto cíclica. Tal afirmação é pertinente, já que a idéia de entendimento sobre a estética e a literatura, sob o olhar borgeano, foi inicialmente “apresentada” ao leitor, através do *corpus* da década de setenta e é retomada na década de noventa, ainda que por outro viés: o enfoque no gênero fantástico.

No que concerne às correntes teóricas, percebe-se que na década de setenta, dos dezesseis textos que constituem a fortuna crítica, oito transitam pelo impressionismo, teoria

que, ao se construir sobre uma base informativa, impressionista e opiniática, “vai ao encontro” da proposta da crítica dessa época, que é tecer informações sobre a obra de Borges, objetivando “seduzir” o leitor e, como consequência, incitá-lo à leitura da mesma. Nota-se também a presença de alguns indícios de outras correntes literárias, como a sociológica, a estruturalista, a hermenêutica e a estética da recepção.

O *corpus* crítico da década de oitenta, ainda que constituído por apenas quatro textos, é bastante eclético, já que dele emergem algumas marcas referentes às seguintes correntes literárias: hermenêutica, estética da recepção, literatura comparada e crítica biográfica.

Quanto à década de noventa, desperta a atenção não somente a forma comparativista utilizada em dez dos treze textos que compõem a fortuna crítica, mas também a forte dialogicidade entre a figura autoral e o leitor, em grande parte das produções textuais.

Após tecer essa visão diacrônica no que tange às teorias que transitam pelo *corpus* do período histórico em foco, cabe destacar que a década de setenta é essencialmente impressionista, já a década de oitenta parece ser vista como um “veículo” para a introdução da literatura comparada, enquanto que a década de noventa é o momento de eclosão do comparativismo. Logo, torna-se possível afirmar que gradativamente o *corpus* dos anos 70 é, em geral, “leve”, informativo e opiniático, os textos dos anos 80 já se mostram um pouco mais críticos e os que foram produzidos nos anos 90, por sua vez, estão imbuídos de forte e profunda criticidade.

No que diz respeito à formação profissional dos autores, apreende-se que em todas as décadas há um predomínio de professores, enquanto que os demais escritores são / eram, em geral, jornalistas, romancistas e até mesmo um médico sanitário como é o caso de Moacyr Scliar, cuja relação com a literatura é bastante intensa e profunda.

Já no que se refere à tipologia dos textos e ao “espaço” onde os mesmos foram publicados, vale demonstrar que na década de setenta, tem-se oito ensaios críticos e oito *reviews*, porém embora os primeiros sejam notavelmente mais profundos quanto ao teor analítico e crítico, todos foram publicados no jornal *Correio do Povo*. Na década de oitenta, constata-se a presença de três ensaios e uma entrevista que tende para o *review*. No entanto, descobre-se que os ensaios originam-se de revistas literárias e a entrevista de uma revista de cunho pornográfico. Por fim, ao analisar-se os textos da década de noventa, tem-se dez ensaios e uma resenha, todos publicados em revistas literárias, bem como dois *reviews*, cuja origem são os jornais *Folha de São Paulo* e *Zero Hora*.

Logo, constata-se, a partir desse exercício comparativista, que a crítica literária gaúcha substitui paulatinamente aquela postura impressionista e opiniática por uma postura analítica e

crítica, visto o grande predomínio de ensaios sobre os *reviews*. Percebe-se também que, se na década de 70, tanto os ensaios, quanto os *reviews* eram publicados em jornais, a partir da década de oitenta, o mesmo já não ocorre, pois os ensaios passam a ser editados no espaço que lhes compete: as revistas literárias. E os *reviews*, com exceção da entrevista de Renato Modernell, permanecem sendo publicados nos jornais; “veículo de massa” destinado ao leitor que busca um texto com linguagem simples e informativa.

No que diz respeito à importância da crítica literária que foi escrita entre as décadas de setenta e noventa, vale salientar, considerando-se o momento de escritura, que a fortuna crítica da década de setenta foi de extrema importância, pois sugere a idéia de que os escritores tinham como meta difundir fortemente a escrita literária de Jorge Luis Borges no Rio Grande do Sul. O *corpus* dos anos oitenta também deve ser valorizado, visto que passa a impressão de que os críticos objetivavam manter os vínculos entre o destinatário e o escritor argentino, ou seja, era necessário “cultivar”, reforçar o interesse do receptor pela obra borgeana. Já em relação à fortuna crítica da década de noventa, apesar da mesma ser, tematicamente, tão eclética, escoa um desvelamento da concepção estética de Borges quanto ao gênero fantástico e uma tentativa de mostrar ao destinatário o “hiato” que a separa da concepção tradicional, preconizada por Tzvetan Todorov, para que ele perceba que as disparidades não implicam uma marca de inferioridade, mas de originalidade e autenticidade.

Por outro lado, ao se avaliar as contribuições desse *corpus*, no que se refere à crítica literária, para o momento atual (século XXI), cabe mencionar que o mesmo é de extrema relevância não somente no contexto do Rio Grande do Sul, bem como do Brasil porque focaliza uma das figuras mais renomadas da literatura da alta modernidade, bem como porque oferece uma visão em movimento das correntes literárias que se faziam presentes nas três últimas décadas do século XX.

No que tange à influência dos elementos temporais e regionais na recepção da obra borgeana pela crítica sul-riograndense, cabe aclarar que na década de setenta acredita-se que, conforme o olhar dos críticos, os gaúchos, em especial, ainda não conheciam a escrita de Jorge Luis Borges e, assim sendo, eles focalizaram centros conceituais que pudessem não somente desvelar a concepção estética e literária do escritor argentino, bem como “cativar” o leitor, já que apontam para a preocupação de Borges com o lado humano, idéia que independe de nacionalidade ou temporalidade. Ou seja, a crítica gaúcha buscava seduzir o destinatário, sugerindo a idéia de que o homem gaúcho também fazia parte das preocupações de J. L. Borges, portanto era de máxima importância “consumir” a produção literária do mesmo.

Na década de oitenta, por sua vez, tem-se a impressão que a crítica gaúcha, por objetivar manter esse leitor que foi “seduzido” na década anterior, focaliza centros conceituais que apontam para a idéia de mudança, ruptura, pois mostram que no “mundo” borgeano é permissível a dialética entre dados reais e irreais, bem como enfocam a desestruturação do conceito tradicional de ficção, preconizada por Borges. Temas que, por mostrarem a idéia de oposição, irreverência, despertam a atenção do homem, quer seja ele gaúcho, ou não.

O *corpus* crítico da década de noventa mostra-se, aparentemente, um tanto despreocupado com esta idéia de manter os vínculos do receptor com a obra de J. L. Borges. No entanto, dentre os muitos centros conceituais enfocados, vale destacar o apego borgeano pela cultura regional e o caráter social e dialógico da obra do mesmo, visto que, através de tais enfoques, os críticos induzem à idéia da extrema validade de continuar lendo a escrita borgeana: primeiro por focalizar o elemento local, o “Sul” e, segundo, por demonstrar uma preocupação com a questão da dialogicidade, o que, como consequência, implica a idéia de que ele não se sobrepõe ao receptor, mas se coloca num mesmo nível, o que, sem dúvida alguma, agrada aos leitores não somente gaúchos, mas a todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CORPUS CRÍTICO

ALMEIDA, Lélia. Dez anos sem Jorge Luis Borges. In: *As Mulheres de Bangkok*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1997. p. 33-37.

BECKER, Paulo. O fantástico em Maupassant e Borges. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 93, set. 1993, p. 87-93.

BONOW, Imgart Grutzmann. A autoridade do falso documento: a realidade dos textos na narrativa de expressão fantástica de Henry James e Jorge Luis Borges. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 93, set. 1993, p. 45-60.

BORGES, Jorge Luis. *Um encontro de Status com gente muito importante. Jorge Luis Borges*. Status, São Paulo, n. 121, p. 21-9, ago. 1984. Entrevista concedida a Renato Modernell.

CAMPOS, Maria do Carmo. O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: Drummond, João Cabral e Borges. In: BERND, Zilá, UTÉZA, Francis (org.). *Produção literária e identidades culturais: estudos da literatura comparada*. Porto Alegre: Sagra Luzzanato, 1997. p. 193-207.

_____. Borges e Drummond em seita blasfema: a biblioteca e a torre. In: *Língua e literatura*. São Paulo: Departamento de Letras da FFLCH/USP, ano 13, v. 16, 1987-1988. p. 43-52.

CARVALHAL, Tânia Franco. Borges & Meyer: além da epígrafe. In: *Oitenta*. Porto Alegre, n. 7, 1982. p. 61-66.

_____. Dois leitores da “gauchesca”: Jorge Luis Borges e Simões Lopes Neto. In: *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*. São Paulo: Embajada de España / Consejería de Educación y Ciencia y Asesoría Lingüística, v. 4, 1994. p. 189-98.

CÉSAR, Guilhermino. Glosas de leitor apressado. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 25 set. 1971. p. 5.

_____. Borges, a metáfora, o mundo. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 8 jun. 1974. p. 3.

_____. Sonho de Borges. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 15 abr. 1978. p. 3.

CHAVES, Flávio Loureiro. Sobre O Livro dos Seres Imaginários. In: *Folha de São Paulo* - Caderno Mais. São Paulo, 19 ago. 1984. p. 10.

COSTA, Flávio Moreira da. Borges no Brasil. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 31 mar. 1973. p. 6.

GOUVÊA, Paulo de. Jorge Luis Borges as amargas sim. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 01 nov. 1975. p. 5.

GUERRA, José Augusto. O apocalipse de Borges. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 12 set. 1970. p. 5.

HECKER FILHO, Paulo. A lucidez sobre o terror. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 13 mar. 1971. p. 9.

_____. Letras de Buenos Aires. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 19 jul. 1975. p. 10-1.

JOCKYMAN, Vinícius. Da obra indizível. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 24 jun. 1972. p. 5.

KIEFER, Charles. Jorge Luis Borges e a obrigação de esquecer. In: _____. *Borges que amava Estela & outros duplos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995. p. 12-30.

LUFT, Lya. El Aleph. In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. 16 fev. 1974. p. 4.

MÜLLER, Nelci. A trajetória do fantástico. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 93, set. 1993, p. 31-43.

PAVANI, Cinara Ferreira. There are more things, de Jorge Luis Borges: uma análise simbólica. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 111, mar. 1998. p. 131-45.

PAVIANI, Jayme. A morte na obra 'El Aleph' de Borges. In: *Correio do Povo - Caderno de Sábado*. Porto Alegre, 08 fev. 1975. p. 8-9.

SAFT, Emi Maria Santini. A casa de Asterión. In: *Correio do Povo - Caderno de Sábado*. Porto Alegre, 13 nov. 1976. p. 8.

SANTOS, Pedro Brum. Os sentidos mágicos: uma leitura comparada de Kafka e Borges. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 93, set. 1993. p. 101-12.

SCLIAR, Moacyr. O cabalista de Tucumán. In: *Zero Hora - Caderno Cultura*. Porto Alegre, 21 ago. 1999. p. 5.

SILVA, Juremir Machado da. Sul. In: *Folha de São Paulo - Caderno Mais*. São Paulo, 01 ago. 1999. p. 5.

TORRES, Fiorina Matilde Macedo. Sigurd/Brynhild e Javier Otárola/Ulrica: uma aproximação que singulariza. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 109, set. 1997. p. 139-149.

TYBURSKI, João Carlos. Crisóis e retortas. In: *Correio do Povo - Caderno de Sábado*. Porto Alegre, 15 maio 1976. p. 6.

_____. A palavra-invenção em Jorge Luis Borges. In: *Correio do Povo - Caderno de Sábado*. Porto Alegre, 15 jan. 1977. p. 12.

ZILBERMAN, Regina; BORDINI, Maria da Glória. O Informe de Brodie ou A literatura, um sonho dirigido. In: *Correio do Povo - Caderno de Sábado*. Porto Alegre, 18 out. 1975. p. 10-1.

ZILBERMAN, Regina; FILIPOUSKI, Ana Mariza R. J. L. Borges: engajamento ou fantasia? In: *Correio do Povo* - Caderno de Sábado. Porto Alegre, 18 out. 1975. p. 08-09.

ZILBERMAN, Regina. O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luis Borges. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada – Abralic, n. 3, 1996. p. 107-20.

2. TEXTOS TEÓRICOS/FICCIONAIS

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BELSEY, Catherine. *A Prática Crítica*. Trad. Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. São Paulo: Livraria Martins Fontes, s/d.

BOLAÑOS, Aimée González. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

CALISTRO, Julio César. *Borges, el eterno*. Buenos Aires, 1983. Disponível em: <http://br.f544.mail.yahoo.com/ym/ShowLetter/Jornal%5fde%5fPoesia%5f%5f%5fAlvaro>. Acesso em: 26 fev. 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1999.

CASTRO, Lurdes Tomás Fernández de. *Espacio sin fronteras*. Cuba: Fondo Editorial de las Américas, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e poética*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1980.

_____. *Crítica e Teoria Literária*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – PROED, 1987.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – Uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ECO, Humberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Sobre a literatura*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERREIRA, João-Francisco (coord.). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1981.

FONSECA, Cristina (org.). *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de Crítica Literária*. Trad. de Eugênia Maria M. Madeira de Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.

ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor: textos estilísticos da recepção*. Coord e Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____ et al. *La actual ciencia literaria alemana*. Trad. de Hans Ulrich Grumbrecht e Gustavo Domingues Leon Salamanca: Ediciones Anaya, 1971.

_____. *História Literária como desafio à Ciência Literária*. Literatura Medieval e teoria dos Gêneros, Coimbra, 1971.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. de Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

JÚNIOR, José Luiz Foureaux de Souza. Recepção Literária: Um dos espelhamentos da modernidade. In: *Revista de Letras*, Santa Maria, n. 3, jan/jun. 1992.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 1993.

LYRA, Pedro. Para um conceito da crítica. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 51., mar. 1983. p. 79-89.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. de Pedro Maia Soares São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

MARINHEIRO, Elizabeth (coord.). *Momentos de crítica literária VIII*. Campina Grande: REPRINT-Reproduções Gráficas, 1994.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IEL Edit., 1954.

MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2002.

MIRANDA, Álvaro. *Uma conversa com Jorge Luis Borges*. Uruguai, 1978. Disponível em: <http://br.f544.mail.yahoo.com/ym/ShowLetter/Jornal%5fde%5fPoesia%5f%5f%5fAlvaro>. Acesso em: 26 fev. 2005.

MONEGAL, Emir Rodrigues. *Borges por Borges*. Trad. de Ernani Só. Porto Alegre: L & PM, 1987.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *Borges: El arte de narrar*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

RICCOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Ed. 70, 1976.

_____. *Del texto a la acción*. Trad. de Pablo Corona. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa oficial do Estado, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa, São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Crítica de la crítica*. Trad. de Enrique Pezzoni Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1981.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Borgianas*. CID, Marcelo, MONTOTO, Cláudio César. In: *Borges Centenário*. São Paulo: Educ, 1999.

_____. *Que é literatura e outros escritos*. São Paulo: Landy, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO 1 – Década de Setenta

GLOSAS DE LEITOR APRESSADO

Numa palestra dada outro dia em Pôrto¹³ Alegre, à qual infelizmente não pude comparecer, o professor William C. Atkinson referiu-se de passagem a Julien Benda. Um dos ouvintes reproduziu-me a frase citada, e foi o bastante para que eu recuasse ao passado. Ao tempo em que esse autor francês alimentava o interesse dos leitores jovens. Depois, veio a Segunda Grande Guerra, a confusão aumentou, colhendo em suas malhas ao próprio Benda, de modo que tenho de fazer algum esforço para lembrar hoje suas palavras.

O autor de *Tradition l'Existencialisme* não vê maior originalidade no pensamento de Sartre, e é fácil reconhecer que tem razão. O que move a todos os membros da escola, tanto o autor do *l'Être et le Néante*, como os seus parentes tortos da filosofia ocidental, é a mesma “revolta da vida contra a idéia”, principalmente “contra a idéia da vida”. Isso leva o existencialismo a pôr-se contra o pensamento reflexivo, organizado, na medida em que ele é a negação da ação, da paixão, da vida. Pois a intenção mais funda do existencialismo se oculta hoje sob o rótulo da palavra autenticidade, de que tanto abusamos, dêste e daquele lado da corrente. Benda descobre nessa preferência vocabular (a filosofia, como a poesia, se faz com palavras) a prova – veja-se Proust – do desgosto do escritor moderno pela mesma realidade. A palavra **autenticidade**, diz ele, passou a significar **verdade**. Mas a verdade, perguntamos nós, será apenas o documento humano, os casos exemplares de depravação, de anomalias sexuais, de incredulidade e desesperança? O escritor moderno, em tôdas as latitudes, manifesta uma repulsa quase invencível pela verdade interior e parece propenso a medir-se pelo módulo do real visível e concreto. As peças “negras” do teatro moderno (o caso de Sartre e em menor escala o de Anouilh) não chegam a ilustrar a tese de modo tão completo como os romances do mesmo Sartre e de Simone Beauvoir. Estes, sim, representam bem a “literatura negra”, coisa aliás velha e revelha, em que Zola foi mestre. Mas é preciso lembrar: Zola envelheceu mais do que Victor Hugo. A curiosidade crítica, em torno deste último, ainda se mantém, ao passo que parece ter olvidado por completo o autor de Nana, a despeito da ofensiva neonaturalista de um Arthur Miller – sem falarmos em Lawrence, lugar-comum do romance escatológico. A propósito da unilateralidade de obras do tipo de *O Amante de Lady Chatterley*, isto é, dos

¹³ Para que fosse preservada total fidelidade ao texto original, optou-se por não proceder à atualização linguística na presente transcrição.

romances que exploram preferentemente os aspectos “sórdidos” da vida humana, lembra Julien Benda a frase de Victor Hugo a Zola: “Uma rosa é tão natural quanto um pé de couve”.

Anoto tudo isso para mim mesmo. O leitor, se quiser, poderá ir diretamente à fonte: Julien Benda, *Tradition de l'Existencialisme ou les Philosophies de la Vie*, ed. Grasset.

Escrevendo a um amigo estrangeiro que reúne material para um livro sobre Antônio José da Silva, o **Judeu**, disse-lhe que em qualquer estudo sobre o autor das *Guerras de Alecrim e Manjerona* caberia uma epígrafe tomada a Machado de Assis, que se encontram nas “Ocidentais”:

Antônio, a sapiência da Escritura
Clama que há para a humana criatura
Tempo de rir e tempo de chorar,
Como há um sol no ocaso, e outro na aurora.
Tu, sangue de Efraim e de Issacar,
Pois que já riste, chora.

Onde está o encanto particular desses versos? Não sei. Sei, apenas, que me acompanham, desde que os li, de calças curtas, como sendo a mais incisiva e dolorosa expressão da obra machadiana. E do seu pessimismo ingênito. Pois esse punhado de versos me parece exemplar; vale como artefato e como postura filosófica.

Quando leio os modernos críticos de poesia, no Brasil, lembro-me invariavelmente de Aristóteles, na *Poética*. Citei-o mais de uma vez, por escrito e oralmente, neste passo: “Falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico”. A observação vale sobretudo para os chamados poetas regionalistas, de “Europa, França e Bahia”. Como se fôsse possível chamar ao reino da poesia os pecadores impenitentes da observação direta, os escravos da realidade limitada ao “real”.

O mesmo Aristóteles defendia a preeminência da tragédia, comparada com a epopéia, inclusive pela “evidência representativa”; quer dizer: cenário, música, gestos. Em suas próprias palavras: “A tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico); e demais, o que não é pouco, música e espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios”. A razão de prazer que o teatro proporciona ao expectador (a comida em grupo é mais agradável) não se compara, entretanto, pelo menos para o leitor de hoje, ao agrado com que, dentro da sua solidão, pode ele fruir o encantamento de uma epopéia como *Em Busca do Tempo Perdido*. Ou não é assim?

Jorge Luis Borges, há quarenta e pouco anos, no tempo das revistas *Verde* (de Cataguases) e *Martín Fierro* (de Buenos Aires), era uma de minhas perplexidades de rapazote.

Hoje, ao ler *Discusión*, não me perturba menos que antes. Encontro aí a chave do estilo de Borges: o abandono voluntário, até certo ponto doloroso, das *tecniquerías*. É o mesmo Borges, o primeiro a mostrar aquilo que êle não é:

“A condição indigente de nossas letras, sua incapacidade de atrair, produziram uma superstição do estilo, uma distraída leitura de atenções parciais. Os que enfermam de tal superstição entendem por estilo não a eficácia de uma página, mas as habilidades aparentes do escritor: suas comparações, sua acústica, os episódios de sua pontuação; buscam **tecniquerías** (a palavra é de Unamuno) que os informarão se o escrito tem ou não o direito de agradá-los”.

Neste, como em outros pontos, é sempre lúcido o escritor argentino; não faz jamais concessão ao que ele chama – “a supersticiosa ética do leitor”. Num país de gente palavrosa e escritores abundantes, como o nosso (e o vosso, meu caro Borges), a carne de sol seria a dieta aconselhável. Vejam o exemplo de Graciliano Ramos, o avesso de “O Nortista”, aquele conto inesquecível de Rodrigo M. F. de Andrade.

Na afirmação exaltada de Dostoiévski – “A beleza é que salvará o mundo” – vejo uma atitude idealista que bem feitas as contas, deve sua substância à filosofia grega. O romancista russo nada mais fez que traduzir Platão, para quem o Belo é o Bem, e nos deu uma receita ética. Sem o dizer, ocultando as fontes remotas, anunciou um milagre que os gregos pós-platônicos se recusaram a admitir. Mas Dostoiévski não está só. No mundo moderno há muitos filósofos e artistas que continuam a tradição pré-aristotélica. Porque acreditam que a emoção provocada pelo Belo pode lavar nossas impurezas, tornando-nos melhores – salvar o mundo.

Em que ficamos, depois de sabermos que “a Beleza tem uma finalidade sem fim?” Kant desprezou o Mediterrâneo e antecipou Einstein. Santo Tomás, ao definir o Belo, foi menos pretensioso. O seu – “o que agrada à vista” pode ser incompleto, mas leva em conta tôdas as dimensões do Real.

Enquanto o leitor decide, voltemos a Dostoiévski, consolemo-nos com a promessa generosa; “a beleza é que salvará o mundo”. E então, esquecidos do Vietnã, do Biafra, do Oriente-Próximo, estaremos fazendo poesia. Até quando?

BORGES, A METÁFORA, O MUNDO

Exagero à parte, conta-se o problema da metáfora entre as obsessões literárias de Jorge Luis Borges. Como acontece, aliás, entre todos os escritores, principalmente aqueles cujo “discurso” pende mais para o poético do que para o prosaico – e esse parece ser o caso do escritor de “El Aleph”. Só existe poesia onde há metáfora. Eis a senha dos ultraístas de 1920, com a casa montada sobre os escombros da Primeira Grande Guerra; sem a representação simbólica do real não há literatura. De acordo. Mas é preciso convir que não se pode falar sempre por meio de metáforas, e o reconhecimento disso são os vazios **prosaicos** de que os grandes poetas fazem uso com tamanha freqüência e habilidade. Um jogo muito cerrado de metáforas cansa logo, como um rosário de obras-primas. Eis a primeira sugestão que se colhe em T. S. Eliot, tanto em seus estudos teóricos quanto em sua fabulosa poesia.

O ultraísmo espanhol (e Borges foi um de seus propagadores na América do Sul) era tarado por uma boa metáfora. Veja-se o lirismo de Garcia Lorca, um dos membros desse grupo de vanguarda. Certa vez me propus caçar metáforas em sua obra; quase enlouqueci. Era fácil como pescar peixes em aquário; elas estavam ali; à tona de cada verso, assanhadas e festivas.

De resto, em terra de espanhóis, gente que deu ao Barroco o esplendor que se sabe, não é de estranhar que isso ocorresse. Foi precisamente por meio dela, a metáfora, que o Classicismo, sobretudo em poesia, encontrou o caminho novo que iria deslumbrar (e também confundir) os contemporâneos de Góngora. O “cisne de Córdoba”, no dizer metafórico de quantos o admiram, foi genial no seu manuseio.

Dentro da literatura espanhola, não é caso único. Com razão, ou sem ela, o filólogo – e também poeta imaginoso – Damaso Alonso, levando a Carlos Bousoño na sua esteira, que a grande renovação da poesia ibérica principiou com os exageros rimados, com o teratológico do grande cordovês. E essa reforma, que alcançou todas as literaturas neolatinas, foi tão profunda que se fez ostensiva precisamente pelo inusitado de suas soluções metafóricas. A exemplo daquela em que o poeta compara o arco-íris a Fênix da fábula:

pájaro de Arábia cuyo vuelo
arco alado es del cielo,
no corvo, más tendido.

Pode parecer difícil tal metáfora aos que gostam de histórias em quadrinhos, e aí não há quadrinho nenhum, como de certo pareceu má aos contemporâneos de Boileau, mas o fato é que se trata de uma expressão nova. Deu-se aí o que os preceptistas chamam agora de “metáfora visionária”, que se diferencia da outra, a “metáfora tradicional”, por isso mesmo: por não ser necessária a correspondência entre as duas coisas cotejadas: a real e a evocada. Ou como diz Bousoño, com a sua precisão de mestre: *“La poética de nuestro tiempo vino modificar hondamente tal concepto de imagen. Los poetas contemporáneos no exigen ya la correspondencia física entre las dos esferas figurativas, la real y la evocada. Se conforman con una identidad en la emoción que ellas suscitan”*.

Certos leitores apressados, ou não habituados aos finos véus da imagem visionária, quererão apenas o nexos grosseiro da imagem tradicional, de mais fácil entendimento. Cada um toma da vida o que pode. Entretanto, quem diz que a lua cheia, “por detrás da verde mata /,mais parece um sol de prata / prateando a solidão” é o Catulo da Paixão Cearense; ao que retrucou, parodiando-o, Juó Bananere, em *La Divina Encrenca*, que a lua nessa fase “mais parece um queijo suíço”. Deu na mesma, para os espíritos lógicos.

Ora, a poesia procura “evitar o nome cotidiano das coisas”, afirma Ortega e Gasset. E daí podemos dar um passo adiante, na produção de Borges, ao encontro desse processo sem o qual não existiria Castro Alves, nem Santos Chocano, nem Whitman, nem Valéry, nem, muito menos, Pablo Neruda (desculpe, Monsieur Teste, que eu o ponha nessa companhia). Quanto ao autor chileno, há pouco desaparecido, sua enumeração caótica, tão bem estudada por Amado Alonso, é um Oceano de imagens.

Dizer que a metáfora é uma das preocupações obsessivas de Borges, quer na poesia, quer na prosa, não constitui novidade. Quem o leu sabe disso. Mas enquanto prosador, em contato com o problema da metáfora, é que ele me interessa hoje.

Ora, conforme esclareci antes, Borges limitou quando moço sob a bandeira do ultraísmo. Depois de assimilá-lo na Europa, divulgou-o no Prata, com entusiasmo e fervor. Valeu a pena. Esse movimento, surgido em Sevilha e depois levado a Madri fez certo ruído no mundo. Para os ultraístas, a exemplo de García Lorca – que também colaborou em *Grécia e Ultra*, as duas revistas oficiais desses inovadores – o primordial para o artista é remoçar as metáforas, muitas delas esquecidas no subsolo popular ibérico. Os termos evocados pelo autor do *Cancioneiro Gitano* podem variar, mas os sentimentos que expressam, considerados à luz do raciocínio, se equivalem. Poderá alguém inventar um sentimento novo? Poderá alguém, efetivamente, criar, inovar no capítulo das metáforas correspondentes?

Borges escrevia em 1949, em sua estupenda conferência sobre Nathaniel Hawthorne: “es quizá un error suponer que pueden inventar-se metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y outra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar”. Por conseguinte, confessa o seu constrangimento diante de Ortega y Gasset, um pensador que tem – ou quer ter – muito de poeta. Um quase filósofo, “cuyo buen pensamiento queda obstruído por laboriosas y adventicias metáforas”. Ora, as melhores metáforas – quanto à simplicidade – são as antigas, as que encontramos feitas; o ponto está em que lhes possamos dar novo brilho. Nisso consistiu a modernidade de um Machado de Assis, em seu tempo de retorcidos parnasianos, como a de João Guimarães Rosa em nossos dias de reportagens analfabetas sobre o Sertão. Cito de propósito dois prosadores, o primeiro dos quais teve duas metáforas desossadas por Eugênio Gomes. Seria necessário fazer o mesmo com respeito ao arsenal encantatório de *Grande Sertão: Veredas*.

Mas voltemos a Borges. Em outro artigo do ano de 1951, ele examina também o seu velho tema obsessivo e começa por afirmar que “la historia universal es la historia de unas quantas metáforas”. Opinião de céptico; pois, para a sua visão fatigada, o que fazemos hoje não é senão repetir o ontem. Como prova, cita a esfera de Pascal – “uma esfera espantosa, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma”. Uma explicação para a “máquina do mundo”, esse enigma que nos persegue desde os tempos clássicos, insistentemente? Se os termos da metáfora homérica variam, o seu sentido continua o mesmo, sempre a desafiar a vaidade de tudo termos compreendido em torno de nós.

Em 1965, porém, falando de improviso aos microfones da *France Culture*, em Paris, Borges voltou à carga. O autor da entrevista, Georges Charbonnier, pediu-lhe notícias do ultraísmo daqueles remotos anos de 1920, com o intuito transparente de obrigá-lo a explicar as ligações do movimento espanhol com a vanguarda dadaísta. A resposta veio logo desinibida: “Creio que o melhor seria ignorar inteiramente o ultraísmo. Foi um movimento iniciado na Espanha; queria imitar-se alguns poetas que direi? do gênero de Pierre Reverdy. Queria-se imitar Apollinaire e o chileno Huidobro. Uma teoria que agora julgo inteiramente falsa; tenta reduzir toda a poesia à metáfora e acreditava na possibilidade de criar algumas metáforas novas.”

Mais adiante, desdobrada a pergunta. Borges também desdobra a resposta e tem a oportunidade de esclarecer algumas de suas afirmações anteriores:

“Já disse, não creio que seja possível encontrar novas metáforas. Julgo que existem algumas metáforas que correspondem a afinidades verdadeiras entre coisas. Poderíamos

mencionar uma caterva de metáforas em que está presente o problema da vida e do sonho, da morte e do sono, do tempo e do rio, das estrelas e dos olhos, das mulheres e das flores. Eu diria que essas metáforas, esses lugares-comuns, essas banalidades, se quiser, são verdadeiras metáforas. Qualquer homem, num dado momento de sua vida, pensa ou pelo menos sente desse modo. Quando se pretende criar novas metáforas inventam-se algumas afinidades que não existem. Isso dá como resultado, entusiasmar ou aborrecer um pouco o leitor”.

É a homenagem de Borges à tradição, ao já dito. Nem tantas metáforas são necessárias; o fundamental, no verso, é a iluminação que ele estabelece, a ressonância em virtude da qual nos comove. O que vem a dar no ritmo, ou antes, na musicalidade, medula & linguagem do verso. Como diz o mesmo bruxo de Buenos Aires, em outro passo daquela entrevista: “Quanto à negação da música do verso, considero que isso é um erro e evidente. Entendo que o que há de essencial num verso é a música, isto é, uma correspondência entre a emoção e o som do verso.”

Mundo visto, revisto, velho e revelho. A “máquina do mundo”, com o seu mistério, tem a idade do homem, pelo que vemos da palavra dita pelos poetas. Onde a metáfora?

NOTA – Textos citados: Carlos Bousoño, “Teoría de la Expresión Poética”. Madri, Ed. Gredos, 1952. Damaso Alonso, “Poesía Española”. Ed., ib., 1957. Jorge Luis Borges, “Otraws Inquisiciones”. Bs. Aires, Emecé, 1971. Georges Charbonnier, “Entrevistas com Jorge Luis Borges”, Argentina/México/España, Siglo XX, 1967. Id., trad. Port. De Serafim Ferreira. Lisboa, snd., ed. Início.

SONHO DE BORGES

O *Libro de Sueños* tanto pertence a Jorge Luis Borges compilador como a Jorge Luis Borges poeta. Ambos certos. O erudito, o leitor que arruinou os olhos de tanto contemplar a letra de forma, esse, é um velho sonhador, impune. Começamos a admirá-lo nos primeiros dias da revista *Sur*, de Victoria Ocampo. Naquela época a revista *Verde*, de Cataguases, tinha pretensões de se tornar conhecida entre argentinos, malgaches e parisienses. A matutice mineira dos rapazes que a fizeram, a partir de 1927, desconhecia ainda o mundo. Mas o certo é que, desde então, Borges passou a ser um dos santos do nosso oratório particular, e justamente por isto: pela força de sua magia poética.

Na *Verde*, que outro dia fez cinquenta anos, havia então muita mocidade em êxtase diante do próprio umbigo. Nada de novo. Os moços embriagavam-se de si mesmos, o que é mais cômodo e barato. De resto, mocidade por mocidade, todas se equivalem e saltam por cima do tempo e das conveniências. O essencial é que, nessa e noutras quadras da vida, o homem não perca a faculdade de sonhar. O citado Borges, que a todo instante reflui à infância, já escreveu sobre suas descobertas de menino:

“En la infancia yo ejerci con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica sino el tigre rayado, asiático, real, que solo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante. Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico, yo apreciaba las vastas enciclopédias y los libros de historia natural por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.) Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía estan en mis sueños. En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo y así: Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Este es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

Oh, incompetência! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado y endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.”

Só os adultos incuráveis têm vergonha de relatar seus sonhos. Quem foge da infância, coitado, acaba perdendo os poderes inesgotáveis da ilusão. (Adulto incurável é todo aquele que não sabe exercer a mais nobre atividade: sonhar).

O fato é que Jorge Luis Borges reuniu em *Libro de Sueños* um amplo, colorido, consistente acervo de sonhos, antigos e modernos. Digo consistente porque o sonho é a única

verdade merecedora de respeito. O seu oposto - o real - tem a desvantagem de durar pouco. Vejam como está se acabando depressa o nosso petróleo. Nos poços da Bahia, lamenta a Petrobrás, ele já anda escasso. E o petróleo de Santos ainda não foi descoberto (ou foi?), embora já exista muita gente, dentro e fora da Bolsa. O petróleo santista é alguma coisa que participa da natureza do mito; e não morrerá tão cedo, a menos que o descubram e o queimem no prosaico de um veículo a motor.

Cuidem os sabidos da perecível realidade. Preferimos caminhar com o escritor cego pelo seu labirinto, ao qual foi recolhida a seguinte perturbadora pergunta de S. T. Coleridge:

“A PROVA”

“Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado lá, e se ao despertar encontrasse tal flor em sua mão ... e agora?”

Mas isso foi escrito pela mesma pena de pato que escreveu *Kubla Khan*, o mais bem sonhado dos livros ingleses, uma admirável mistura de neurose, de incoerências, de adivinhações fulgurantes, algo que a nossa literatura bem comportada jamais poderia conceber. Contudo, para o nosso vizinho Borges, Coleridge é um deus lareiro. Vejam, por exemplo, o que ele – o escritor argentino – diz no prefácio do *Libro de Sueños*: “Coleridge deixou escrito que as imagens da vigília inspiram sentimentos, enquanto que no sonho os sentimentos inspiram as imagens. (Que sentimento misterioso e complexo lhe teria ditado o *Kubla Khan*, dádiva de um sonho?)”

Não interessa saber se o poeta inglês o compôs numa de suas crises sentimentais, num daqueles momentos em que sonhou a sua “academia pantissocrática” visionada pelo poeta. Seu sonho foi sonho, como toda utopia que se preza. Por isso mesmo – para o jogo do impalpável – é que existe no homem o gosto inato da imaginação. O mais desgovernado sonho do Quixote tem mais polpa que o menos subjetivo dos pensamentos de Sancho. E, por conseguinte, voltemos a Coleridge.

O homem que sonha resguarda sua imagem das deformações lógicas. O “seguro morreu de velho” é um insulto à inteligência. A “pantissocracia” tem mais realidade que a democracia da ARENA, embora nenhum colono jamais tenha posto o pé, como queria S. T. Coleridge, nas margens do rio Susquehanna, Pennsylvânia, onde seria instalada a comunidade igualitária de escritores aos quais o poeta laquista, sonhando, prometia o Paraíso...

Os sonhos de Borges não são menos fluidos. Agora que o mistério da noite o envolve, agora que a cegueira não lhe permite ver o real, ele tem muitas e boas razões para buscar a companhia de Dante, de Ulisses, do *Eclesiastes*, de Lewis Carrol, de Tsa-Hsue-King, - homens e mitos, almas agoniadas como Kafka e Hawthorne, ou risonhamente pessimistas como Eça; tudo se lhe permite, em tal companhia. E na de Baudelaire, Papini, Poe, Thornton Wilder, Plutarco, Yes, Góngora, Sarmiente, Nietzsche – de todos quantos foram suficientemente fortes para construir grandes sonhos, que são o abrigo, o consolo dos pobres da imaginação, como eu.

Borges contribui também com algumas peças de sua autoria para enriquecer o *Libro de Sueños*, a coletânea mais inteligente que já se publicou por estas bandas austrais. Vejam – para confirmá-lo – o soneto que vai traduzido em seguida, assinado pelo próprio compilador. Para guardar mais fidelidade ao espírito do original, evitei em alguns casos a rima forçada. Preferi ao escuro da prisão o claro da liberdade, ou melhor dizendo – fiquei com a poesia. Num ponto, porém, respeitei o original: na metrificação. Tive a tentação de reduzi-los a alexandrinos, mas recuei em tempo, de modo que os versos ficaram menos solenes, como convinha à letra e ao ritmo do texto primitivo. Vamos ver:

A CERVA BRANCA

De que agreste brancura de uma verde Inglaterra,
De que lâmina persa, de que região secreta
Das noites e dos dias que o meu ontem conserva,
Me veio a cerva branca sonhada esta manhã?
Duraria um segundo. Vi-a cruzar o prado
E perder-se no ouro de uma tarde ilusória,
Leve criatura feita de um pouco de memória
E de um pouco de olvido, cerca de um lado só.
Os numes que governam este curioso mundo
Deixaram-me sonhar-te, mas não o ser teu dono;
Talvez que numa curva do futuro profundo
Te encontrasse de novo, cerva branca de um sonho.
Eu também sou um sonho lúcido que perdura
Bem mais tempo que o sonho do prado e da brancura.

Para terminar, espero que a Revisão, contrariando seu antigo costume, respeite pelo menos os versos acima em homenagem a Jorge Luis Borges e aos valentes leitores desta página.

BORGES NO BRASIL

Terá o escritor o direito de sonhar?

Fernando Arrabal se diz realista, “ao contrário de Brecht”, porque os personagens deste não sonham nunca. Parece que há escritores que têm não só o direito como a necessidade de sonhar. Tire-se o pesadelo de Kafka e pouca coisa há de sobrar. E de Edgar Allan Poe, Lovecraft. E Jorge Luis Borges, o bruxo argentino.

O sonho-de-olhos-abertos resulta numa sucessão de imagens, na liberação de uma força criadora – acho que a Psicanálise já provou isso -, no percurso de desconhecidos caminhos que podem resultar, muitas vezes, em pequenas obras-primas. O próprio conceito de alienação não é coisa tão simples, como desejariam que fosse alguns “teóricos”, e talvez seja exatamente através dela – de seu cultivo e de sua extrapolação – que muitas vezes a criação acontece. No Brasil, casos como os de Clarice Lispector, Samuel Rawet. E no mundo, Jorge Luis Borges, o bruxo argentino.

Borges nasceu em 1897, passou parte de sua juventude na Europa, lendo Virgílio em latim e Schopenhauer e Walt Whitman (tradução) em alemão. De volta a Buenos Aires participou de grupinhos literários, fundou revistas, publicou seus primeiros livros que venderam pouquíssimo mas que lhe trouxeram certo renome. Em 1946 Perón chegou ao poder. Borges já era funcionário da Biblioteca Pública. “Logo um dia depois” – conta ele – “fui honrado com a notícia de que fora ‘promovido’ da biblioteca à inspetoria de galináceos e coelhos nos mercados públicos.”

Famoso no mundo inteiro, autor de mais de uma dezena de livros, Borges no entanto só está presente nas livrarias brasileiras com apenas três livros: *Nova Antologia Pessoal*, *Ficções* e *Elogio da Sombra/Perfis*. Nos fixaremos neles, nesse breve itinerário.

Ficções – Para Borges, seu melhor livro (“*Ficções* e *El Aleph* (1941/52), minha segunda coleção de contos, são, eu suponho, meus dois livros mais importantes”) e para a revista *Time* um dos dez livros mais fundamentais aparecidos (no caso, em inglês) na década de 60. “Pierre Menard, Autor de Quixote”, “A Aproximação a Almostásin”, “A Morte e a Bússola” e “Ruínas Circulares” são algumas das peças desse jogo de xadrez disfarçado em labirinto (e é bom lembrar que o mais terrível dos labirintos é aquele em linha reta) que é o universo borgiano. “A Biblioteca de Babel” – “minha estória Kafkiana” – consta de inúmeras antologias pelo mundo afora (e aí encontramos essa afirmação de curiosa atualidade: “Pertença a um país vertiginoso onde a loteria é uma parte essencial do real”). “O Jardim das Veredas que se Bifurcam” é um exercício sofisticado de literatura policial. E “Tlon, Uqbar,

Orbius Tertius” – “sobre a descoberta de um mundo novo que por fim substitui o nosso mundo atual” – é uma narrativa alucinada e alucinante (mas alucinação para Borges tem sempre alguma coisa de geometria), fundamental na entrada do mundo-novo-Borges. É bom se precaver, pois ele adverte: “O mundo será Tlon” – o que seria terrível, se nos apercebermos que, “um dos heresiácas de Uqbar declara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens.” 1984, ao lado desse conto, vira estória de criança. A edição brasileira saiu pela Globo. Tradução de Carlos Nejar, um bom poeta, que soube transmitir bem o recado.

Nova Antologia Pessoal – É uma edição revista de uma outra Antologia Pessoal, e divide-se em quatro partes. Primeira, poesia: como poeta, Borges nunca se afasta de certo classicismo, não se incomoda em repetir formas antigas (pelo contrário, desconfia muito do novo), mas nunca deixa de ser também um grande poeta. Poetando sobre seu antigo bairro (“Adrogué”) ou sobre Heráclito, sobre seu avô (“Alusão à Morte do Coronel Francisco Borges”) (1835-1847) ou “New England” ou o lúcido (“Xadrez”) ou o simples folclore portenho (“Milonga de Jacinto Chiclana”) – Borges faz sempre poesia existencial/metafísica, com suas preocupações de sempre: cultura (e crítica), labirintos, tempo (como nesse verso de James Joyce: “Num dia de homem estão os dias / do tempo ...”) A segunda parte são prosas curtas. É na terceira parte – “Relatos” – que constam seus melhores trabalhos (relato: entre o conto e o falso ensaio), já conhecidos de *Ficções* e *El Aleph*. E a parte final da antologia são ensaios – brilhantes e absolutamente pessoais – sobre Hawthorne, “A esfera de Pascal”, Oscar Wilde, Chesterton, “O Espelho dos Enigmas”, “O Sonho de Coleridge”, os clássicos, “A Escritura de Deus”, as “Kenningar”, etc. (Edição Sabiá; tradução de Maria Julieta Graña e Marly de Oliveira.)

Elogio da Sombra/Perfis – São dois livros curtos num só: o primeiro uma publicação de poemas bastante recente (e muitos já incluídos na *Nova Antologia Pessoal*, e representa na verdade seu quinto livro de poesia. São peças para se ler e reler. Na segunda parte – “Perfis” – temos um “ensaio autobiográfico”, escrito diretamente em inglês, com a ajuda de Norman Thomas di Giovanni (um americano que Borges conheceu nos Estados Unidos e que se mudou para Buenos Aires, para ficar junto do bruxo e traduzir seus livros para o inglês; Borges é, assim, o único escritor com tradutor exclusivo). São sessenta páginas que se lêem com grande curiosidade, onde JLB conta coisas de sua vida e de sua obra. (Edição da Globo; tradução dos poemas de C. Nejar e Alfredo Jacques e de *Perfis* por Maria da Glória Bordini, com alguns senões.)

Conclusão – Borges é um mundo. Embora a Globo prometa a tradução de *El Aleph*, seria muito pouco para se chegar a esse planeta fantástico chamado Jorge Luis Borges. Seria preciso sanar essa falta tentando ler em espanhol (“El Hacedor”, “Otras Inquisiciones”, etc.), ou procurar uma edição portuguesa antiga da *História Universal da Infâmia* – isso, se se quiser entrar cada vez mais por labirintos que poderiam nos conduzir aos mistérios de Tlon, por exemplo. (Conseguir sair de lá é problema do leitor.) Fausto Cunha – um dos primeiros entre nós a falar em Borges, junto com Carpeaux – em “Introdução a Borges como Deus e Labirinto” (in *Luta Literária*, Lidador) diz: “Será, talvez, um mundo que independe do conhecimento – um mundo histórico e de realidade – um mundo fantástico. Borges é centro desse mundo e, ao mesmo tempo, seus dois pontos mais extremos e cada um dos pontos entre esses extremos.” E segundo FC, “Deus não falaria mais claramente” do que o próprio Borges, quando diz: “O tempo é a substância de que estou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me dilacera, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, desgraçadamente, é real; eu, desgraçadamente, sou Borges”.

JORGE LUIS BORGES AS AMARGAS SIM

Dedicou a edição de 18 do corrente deste Caderno seis de suas páginas a uma das mais eminentes figuras literárias da atualidade: Jorge Luis Borges. Buscaram suas organizadoras, a quem transmito meu modesto aplauso, “interpretar alguns dos seus textos mais importantes e apresentar criações que, mesmo compactas, dão conta do seu gênio”. Em face dos méritos desse trabalho, pensei – perdoem a imodéstia – que seja adequado colaborar com ele, mostrando com as palavras do autor da *História Universal da Infâmia*, algumas de suas opiniões, tanto literárias como até íntimas e políticas. Essas palavras de Jorge Luis Borges fui colhê-las em uma entrevista do princípio deste ano, pouco conhecida da gente aqui dos pagos e, sem indicação do nome de quem a fez. Para nós, homens de imprensa, tal coisa não surpreende, tão bem conhecemos os cavacos do ofício, o que não impede seja lamentável essa omissão. Não posso, evidentemente, reproduzir o conteúdo em sua totalidade Mas o que aqui reproduzo – textualmente, palavra por palavra – bastam para revelar o pensamento, até então desconhecido por muitos e que espelha a “fácies” íntima e amarga do escritor argentino, respeitado, inclusive, o descompasso que marca o ritmo das suas declarações.

- Em primeiro lugar Jorge Luis Borges mora em um apartamento (nº 994 – 3º andar) da *Calle Maipu*, no centro de Buenos Aires e, devido a um mau [sic] de olhos que data dos anos 20, está hoje praticamente cego.

Falando da Argentina, ele foi severo:

- Hoje somos um país em declínio, numa situação confusa, com seqüestros e crimes. E, o que é pior, somos nacionalistas. Principalmente os jovens. Não sei o que pensam e o que fazem os jovens.

“Em 1955 perdi a vista e me resenti muito, de não poder ler, nem escrever, quando me nomearam diretor da Biblioteca Nacional. Ali fui sucessor de Paul Groussac, um escritor que teve muito azar. Ignoravam-no na França, sua terra natal, porque ele estava longe e era, em certo sentido, um traidor. Escrevia principalmente em espanhol e na Argentina era considerado intruso”.

“Groussac não é o maior escritor hispano-americano. Eu diria que Alfonso Reyes, o mexicano, foi muito superior. Acho que Leopoldo Lugones foi uma influência negativa, com seu estilo barroco, enquanto Reyes escrevia de maneira mais límpida, clássica e moderna. Rubén Darío, o guatemalteco, fez a um tempo, bem e mal. Aproximou-se de Poe, Victor Hugo, Voltaire. Foi um poeta importante, mas era difícil mesmo para ele, sustentar a poesia e manter-se independente. Como o é para todo o mundo, até para mim. “Quando Perón subiu ao

poder pela primeira vez, eu tinha um emprego sem qualquer expressão numa pequena biblioteca num subúrbio de Buenos Aires. A nova administração não quis que eu continuasse no cargo e fui nomeado inspetor de compra e venda de animais de corte, galinhas, coelhos, porcos, nos mercados regionais. Não tinha a menor experiência e apressei-me a pedir demissão antes que me demitissem por incapacidade. Comecei, então, a percorrer o país fazendo conferências. Pouco tempo depois, coisa de meses, vi-me de repente, em 1955, nomeado diretor da Biblioteca Nacional. Quando, por motivos políticos (já sob Perón) me demitiram, perdi de um dia para outro o salário de 450 pesos mensais, que representava mais ou menos mil dólares. Hoje, tenho uma pensão de 130 mil pesos em moeda corrente, o que equivale a mais ou menos cem dólares.” (N.: março de 1975). Isso não daria para eu viver. Quanto às traduções, a minha renda é relativamente modesta. Meus livros são lidos em muitas línguas e sou particularmente grato aos italianos, que foram os primeiros a traduzir-me. Os italianos têm o privilégio de possuir o primeiro livro do mundo e de todos os tempos, que é *A Divina Comédia*. E leve-se em conta que não sou cristão. Ou seja, o meu juízo sobre Dante é literário, não teológico. É incrível o que Dante soube fazer com as palavras. Outros grandes são irregulares. Vejamos Shakespeare. Ele pode ter uma linha admirável, páginas insuperáveis, às quais se alternam páginas razoavelmente medíocres. Mas, Dante, não: escreveu com um rigor e uma lucidez que não se vêem em nenhum outro escritor. Outro exemplo é Cervantes, já mais próximo. A segunda parte de *Don Quixote* deixa uma impressão forte. Mas, se lermos página por página, encontraremos períodos mal escritos, frases muito pesadas, repetições e até mesmo jogos estúpidos de palavras. E, em meio a tudo isso, o personagem é definido: um grande personagem. Com Dante é outra coisa. Parece-me que a parte central da *Divina Comédia* [sic] é a amizade entre Dante e Virgílio. Tão importante é esse relacionamento que, depois dela, até a narração da viagem decai. A terceira parte é inferior às outras duas. Por exemplo, quando Dante sabe que Virgílio está condenado a ficar no Purgatório. É um momento doloroso para ele e ingrato para o outro que não poderá acompanhá-lo senão ao fim da viagem. É também um momento revelador. (Tu ducca, tu signore, tu maestro ...).

“Todos os narradores de hoje estão chegando a tratamentos desse gênero no romance psicológico – Henry James, Proust, e outros. Só que nenhum deles alcançou aquela nobreza, aquela beleza”.

* * *

Isso aí que se leu, parte essencial de um texto mais amplo divulgado em março deste ano, completa-se com nova entrevista, esta concedida há poucas semanas à jornalista Malu Sierra, da revista *Ercilla*, de Santiago do Chile e igualmente publicada pela *Folha de São Paulo* no dia 22 deste mês. Jorge Luis Borges começou a falar assim:

“Estou numa situação bastante triste porque, aos 76 anos, tenho uma cegueira progressiva que, segundo os médicos, é irreversível e será total. Minha mãe está desejando morrer (faleceu dias mais tarde) e minha pátria vive em estado anárquico. Se isso acontecesse apenas na República Argentina, vá lá; é um país sem importância num continente também sem importância, a América do Sul. Mas o problema é que o mundo inteiro vai mal”.

Quando o jornalista pediu a Jorge Luis Borges que explicasse sua opinião tão pouco favorável à América Latina, a resposta foi esta:

“A América Latina não existe, é uma ficção. A América do Sul não produziu quase nada. Poderia ser retirada da História e quase não se notaria. A América do Norte, sim, produziu Edgar Allan Poe, Walt Whitman. Mas a América Latina produziu quase nada. Talvez seja porque a herança espanhola não é muito boa. Nem a herança católica, que eu acho inferior à protestante.” E cita alguns escritores latino-americanos “que passaram para a História”, entre seus preferidos os argentinos Adolfo Bioy Casares, Chirino Campo e Eduardo Mallea. Quanto aos chilenos, classificou de “francamente mau” Vicente Huidobro, que é considerado proeminente figura literária do país”.

“Quanto a Pablo Neruda e Gabriela Mistral, receberam o Prêmio Nobel de Literatura apenas por uma questão geográfica: era preciso premiar um latino-americano. Mas Neruda é sem dúvida muito superior a Mistral.”

“Sou anticomunista, mas creio que o comunismo influenciou bem a Neruda. Foi um bom estímulo para ele. Os seus poemas sentimentais são ruins. Os “Vinte Poemas de Amor e uma Canção Desesperada” me parecem pueris. Por outro lado, o poema a Estalingrado é belo.”

O tópico final da entrevista é um retorno à questão política: “Para onde acredita que irão, agora, a América Latina e a Argentina em especial?”

Responde Borges:

- A América Latina não existe. É uma ficção; já disse. Ninguém se sente latino-americano. Quanto à Argentina, creio que um dos males deste país é pensar que a política pode melhorar muito. Creio que se cada pessoa tratasse de melhorar a si própria, ela seria melhor. Não vamos salvar-nos à força de comitês, revoluções e golpes de Estado”.

* * *

Há amargura, há excessos sem dúvida nessas palavras que atingem, por vezes, um tom passional agudo. Se lembrarmos, porém, a tragédia vivida por um espírito superior, por alguém que dedicou sua longa vida a escrever e também e muito a ler, e se vê condenado sem esperança à cegueira total, será mais fácil compreender e admitir os tropos emocionais e os conceitos por vezes injustos de uma das grandes figuras intelectuais desta parte do mundo, em sua mais recente entrevista.

Meu intuito, como disse no início destas laudas, foi o de colaborar na bela tarefa do grupo de jovens que organizou aquelas páginas do “Caderno de Sábado” do dia 18, colocando, ao lado da interpretação, alguns conceitos pessoais de um homem de gênio, sobretudo no terreno literário.

Não comentei. Reproduzi, apenas. Creio porém, não ser esforço inútil o do copista. Se não existissem copistas na Antigüidade, como teriam chegado até nós aquelas palavras que são, nestas horas incertas, a luz que clareia o mundo, mostrando-lhe os caminhos da esperança e da paz?

O APOCALIPSE DE BORGES

Quando nessas conversas sobre Deus e o mundo me perguntam se o demônio existe, recomendo a leitura diária dos jornais: “leia-os até nas entrelinhas dos anúncios”; mas a quem não suporta a sensaboria das notícias construídas à imagem e à semelhança do inimigo do homem, vai agora a recomendação: leia Jorge Luis Borges. “Mas ele já escreveu cinquenta livros”, podem observar. Não importa: basta um livro, talvez um conto, um de seus poemas. E nele encontraremos o que mais espanta e também nos espanta, neste escritor que “tem medo de **não** morrer”: a perplexidade em face do mundo e, principalmente das ações do homem.

A obra de Jorge Luis Borges não é, porém, espantosa. Espantoso é estar ele tão próximo de nós, mais ao sul, no Mar del Plata, e poucos os escritores e leitores brasileiros que o conhecem. Espantoso ainda que o próprio Borges revele também desconhecer nossa literatura. Ouviu falar e leu pela rama Euclides da Cunha e Carlos Drummond de Andrade. Afora isso, véu espesso separa escritores brasileiros e argentinos de um grande público que poderia ser mais vasto, com ou sem a rima drummondiana.

E por que não conhecemos Borges e a literatura sul-americana? Não falemos mal da Cordilheira dos Andes e seu Aconcágua a Walt Disney, nem das histórias acontecidas ao sul do nosso Rio Grande. Não falemos mal de ninguém; mas reconheçamos que é mais fácil traduzirmos escritores da moda, que as obras de quantos latino-americanos se encontram muitos furos acima de certos meteoros cultivados por uma publicidade caolha inclusive na promoção erótica.

Voltemos a Borges. Um velho de 71 anos? Um laureado com o Prêmio Interamericano do govêrno de São Paulo? Um contista apocalíptico do fantástico e do irreal? Que mundo o dêste escritor para quem realidade e imaginação parece não terem fronteiras?

Lendo Borges comecei a admitir que nenhuma outra realidade é mais profunda que a da imaginação. E quando percebemos até que ponto estamos mergulhando na insensatez e no mórbido, (basta ler os jornais), sentimos que, porque pensamos e imaginamos, porque temos poder de criação, temos também o poder de dilatar as fronteiras da realidade.

Em Borges, o onírico nem sempre alcança os padrões éticos da realidade histórica. Foi o que pretendeu mostrar em alguns episódios sob o título genérico – *História Universal da Infâmia* (1). São narrativas baseadas em fatos ocorridos em vários cantos nebulosos deste mundo. Recorre a Mark Twain e recria episódio anterior à guerra de secessão, em que Lazarus Morrel traficava com negros no Mississipi; de um episódio londrino em que um impostor, ao passar por filho verdadeiro de Lady Tichborne, surge um drama que Borges atribui à

genialidade criadora de um negro; pode-se também transformar, por artes da infâmia, uma criatura cruel numa heroína (embora até a morte, contrabandista de ópio) na China do Imperador Kia-Hing. E existiu também Mark Eastman, aquêl precursor de Al Capone, na Chicago do fim do século XIX, rufião profissional, cujos honorários se faziam nesta base: “15 dólares uma orelha arrancada, 19 uma perna partida, 25 um tiro na perna, 25 uma punhalada, 100 o negócio inteiro”. E a observação irônica do escritor: “Às vezes, para não perder o hábito, Eastman desempenhava-se pessoalmente dos cometimentos”.

Imaginação ou realidade? Nenhuma fantasia. Solécia, impostura, iniquidade, cinismo compõem a estrutura de alguns “exercícios de prosa narrativa”, como a sublinhar até que ponto chega o homem em sua trajetória na face da terra. Para que então preocupar-se o narrador com a inventiva, se a realidade suplanta a usina de sonhos? Ou não será essa realidade aos nossos olhos a construção onírica do inimigo do homem? Pois não nos enganamos: o que Borges rememora pertence a um outro “reino”, a um outro “reino”, a um outro “senhor”. Pertence o tema ao campo da demonologia e nem por isso se pode considerá-lo fora da literatura. Pois não é dêle que se ocupa êste criador de novas realidades que é Jorge Luis Borges?

Há pouco, como a justificar-se dos inventos de sua imaginação criadora, em entrevista coletiva (2), Borges admitiu que “os mundos imaginados pelos metafísicos e teólogos são muito mais extraordinários que os mundos imaginados pelos escritores fantásticos”. Na verdade, se descermos à análise de algumas narrativas ditas fantásticas, vamos perceber que tudo se encontra a um passo da realidade. Apenas em dado momento, num átimo de tempo, algo ocorre: a metamorfose. Gregório Samsa transformou-se num animal objeto. Há homens que, sem perderem a feição humana, viram animais que roubam, matam e saqueiam, em nome de uma “nova ordem” diabolicamente inventada para justificar o mal.

No conto “El Sur” (3) o episódio traz estranhezas simbólicas admiráveis. Vamos resumi-lo. Dahlmann, o personagem, leitor das histórias de mil e uma noites, adocece, recolhe-se ao hospital, recebe alta e volta à estância. Desce do trem um pouco distante da estação em que devia ficar. E entra numa hospedaria. No meio da refeição, uns “muchachones” que comiam e bebiam ruidosamente, provocam Dahlmann, jogando-lhe bolinhas de miolo de pão. Dahlmann não reage. Mais outra bolinha de miolo de pão. Que fazer? Enfrentá-los? Estava convalescendo. Havia, porém, um velho assistindo à cena. Dahlmann o viu, quando entrou para jantar: “En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como

fuera del tiempo, en una eternidad.” Exatamente no momento em que Dahlman vacilava entre aceitar o desafio provocado pelas bolinhas de miolo de pão e retirar-se da sala, o velho lhe atirou “una daga desnuda que vino a caer a sus pies”. E aceitou o duelo. E, sem saber de punhal a não ser que “los golpes deben ir hacia arriba y com el filo para adentro”, Dahlmann “empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura”. E o velho? Um personagem demonológico ou o próprio, como certos espectros sem rosto que aparecem nas narrativas de Borges?

É, portanto, o tema da realidade humana e seu apocalipse, transfigurado pela imaginação do ficcionista (e não o tema da irrealidade e do fantástico) que predomina na obra de Borges. Por que é assim o homem? Por que vai além do que transcende a realidade em toda a sua hediondez? Por que estes labirintos que transformam, basta curto tempo, a criança num monstro e um jovem universitário realmente jovial num assassino?

No apocalipse de Borges a luta é cruenta, mas não se vislumbra redenção. Se perplexo “ante o fato de ser habitante do corpo humano”, como afirmou na mesma entrevista, o escritor argentino deve estar cada vez mais perplexo, diante do que ocorre entre os homens. Suas narrativas, embora *Ficciones* espelham o que não é outra coisa senão *ficciones*, a realidade absurda de um mundo fantástico.

Mas Borges é um dos raros ficcionistas analíticos do homem. Este o objetivo de sua obra: mostrar o *nonsense* deste mundo que os homens estão transformando em uma nova babel. E não se dão conta, os humanos, de que entre os labirintos e os espelhos, caminham para a destruição.

Borges, em sua obra, divisa o inimigo do homem: aquele que, a qualquer momento, joga a “daga desnuda”. E o homem se transporta em ódio para o fio da lâmina ou para o gatilho do revólver. A ficção de Borges reflete a realidade invisível entrevista por um teólogo, Romano Guardini, que assim interpretou o conflito entre a consciência messiânica de Cristo e a potência satânica de Belzebu: “Para Jesus não há apenas a possibilidade do mal inerente à liberdade humana, nem somente a tendência para o mal fruto do pecado do indivíduo e da sociedade. Há também uma potência pessoal querendo essencialmente o mal. Não querendo apenas por uma forma má o que em si mesmo é bom, não aceitando apenas, por não poder ser de outro modo, o mal com tudo o resto, mas querendo o mal em si mesmo e por si mesmo. Há alguém que se levanta expressamente contra Deus. Quer tirar o mundo da mão de Deus. Quer expulsar o próprio Deus. Mas como Deus é o bem, não pode atingir o seu fito senão procurando arrastar o mundo para a apostasia e para a destruição” (4).

Evidentemente, o velho “oscuro, chico y reseco”, como que fora do tempo, vindo de uma eternidade, faz a sua obra: joga punhais aos pés dos homens. Há quem não acredite? Leia o noticiário dos jornais; leia Jorge Luis Borges.

- 1) Publicações Europa-América, Lisboa, 1964.
- 2) Jornal do Brasil, 18.8.70.
- 3) *Ficciones*, Emecê Editores, Buenos Aires, 1956.
- 4) *O Senhor*, Liv. Agir Editora, Lisboa, 1969.

A LUCIDEZ SÔBRE O TERROR

Borges é a lucidez sôbre o terror.

Pertence à família espitual de escritores como Hoffmann, Melville, Henry James, Kafka, Nabokov. Parecem os mais profundos que existem. No entanto dão sempre margem a discutir as bases de seus terrores, averiguando-se que são bem menos objetivas do que à primeira vista fazem crer com suas diferentes artes. Basta que a gente se aproxime deles sem terror para vislumbrar as raízes subjetivas de suas sombrias visões da condição humana, como um Lukács fez com Kafka, um Maugham com James, um Sartre com Nabokov. Não são tão profundos como parecem, não viram tudo. Mas também é verdade que o terror tem vez e permanente, ao ponto de Freud ter julgado constatar um “instinto de morte” no homem. Algo de repente em nós recusa tudo, o que, se não é um sentimento construtivo, nada tem de estreito, pode até ser enorme, como nos escritores citados, e portanto artisticamente empolgante.

Nem o próprio Borges poderá dizer exatamente do que tem tanto pavor; a verdade individual é tão encoberta e complexa como qualquer outra. O que sabe diz, e tem lógica. Este horror do mundo há de esconder uma justificativa, senão não se poderia viver nele; vive-se provisoriamente enquanto não se dá com essa razão; vive-se a bem dizer para ela, mesmo que pareça inalcançável. Como Deus é uma hipótese impensável, Borges, para achar os rastros dessa ordem oculta, centra-se no Tempo, criando em torno dele, e ao mesmo tempo lucidamente anulando-as, teorias da redenção. Freme por uma ordem que a contemplação do mundo insiste em lhe negar, pois todo o real é monstruoso para essas almas metafísicas. No fundo não podem desistir de Deus por mais que tenham desistido. O resultado é se sentir andando sobre o nada, um fantasma. Sua obra é feita de instantâneos de metafísicas vertigens.

É preciso ouvir um disco recitado por ele e que é das coisas mais terríveis com que já deparei. Ele diz esplendidamente, com alto sentido do ritmo, e as pausas que faz como que concentram toda a sua angústia do nada e os trapos de sua recusada esperança. Fica-se imobilizado, receando talvez que o menor movimento vá também nos introduzir no nada. Imediatamente se descobre que é esta enfim a sua poesia, o terror. Não um que outro verso feliz ou trabalhosamente talhado, tanto que as prosas, que inclui no disco, têm o mesmo poder. Em suma, em verso ou em prosa, Borges é um poeta metafísico desesperado.

Mas sem alterar a voz, que já é, na simplicidade, fantasmalmente assustadora, sem gesticular ou grifar, antes sorrindo. É a lucidez. A lucidez que o torna, além do aterrado ente metafísico, um homem deste mundo, um extraordinário crítico de literatura ou de cinema. A

lucidez que humaniza em frases, percucientes como dardos, o inferno. A lucidez que é o seu talento de escritor, como o terror é a poesia.

A surpresa é que esse talento existe ante a criação universal, acima do limite sul-americano. Borges seria excepcional em qualquer literatura, e isso sem ter escrito nenhuma grande obra, só fragmentos, caso raro, que o terror, de que qualquer um quer se ver livre, inclusive ele, explica, além de um pouco de preguiça e da imposição artística de tentar sempre atingir o tónus da vertigem, só brevemente convivível.

Onde é melhor? Pode-se considerar que não num gênero determinado, pois cria uma espécie de gênero Borges, misturando poema, conto e ensaio. Se bem que seu impacto, hoje mundial, se deva aos contos e aos ensaios. Não é um lírico típico, o que tem levado alguns a negá-lo como poeta, o que pode estar certo perante a criação, já que exprime todo Borges em seus poemas. Raramente consegue também um conto ou um ensaio que possam ser julgados perfeitos em seus gêneros. O que consegue sempre é um conto, um ensaio ou um poema a Borges, o que aqui redundando não raro mais importante que a perfeição por ser ele quem é.

Entre nós agora é que o traduzem e premiam, temo que com atraso. Seu terror metafísico ou, se querem, seu pessimismo – o único filósofo que respeita é Schopenhauer – teria outra possibilidade de curso nas duas penúltimas décadas, com a “intelligentzia” embebida das colocações trágicas do existencialismo. Há dez anos se quer mais abertura à realidade, consciência social, participação. O problema não é a existência de Deus, o que se revela como mera projeção da ineficiência política e social, causa bastante de toda a dor humana. O mundo marcha pela estrada aberta por Marx, deixando para trás o beco sem saída de Kierkegaard. No entanto para a glória de Borges isso importa menos. Sobre o terror perento (e nunca perento...) sobrarão a lucidez, sobrarão o escritor Jorge Luis Borges, um dos maiores de qualquer época.

LETRAS DE BUENOS AIRES

Atribuo a um democrático sentimento de fraternidade continental o seqüestro do primado devido às letras portenhas nos panoramas da literatura sul-americana, inclusive os traçados por argentinos. Pois é evidente que a criação na grande capital, pela exuberância da qualidade, ocupa um indisputável primeiro plano, especialmente assegurado com a geração de Borges.

Antes também foi assim, ainda que com menor evidência. Sarmiento, em quem os argentinos reconhecem o escritor nacional, fonte a superar mas sempre fonte do pensamento e letras pátrios, possui de fato a força e a persuasiva convicção dos mestres, desses tão raros civilizadores de nações. A poesia gauchesca é uma singular criação, a que se deram vários talentos poéticos genuínos e chegou à obra-prima no *Martín Fierro*. Na mesma linha rural se afirma depois, lá por 1920, o narrador que pode ser considerado o maior da América Latina, Benito Lynch (1880-1951). Os próprios argentinos antes o esquecem, mas “Palo Verde”, entre suas novelas e contos, e, nos romances, *Los caranchos de la Florida* e sobretudo *El inglés de los güesos* são o que o nosso continente cultural possui à altura da tradição narrativa ainda tão viva na época e talvez a mais alta existente, aquela em que ponteiavam Dostoievski e Conrad.

Mas é com Borges e sua geração que a literatura argentina se torna o que é: uma criação profundamente intelectualizada, a partir duma cultura européia e universal, e tão cônica nos temas como no estilo, onde sabe que a fidelidade ao local e ao presente favorece o autêntico. Isso é Borges e seria de se perguntar se tudo ali é Borges... Às vezes parece mas, de perto, está longe de ser, tanto que temperamentos opostos ao seu, como Ezequiel Martínez Estrada e Leopoldo Marechal, para citar só dois de seus maiores adversários literários, se definem na mesma faixa. Outros, como Cortazar, à frente, aprenderam a lição de Borges e a sua técnica de estilo, mas se modificaram como escritores por mudarem politicamente, assumindo uma mais progressista visão social.

UMA RAZÃO

Em vez de atribuir tudo a Borges, bem mais válida parece a hipótese, que explicaria o próprio Borges, de admitir que a inteligência argentina buscou superar a situação local de prática colônia pela assunção e o domínio dos valores culturais dos países imperialistas; é esse aliás o caminho natural da inteligência colonizada. No caso de Borges isso se mostra até gráfico. Em sua formação, a Inglaterra é a grande exploradora do país. Pois ele vai escolher

como heróis e conhecer, como nem britânicos o fizeram, a Shaw, Wells, Wilde, Stevenson, Chesterton, Kipling... Mas é naturalmente a literatura francesa, se não a maior (o que creio), a mais comunicada (normal, humana) das literaturas, que será o sonho cultural argentino – Paris! – e, como para todos os demais países, a grande alimentadora e erguedora do nível.

É natural que essa criação portenha, pois a Argentina era e ainda é muito um campo em volta de Buenos Aires, essa criação tão mentada e culta não dê importância à nossa brasileira. Universalista, Borges aprendeu português lendo *Os Lusíadas*, pelo cartaz de obra indispensável no estrangeiro, mas também por homenagem aos ancestrais portugueses que lhe legaram o nome e com os quais tantas vezes cisma o obcecado pelos segredos do tempo. Mas limitou-se praticamente a Camões, como se nota por sua evocação algo superficial do poeta, no quarto centenário da epopéia de 1972, numa conferência ademais interessantíssima pelas colocações autobiográficas. Pedro Henríquez Ureña, uma exceção, pretendeu abranger o Brasil num levantamento literário sul-americano, mas ficou ainda naquela de considerar *Chanaan* um livro representativo e Bilac a penúltima, senão a última palavra da poesia brasileira... Só Eduardo Mallea, entre os grandes nomes, teria lido consideravelmente em português. Conhece e gosta de Euclides, Machado, Graciliano, *Casa grande e senzala*; gosta menos de Jorge Amado e Érico Veríssimo. Mas sua admiração na língua, aliás com acerto, vai é para Eça de Queirós, a quem, num ensaio, faz a justiça, rara entre os estrangeiros, de querer pôr entre os maiores romancistas de todos os tempos.

O ACORDE RUTILANTE

Por mim, desde 50, me rendi ao gênio de Borges (talvez tenha sido o primeiro entre nós a falar dele no tom devido numa “Apresentação de Borges” publicada em 51) e já não pude mais passar sem o agudo sabor dessa literatura tão apurada, temática e formalmente. Logo se quer outra coisa, imediatez, sangue, juventude, e se abençoa até o primarismo às vezes tão honesto de nossos escritores mais velhos, já que os novos, numa tendência universal, se mostram mais intelectualizados, embora longe de uma medida Argentina. Mas, depois dessa simplicidade que nos lava, que volte o acorde de rutilante complexidade de nossos vizinhos borgianos.

A dificuldade é lhes encontrar aqui as publicações. Tentei mandar vir de lá as novidades, mas foi tudo complicado. É preciso ir lá e mesmo assim nem sempre se encontra o que se quer. Pululam as livrarias mas, fora das edições novas recebidas em consignação, conservam falhos, bizarros e diferindo de casa para casa estoques de sobras. Cumpre percorrer

diversas delas para achar até sucessos de venda se menos recentes, já não falo de clássicos nem de nomes notórios, encontráveis antes por acaso. Os livreiros são tão desinformados como os nossos e não convém se basear neles que não raro ignoram inclusive os próprios estoques.

IMBERT

Caí de amores por Enrique Andersen Imbert desde umas críticas suas na revista *Sur* até antes de 1950. Pois até hoje só consegui três ou quatro tomos deste infatigável, irônico e finíssimo escritor. Só sua *Historia de la literatura hispanoamericana* foi vendida no Brasil e em verdade, para formar juízo sobre o autor, ela é mais do que suficiente. Trata-se de um grande livro, de um dos grandes livros da América, agüentando a paridade com histórias literárias clássicas como a de Lanson e a de Valbuena Prat e as não clássicas mas magníficas de Ludwig Lewisohn e Otto Maria Carpeaux.

Imbert é da espécie de Borges pelo clã de impacto e o poético acabamento das frases. Mas o resultado é antes divertido, porque desconhece o terror e o terrorismo metafísico de Borges, embora às vezes brinque de senti-lo, mas no que se poderia antes ver uma homenagem discipular. Seus contos, como em Borges, misturam crítica literária e imaginação; ambos nunca abandonam de todo o ensaísmo, que se lhes fez essencial. Além disso, Imbert é um tremendo *scholar*, capaz de encaixar num quadro completo, desmistificado pela lucidez, toda a massa que se diria sobre-humana do que realmente leu; ao passo que Borges usa a cultura, verdade que aparentemente toda ela, incluindo a oriental, como um caleidoscópio pitoresco mas raramente prezável, em que certas combinações de cores nas “eternas” idéias surgem como feitas para apoiar sua própria e castigada visão das coisas.

Tenho a sorte este ano de conseguir um Imbert, *La botella de Klein*, uma série de contos ensaísticos, uma esquisita delícia, se bem que não pra o grande público, porque o Centro Argentino do P. E. N. Club a lançou em março. De outro modo, de Imbert só a ubíqua “História”. Mas friso que já não estaria mal, que ela abrange todo um mundo, feito diáfano pela incansável compreensão de uma cabeça e estilo claríssimos.

A SEREIAZINHA

Tenho outras sortes. Há uns cinco anos deparei por acaso em Porto Alegre com um volume de 67. *El libro de los autores*, em que seis deles, argentinos, escolhiam, com uma

breve nota justificatória, o conto de sua preferência. Um optou pela “Sereiazinha” [sic] de Andersen e dizia:

“Ao escolher “A Sereiazinha”, suprimi dez ou vinte dos contos mais esplêndidos que conheço. Por quê? Vá a gente a saber! Informar ao leitor que “A Sereiazinha” é a única história de amor do mundo, que Julieta Capuleto, ao lado dessa peixinha, é qualquer coisa como a mulher barbada, me parece irreverente; informá-lo de que a procura de uma alma imortal nos preocupa a mim e à Sereiazinha em particular, e à humanidade em geral, me parece enfático.”

Por essa meia página, não tive dúvidas de que se tratava de um senhor escritor. Era de novo Borges, mas como quase todo o melhor na Argentina e ainda com um jovem despachismo pessoal. Gravei a assinatura: Bernardo Castillo. Claro que tinha razão quanto à Sereiazinha, o conto do amor absoluto. Mas que ágil maneira de ter razão! Dificilmente o próprio Borges descobriria uma superior ...

CASTILLO

Em 73 percorri as livrarias de Buenos Aires indagando por livros seus. Os livreiros nem sabiam da existência do autor... Desta vez descubro eu mesmo *Las otras puertas*, quarta e diminuta edição de uma reunião de contos premiada duas vezes ao sair em 61. Castillo acrescenta à lição de Borges, que sabe de cor, se tornou nele uma segunda natureza, a primeira de uma juventude mental que chama as coisas pelos nomes, estas coisas, as de nossa atualidade mais próxima, e lhes vai cerce ao coração. Galopamos, pois é sucinto, por revelações no que mais se pensava conhecer e que não poderiam estar melhor expressas. Tudo toca o “El marica” ainda mais, por realizar a raridade de um conto emocionante e perfeito.

DOIS NOVOS BORGES

Outra sorte foram os dois livros de Borges deste ano, apesar dos 76 anos e da cegueira do escritor. Em *Prólogos* – com um prólogo de prólogos ele está inteiro e não cabe pensar que é porque a maioria dessas páginas foram concebidas em melhores épocas, pois as que escreveu ainda ontem ou para esta edição não deixam nada a pedir. A verdade é que o crítico literário nada perdeu com a vista e o acúmulo dos anos. Já não diria o mesmo do contista. Nas

fantasias de *El libro de arena*, saído em março, se a prosa conserva sua antiga agudeza, rareou a magia narrativa com a provável, embora não confessa, superação da dor daqueles dilemas metafísicos, dor que dava um sopro apocalíptico ao seu formalmente elegante patético. No entanto esse, que a rigor corresponde ao fundo da poesia ou à suprema criação borgeana, se soa já um pouco fabricado nos contos, persiste a seu modo nos *Prólogos* – mais insinuado que dito pela obrigação de discorrer sobre os livros que abrem – e ainda terrível, cativantemente terrível, nos novos poemas do *long-play* da Aguilar.

Do amigo e colaborador de Borges, Adolfo Bioy Casares, trago o último romance, *Dormir al sol*. Num sentido comum, Bioy é mais ficcionista do que Borges, pois bem mais aberto ao mundo e capaz de lhe captar as nuances significativas. Tendo-se isso em vista, é de se concluir que Borges nunca escreveu narrações mais legítimas que as novelas dos *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1946), produto da colaboração dos dois escritores sob o pseudônimo de Bustos Domecq. Sob a mesma firma, publicaram também *Dos fantasías memorables* nesse ano e, bem depois, *Las crónicas de Bustos Domecq*, num discutível acesso de reacionarismo estético e político. Nas novelas, que teriam sido escritas, segundo um prefácio muito posterior da segunda edição, contra Perón e a sublevação demagógica da turba que teriam transformado a cidade num inferno, o reacionarismo é que é discutível, pois salta aos que nelas não se trata de Perón ou qualquer inferno histórico, e sim do permanente, que sobretudo Borges vê na existência humana; e a apresentação de ambientes e vidas sordidamente pobres ou malvadas antes empresta a esses textos um cunho subversivo. Estão escritos quase em dialeto portenho, tal o gosto de expressões típicas de diferentes meios, e que corresponde a duas das mais excitantes qualidades de Bioy: o ouvido para os ditos pitorescos e o conhecimento na aparência íntimo dos ambientes mais estranhos. Nas idéias das tramas e nas conclusões, prenhes de ilações e sustos metafísicos, é que se sente a garra e o estilo de Borges. O novelístico teria assim ocorrido mais por conta de Bioy, se bem que nem um nem outro quer dizer quem fez o quê. O que não resta dúvida é que ficou bem feito. Já disse que, do ponto de vista apenas narrativo, “Don Isidro” periga ser o melhor de Borges. Acrescento que, quanto à impressão que sulca no leitor, é o mais contundente de Bioy. Com o curso hoje mundial da obra de Borges, sem falar no prestígio de Bioy no estrangeiro, especialmente nos Estados Unidos, desconfio que essa obra notável se mantém pouco conhecida apenas pelas dificuldades de leitura e tradução.

Bioy escreveu narrativas policiais, das quais apesar da fama da também meio fantástica “La invención de Morel”, creio que “El perjurio de la nieve” é a mais perfeita. Não há muito ordenou seus contos em dois tomos encorpados, *Histórias fantásticas* e *Histórias de*

amor. O fantástico constitui um gênero ingrato, a derrapar fácil para o apenas curioso ou a gratuidade do alegórico, de modo que cansa logo. Mas suas *Histórias de amor*, tão autobiográficas, civilizadas e eroticamente oniscientes, aposto que farão com o tempo a obra representativa do autor e talvez um clássico. Seus romances, todos meio fantásticos, *El sueño de los héroes*, *Diario de la guerra del cerdo* e este *Dormir al sol*, têm trechos magníficos, mas no todo são algo morosos, demasiado escritos.

CINEMA

Da *Guerra del cerdo* Leopoldo Torre Nilsson está terminando de fazer um filme. Em matéria de cinema na América Latina, eis criada a mais auspiciosa expectativa, pois Nilsson, desde “La mano en la trampa”, um filme adulto e moderno em tema e forma, é o único realizador que neste continente latino se pode chamar de cineasta sem a eterna margem de concessão ou ironia. Leonardo Favio faz sucesso em Buenos Aires, mas vi um de seus filmes, “Juan Moreira”, e se diria que a beleza e o jeito de Rodolfo Bebán, o ator protagonista, pesavam mais no agrado coletivo da obra do que ela em si; não estranharia que o mesmo ocorresse num trabalho mais recente seu, com o ainda mais bonito Alfredo Alcón. Favio pensa um pouco mais que os nossos heroizinhos do Cinema Novo, mas deles se aproxima pela escassez imaginativa, o primarismo dos meios com que tenta dar um recado perecido e igualmente bastante óbvio.

POLICIELAS

Voltando aos livros, pesco ainda uma “policiela” (novela policiaca), *Reportaje en el infierno*, de Abel Mateo, um especialista no ramo, para lembrar os tempos em que li o que encontrei, e não foi pouco, de policiais argentinos; além de Bioy e Borges, Manuel Peyrou, Jerónimo del Rey, Rodolfo Walsh, Mateo... Eles têm coisas magistrais no gênero tão intelectual e rigoroso. O fato de o policial ainda não existir no Brasil, uma inexistência comprovada pelos livros de Luiz Lopes Coelho e outras inépcias semelhantes, mostra bem a diferença que venho marcando das duas literaturas.

MÚSICA ELEGÍACA

Pego a nova edição, com dois títulos inéditos, de *Los cuentos tristes*, de Marta Lynch, onde, sob a superfície com algum excesso literário na prosa tão cuidada e na armação das histórias mais realistas, ressoa, ao fundo, uma música elegíaca. “Otra voz, este silencio”, o conto da mulher que viu os filhos casarem e estranha a casa vazia, o marido, de tão sabido, transformado em mero vulto, e já não reconhece mais a vida mesma, é um largo soluço. “Endemoniadamente triste”, como observa a autora em nota prévia. Mas real.

E mais, novas obras de Sábato, de Marechal, de sul-americanos de outras partes, como os últimos versos e, com surpresa, um romance do admirável poeta dominicano Manuel del Cabral, e, entre espanhóis, o último e difícil romance do universal Juan Goytisolo. Acho ainda uns vinte títulos para mim desconhecidos, apesar de tê-la lido tanto, de Silvina Bullrich.

SILVINA

Mas essa não cansa, sempre se quer mais e se pode ler. Terminar uma história sua é se sentir convencido a outra. No entanto estou convencido de que esta sedutora dama tão criticada pelos *highbrows* na Argentina, é bem superior ao que estão pensando. “Un momento muy largo” é belíssima novela do amor cortado pela morte e “Mañana digo basta” pode servir de guia para uma autêntica mulher do nosso tempo. Isso é muito, isso soe uma grande mulher. Entende-se que os intelectuais argentinos custem a lhe perdoar ser tão lida, agradar tanto. De fora, sem possíveis prejuízos de concorrência, cabe antes lhe agradecer por esse agrado, pois nessa escritora de valor real ele apenas corresponde a uma simplificação deliberada para ser mais amplamente compreendida. Depois, como Stevenson e Eliot queriam, é vital para o narrador que saiba interessar, uma qualidade sem a qual, para o primeiro, todo esforço era inútil. A Bullrich sabe interessar. Acabo de ler seu “Telefono ocupado”; um primor de construção e adequação estilística, dessas performances literárias que só a verdadeira força permite. Acabo de ouvir a sua sofrida “Autobiografia”, que ela diz depressa para caber no disco mas com o indisfarçável tom da sinceridade, e é um tom de quem viveu a fundo e sofreu, mas não em vão.

GRAVAÇÕES

A coleção de discos de poetas editada pela Aguilar é algo de raro pela escolha certa de textos e intérpretes, a qualidade da gravação, as capas, os folhetos anexos. O valor da poesia gauchesca fica nítido na limpa locução, respeitando a prosódia dos versos mas sem o cargoso

sotaque gaúcho, de Alfredo Alcón e Luís Medina Castro na série da “Poesia Argentina de todos los tiempos”. Do conjunto, a gravação mais importante será a dos “Doce poetas en sus voces”, em que os mais afamados espanhóis contemporâneos declamam cada um três ou quatro de seus grandes poemas. Mas a lição na arte de dizer é a do disco da Alfonsina Storni interpretada por Maria Rosa Gallo e Delia Garcés. De ponta a ponta, não é possível dizer melhor. Esse desempenho me confirma a impressão, pois para afirmar será preciso conhecer melhor o teatro portenho, que essas duas, com a inesquecível Luiza Vehil que vi em Shaw e Casona na década de 50, são as três grandes atrizes argentinas.

NERUDA

Noutro selo, “Neruda relata: cuando, donde y el porqué de sus poemas”. Não sei se o câncer já abatera aquele jorro romântico e tempestuoso de discos seus anteriores ou dele pessoalmente (assisti-o em São Paulo, era um gêiser de sombras) ou se achou melhor contê-lo desta vez. O fato é que sua voz surge inesperadamente quebrada e hesitante, como a vir quase da tumba que logo o iria abrigar. Com essa idéia, que não se pode deixar de ter, o patético do seu dizer antes se aprofunda nessa forma desfeita.

Nas livrarias, nas bancas, em toda parte, suas memórias, *Confieso que he vivido*, naturalmente proibidas no Chile, são um *best-seller* argentino; aliás há vinte anos que seu principal editor também é dali, a Losada. Pegó o livro com alguma reserva; a prosa nerudiana costumara cair na facilidade de encher de metáforas e belas frases posições e raciocínios que ganhariam em persuasão sem elas; para o constante viveiro que ele foi de ressoantes palavras, isso não seria difícil, mas sim para o leitor, pois pouco fadiga mais que o brilho inoportuno. Enfim, nestas memórias, depois de umas páginas com a velha facilidade, Neruda encontra seu ritmo de prosa e elas resultam, num todo de quase quinhentas páginas, um êxito aliciador. Sua poesia, inesgotável, querendo açambarcar todo o existente, já por isso é menos acessível, além do fato de ser poesia, guindada tensão verbal, especialmente no seu caso. O Neruda deste livro, tão igual a si mesmo e natural na expressão na maioria das vezes, ficou, realmente, irresistível de afabilidade.

Mantém ele aqui o eu e o lírico num plano discreto. Fala antes dos outros e das coisas e sem autodefesa, sem agressividade. Lembrem-se tantos versos seus castigadores e o livro surge como um sincero exercício de humildade; o que é quase como dizer, de boa prosa. Pintado em regra indiretamente, eis o auto-retrato de um homem de coragem, fiel e bom como o pão, ou seja, de generosa inocência. Adversários do político ou do poeta podem se negar a

reconhecer, mas é esse o Neruda destas memórias que terminou de escrever nove dias antes da morte (e para mim foi sempre esse o Neruda essencial, como fiz ver num artigo, “A vingança do amor”, publicado em 73 no Caderno de Sábado). Embora as memórias costumem ser um gênero auto-reivindicante, senão vindicativo, um risco para o que haja de mesquinhez nos autores, nestas do poeta não há um ato, um gesto, uma idéia que não sejam positivamente humanos.

O exemplar nelas é o drama da consciência do humanista que abraçou o comunismo. A URSS sempre o distinguiu, mas o XX Congresso, com a revelação do que ele insiste em chamar “os crimes de Stálin”, deixou-o perplexo. Pior ainda foi “a carta infame” que em Cuba muitos escritores firmaram deletando-o como traidor do movimento popular, inconsciente e vendido. Esse documento, inadmissível sem pelo menos a oficiosa chancela do governo cubano foi espalhado pelo mundo pouco após a publicação de *Canción de gesta*, em que o poeta canta a revolução de Castro e Guevara, e logo a seguir à sua ida aos Estados Unidos, quando, coerentemente, não deixou de profligar o imperialismo americano para amplas e entusiastas audiências.

Seu enraizado democratismo, seu gosto pelo presente, a mesa, as mulheres, o conforto, a beleza sob todas as formas, enfim sua ética aberta e irrestritiva tinha provavelmente de entrar um dia em choque com disciplinas políticas que se inclinam, reconheçam ou não, a uma concepção monástica da existência. Como Marx e Engels, porém, Neruda morreu apenas almejando devolver o homem, todos os homens, à plenitude de suas potencialidades humanas, num estado que em vez de obrigá-los a servirem-no, servisse a esse propósito, ao ponto de poder no futuro ser abolido como o estado que se conhece.

Que essa esperança é realizável não haja dúvida. O anti-humano, os vários fascismos, tem demonstrado que, criadas as circunstâncias, tudo é possível. Por que o humano também não será? Ademais é possível que Stalin e Castro tivessem no fim razão dentro dos respectivos estágios de mudança, já que é com mão firme que se criam as circunstâncias. O nerudiano Allende acabou sacrificado. Mas também não há dúvida que o coração humano pende é para os Marx, os Allende, os Neruda.

DA OBRA INDIZÍVEL

“La historia era imposible, pero se impulso a todos porque sustancialmente era cierta. Verdadero el tono, verdaderos los sentimientos, verdaderos los acontecimientos. Solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” J.L.Borges

Ora, se deu que um simples barbeiro descobriu o segredo de seu rei, pois nem sempre uma coroa esconde a anatomia peculiar aos anos. E toda um trama dramática foi tecida, com as malhas da ficção. E este é um drama que não faz história, pois é eminentemente gerador de mitos. Fala bem mais, talvez, ao inconsciente, rebuscando nos desvãos do desconhecido a cova, dentro da qual possa depositar seu segredo-semente: “Midas tem orelhas de burro”. Mas o inconsciente é atemporal e não paga tributos a ninguém, não faltando ocasião, se os ventos balançarem os canaviais, para desvelar a verdade e, então, lançada a nova, novidade será. Mas como obra definitiva será indizível.

Ora, se deu que uma simples criança descobriu a nudez de seu rei, quando muitos desnudando-o, vestiram-no, pela escotomização voluntária da realidade. A subversão do saber se dará sempre quando sua medida for avaliada em razão direta ao temor. Assim, no reino da ignorância, quem menos olhos-de-ver tiver, maior será. E entramos na farsa. Mas esta, como obra definitiva, será também indizível.

O homem constrói, destrói e torna a reconstruir o mundo qual Sisifo a subir e descer a montanha, com sua carga terrível e instável em sua imponderabilidade absurda. O que resta a fazer? Recomeçar. O que resta a anular? Tudo, pois o mundo é uma ficção. Mas a ficção é angústia e angústia é a porta estreita da verdade que só poderá ser transposta por aqueles – eleitos – que aceitarem as regras do jogo.

Jorge Luis Borges propõe-nos, qual demiurgo mistificador, seu mundo mágico e fantástico. O mesmo mundo que repugnou Otto Maria Carpeaux quando, na década de 50, saiu a campo para desmistificar o gigante argentino, procurando-lhe os pretendidos “traços histriônicos e satíricos” que, realmente o autor os tinha, mas nas dimensões da genialidade.

A razão de ser da obra indizível não se reduz ao simples efeito catártico e corretor da máxima horaciana, onde o *ridendo castigat mores* é redutível a uma simples dimensão do real, e não a principal. Para manter a atitude frontal de um autocomprometimento deliberado e negar a alienação constrangedora do dia-a-dia, resta ao autor seu instrumento único, o virtuosismo, que deve permanecer inédito para ser autêntico. Eis aí o fantástico sem evasão e, como diria o próprio Borges, referindo-se à sua técnica literária, uma obra composta de

“anacronismos deliberados e atribuições errôneas.” E, resta-nos uma conclusão única, final: - este mundo é tão fantástico que chega a ser igual ao nosso. É o acaso lotérico (“La Loteria en Babilônia”) a distribuir seus prêmios e punições e nessa dinâmica satânica o seu e o nosso mundo – se estrutura e, ao mesmo tempo, volta a ser um nada de sentido, numa sessão de azares e sortes lançados ao sabor do momento, abalando todo o esqueleto do mundo pré-determinado que nos ensinaram, passivamente, a aceitar, balbuciando o b-a-bá das ovelhas para fugir à angústia das origens.

Borges faz crer que no mundo não-euclidiano (“Las Ruinas Circulares”) tudo é lícito, pois, na realidade, da entropia das comunicações o homem está lançado num caos babilônico, onde ninguém se entende e onde, também, não vale a pena entender quem quer que seja.

Finalizando, este mundo será também, em sua essência mais íntima, indizível pelos séculos dos séculos, sendo o destino dos homens através da *Historia Universal de la Infamia*, dar seqüência a esta magnífica tragicomédia.

EL ALEPH

Aberto a várias interpretações, esse conto de Jorge Luis Borges não escapa à direção predileta do contista argentino: as veredas do fantástico. Não me proponho, aqui, uma análise interpretativa, que mereceria algumas aulas de metafísica: Borges não tem contos “de superfície”. E se, para entendê-lo, evidentemente, não se precisa ser versado em filosofia, faz-se necessário ser provido duma atilada inteligência e sutil sensibilidade. O leitor menos avisado ou capaz ficará, sem dúvida, bordejando o denso conteúdo da literatura borgeana, sem entender e sem saborear.

Mas o que me propus nesta breve análise é a observação de alguns traços estruturais, e certos recursos estilísticos no fascinante conto “O Aleph”, publicado no livro de mesmo nome.

Uma das características que chamam atenção na vasta obra de Borges é o inter-relacionamento de muitos de seus contos. Já à primeira leitura, percebem-se, em “O Aleph”, nítidas semelhanças com “Funes, o memorioso”, “O Zahir” e outros. Não só na temática do fantástico, no espelhar das ansiedades transcendentais do homem, mas até em personagens inconfundíveis (veja-se, por exemplo, a mulher morta em “O Aleph” e em “O Zahir”).

Na estrutura do conto “O Aleph”, podem-se considerar vários níveis de narrativa, que são:

- a) a história aparente, dum escritor relatando uma experiência fantástica;
- b) a história de amor, metonimicamente relatada, como se verá adiante;
- c) a crítica de estilos, desenvolvida em torno da personagem Carlos Argentino; nesse nível, Borges dá uma aula sobre como não escrever;
- d) o fantástico, em que se incluem cabalístico e metafísico: a busca do absoluto, da onisciência, da onipresença, em “O Aleph”.

Evidentemente, esses níveis são destacáveis teoricamente, para fins de análise. No conto, a trama se desenvolve com técnica de mestre, e os encaixes de situações e personagens são perfeitos.

Nas ações das personagens há um paralelismo constante: todas buscam algo superior, seja na tentativa de Borges reencontrar e reter a pessoa amada, seja na ânsia de glórias literárias do mau escritor Carlos Argentino. Borges sofre a frustração de não receber o prêmio literário, concedido a Argentino; esse, mesmo sem o poder avaliar, mesmo sem saber, vive a frustração de possuir um falso Aleph.

O tempo da narrativa é o passado, sem encaixes maiores, relatado em terceira pessoa por um narrador que é, simultaneamente, narrador, personagem, e autor (“Sou eu, sou

Borges”, A., p.131). Borges emprega um curioso tipo de rápidos *flashbacks*, dando indicações, por exemplo, da vida de Beatriz Viterbo através de suas fotografias e outros detalhes.

Quanto às personagens, se vivem certo paralelismo acima citado, podem também ser estruturadas em oposições simétricas: Beatriz – delicada, quase etérea, opõe-se a Carlos Argentino – grande, rosado, grosseiro; Carlos – dono do *Aleph*, primo e talvez amante de Beatriz, mau escritor premiado, opõe-se a Borges – que cobiça o *Aleph*, foi desdenhado por Beatriz, e perde para Carlos o prêmio merecido; Beatriz – desdenhosa, fútil, opõe-se a Borges – dedicado, fiel.

O *Aleph* figura como verdadeira personagem nesse conto e, embora apareça nas primeiras páginas, assume de repente dimensões absolutas: para ele tudo converge vertiginosamente. *Aleph*, como se sabe, é o nome da primeira letra do alfabeto hebraico, com antigas conotações místicas e cabalísticas. É “o ponto que contém todos os pontos” (A., p.130), é o “inconcebível universo” (A., p.134).

Fisicamente, “é uma pequena esfera furta-cor, de brilho quase intolerável” (A., p.133), parecendo girar.

Paradoxalmente, após o clímax do que chamo de “visão do *Aleph*” (A., p. 133-4), o autor constatará que o *Aleph* é, provavelmente, falso.

Considerando as funções segundo Barthes, podem ser constatados oito núcleos possíveis neste conto: Ncl I (p. 121 a 123): centrado em torno de Beatriz, sua morte, sua vida, suas relações com Borges, visitas deste à casa paterna da amada morta, entrada da personagem Carlos Argentino, primo de Beatriz.

Ncl II (p. 123 a 127): desenvolve-se principalmente a crítica de estilos, em torno de Carlos e seus escritos.

Ncl III (p.127 a 129): primeiro telefonema de Carlos a Borges, pedindo que este o recomende junto a certo homem de letras, a fim de conseguir prefácio para sua obra.

Ncl IV (p. 129 a 131): segundo telefonema, em que Carlos conta sua angústia porque lhe vão demolir a casa, em cujo porão está o *Aleph*, então mencionado pela primeira vez.

Ncl V (p. 131 a 132): a busca do *Aleph*, Borges dirige-se à referida casa, encontra Carlos, desce ao porão.

Ncl VI (p. 132 a 134): a visão do *Aleph*, com clima ascendente de mística alucinação.

Ncl VII (p. 133 a 135): a volta à rotina, representada por Carlos Argentino, que interrompe com sua grosseria e ignorância o êxtase do narrador. Termina o conto.

Ncl VIII (p. 135 a 137): um aposto ao conto, verdadeiro pós-escrito, em que o autor faz algumas referências ao *Aleph*, e conclui no que Bremond chamaria “degradação

definitiva”: a falsidade do Aleph de Argentino, e a impossibilidade, para Borges, de reter a memória de Beatriz.

Esses núcleos são interligados por catálises, momentos de “luxo”, de “repouso”, segundo Barthes. É preciso ter cuidado com as catálises em Borges, se considerarmos o conto em seus diversos níveis de narrativa, em seus vários encaixes no que comumente se chama “história”. O que num nível é catálise, é, para outro, indicação importante, essencial mesmo. O encontro das fotos de Beatriz (A., p. 122) pode parecer recurso para encher espaço, mas, na história de amor (Beatriz e Borges), as fotos dão toda a visão da personagem feminina, lances da sua vida etc.

Da mesma maneira parecem amplas catálises as incursões pelo mundo literário, considerando os maus escritos de Carlos Argentino. Mas, na crítica de estilos, tais considerações são essenciais.

Em algumas passagens do “Aleph” vêm-se informantes do tempo e espaço, tão ao gosto de Borges, que aparecem obsessivamente no conto “A morte e a bússola”, mas, no conto aqui analisado não têm a mesma freqüência. Veja-se, no entanto, a exatidão com que apresenta suas visitas à casa paterna de Beatriz: “Eu costumava chegar às sete e quinze e ficar uns vinte e cinco minutos” (A., p. 122), recurso em que os informantes assumem papel de verdadeiras catálises. As datas têm em Borges sempre uma importância fundamental, ou permanecem enigmas, porque, aparentemente, pouco influem no conto. Encontram-se algumas datas em “O Aleph”: “Beatriz morreu em 1929” (A., p. 122); “não falaria com Álvaro na segunda-feira, mas na quinta” (A., p. 128) etc.

A *descrição das personagens*, tão ao gosto dos realistas, pouco lugar tem na obra borgeana. Quando Borges descreve o físico, é sempre em poucos traços. Podem-se considerar índices de descrição pessoal as referências a Carlos e Beatriz, nas primeiras linhas da página 123 de “O Aleph”: “Beatriz era alta, frágil, ligeiramente inclinada; havia em seu andar ... uma graciosa lentidão, um princípio de êxtase; Carlos Argentino é rosado, grande, encanecido ...”

Índices de atmosfera ou estado de alma são bem mais freqüentes, e Borges tem preferência por alusões indiretas, metonímias, comparações. Deduz a agitação de Carlos (A., p. 129) por não lhe ter conseguido, de início, identificar a voz; uma técnica notável sugere o temperamento altivo e o desdém de Beatriz (A., p.122): o autor já lhe presenteava os livros abertos, “para não comprovar, meses depois, que se mantinham intactos.”

Quanto ao ponto de vista, a narração é feita em primeira pessoa. Na visão do *Aleph*, aparece uma brevíssima passagem dirigida a um “tu” (Beatriz): “vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei” (A., p. 134). Como autor-personagem-narrador

se fundem, há uma onisciência parcial do narrador, pois das demais personagens sabe apenas o que de algum modo revelam.

Na passagem das páginas 133 e 134, Borges recorre, num grande parágrafo, de 45 linhas sem um único ponto, ao monólogo interior, talvez mais bem classificado, aqui, como solilóquio, pois se dirige ao leitor. Um laivo de *stream of consciousness* perpassa também essa mística visão.

Entre os recursos de estilo próprios de Borges ressalta-se, nesse conto, o contraste. Oxímoros que vão desde o típico emprego de adjetivo e substantivo antitéticos (“instante gigantesco”, A., p.133), a locuções (“desespero de ternura”, A. p. 131), a trechos mais amplos. Vejam-se, para isso, as descrições de Beatriz e Carlos, antes referidas, e exemplos como: “reliquia cruel do que deliciosamente fora Beatriz” (A., p. 134).

É notável o processo contrastivo com que Borges descreve a personagem que detesta, Carlos Argentino: “é autoritário, mas também é ineficiente” (A., p. 123); na mesma página: “Sua atividade mental é contínua, apaixonada, versátil e completamente insignificante.”

O grande contraste reside na aproximação de personagens distintos como Borges e Argentino, e nenhuma passagem revela isso tão bem como o momento em que Carlos interrompe a visão do *Aleph*, indagando, estupidamente, se Borges viu tudo, se viu bem o formidável espetáculo: “Viste tudo bem, em cores?” (A., p. 135).

Um traço curioso, dentro dos inúmeros que Borges apresenta é seu hábito de referir-se a um recurso de estilo ao empregá-lo. No conto “O Aleph”, por exemplo, emprega um oxímoro e diz: “se for tolerável o oxímoro” (A., p. 123). Referências semelhantes encontram-se em outros contos, como “Funes, o memorioso”, das *Ficções* (p.93), em que diz, introduzindo uma passagem em que usará o discurso indireto: “O estilo indireto é distante e fraco.”

Em todos os aspectos de estruturação do conto, de relacionamento das personagens, de encaixe de vários níveis ou “histórias”, de traços estilísticos ou incursões metafísicas. Borges é um autor para ser re-lido e re-criado pelo leitor. Sua irreabilidade não se deve interpretar como aventuras de franco-atirador pelo fantástico, mas é um elaborado jogo de espelhos com a realidade. A sensibilidade artística do grande contista latino-americano ultrapassa o normal. Sua vasta cultura lhe permite referências múltiplas que, para serem verificadas, necessitariam de uma equipe de estudiosos. Sabe-se, além disso, que Borges lança ao leitor dados reais e dados inventados, com a mesma naturalidade. Para ele, real e irreal se fundem na sua supra-realidade artística: joga-nos datas, nomes, obras, lugares fictícios e verdadeiros, com veia mágica. O que importa para ler Borges além da superfície, freqüentemente obscura e

labiríntica, não é poder decifrar todos esses dados, e constatar sua veracidade ou fantasia. Importa poder ler, além do aparente, aquele dado a um tempo humano e trascendente do homem-que-busca, que não se contenta com o comum porque sabe que o comum não satisfaz.

Por isso, nada em Borges é rotineiro. E, se alguma passagem parecer simples catálise, mero “repouso” ou “luxo”, cuidado: talvez ali a mão desse bruxo tenha elaborado a trama que apanhará o leitor incauto.

A MORTE NA OBRA EL ALEPH DE BORGES

I – INTRODUÇÃO

O argentino Jorge Luis Borges, além de poeta e ensaísta, notabilizou-se com seus livros de contos *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949).

Contista **original** e **profundo** tanto na criação como no tratamento dispensado a cada obra. Original porque transcende a invenção do gênero, a técnica e os recursos estilísticos para atingir as raízes do homem e das coisas. **Profundo** porque ao abordar o grave destino do homem o faz buscando o fundamento, a razão de ser, não à maneira do filósofo, mas com a mesma força e expressividade que aquele. Acrescente-se a isso o caráter de universalidade próprio de sua literatura.

Os contos de Borges construídos a partir de algumas **figuras matrizes**, como o labirinto, Martín Fierro, etc., fogem de toda linearidade e jogando constantemente com o real e o irreal, afirmam-se em seu **gênero fantástico**, não por acaso, mas por necessidade da criação artística. A existência do fantástico, segundo **Todorov**, exige o cumprimento de três exigências: “Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Esta vacilação pode também ser sentida por um personagem; de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizer, confiado a um personagem, e ao mesmo tempo a vacilação está representada, convertendo-se em um dos temas da obra. No caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá abandonar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética” (1). O fantástico não pode ser delimitado. Conforme Sartre: “ou não existe, ou estende-se a todo o universo; é um mundo completo em que as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, simultaneamente caprichoso e encadeado, que rói secretamente as malhas do mecanismo, sem nunca conseguir exprimir-se” (2). O fantástico nunca exprime o absurdo, mas o mundo dos sentidos. O real é caduco, o verdadeiro real é o irreal. Por isso, Borges não suporta um mundo puramente homogêneo, a transcendentalidade, o outro lado das coisas e da vida só é traduzível através de um universo heterogêneo, numa área mista onde coexistem os contrários. O fantástico é um dos meios mais adequados para exprimir os mistérios do homem perante o universo e o tempo, bem como o eterno conflito entre o ser e o não ser, o finito e o

infinito, a degradação e o sublime, etc., tornando os contos de Borges verdadeiras lições metafísicas.

O presente trabalho pretende colher apenas uma dessas lições: **o sentido da morte**. A literatura autêntica capta o homem total. E o homem, só é acessível na sua totalidade quando visto no modo de ser-para-a-morte. Porém, o estudo da morte em toda a obra de Jorge Luis Borges seria vasto demais. Por isso, será delimitado ao livro *El Aleph*.

Por que a morte e não um outro tema? Borges nos dá a resposta: “A morte (ou sua ilusão) torna os homens preciosos e patéticos” (3). É o acontecimento mais próximo à vida. Ou, quem sabe? Eurípedes nos ensina: “Talvez a vida seja a morte e a morte a vida”. Chestov acrescenta: “Desde a mais remota antiguidade que os mais sábios homens vivem nesta enigmática ignorância; só os homens vulgares sabem o que seja a vida e o que seja a morte” (4). Enfim, a justificativa do tema é por demais evidente. É através dos olhos da morte que o grande escritor vê a vida.

II – FILOSOFIA E LITERATURA

Não se pode confundir filosofia e literatura, mas também não se pode afastá-las até o ponto de não se poder encontrar nenhuma aproximação. Hoje, mais do que qualquer outra época da história assiste-se a uma aproximação entre o pensamento filosófico e a expressão literária. Este encontro responde a uma exigência da tradição e, ao mesmo tempo, da modernidade. Em primeiro lugar porque os filósofos, desde os gregos, muitas vezes procuraram manifestar suas idéias através da expressão literária e, em segundo lugar, porque a literatura contemporânea em muitas das suas mais autênticas realizações produziu obras, nas quais está presente de modo notável o questionamento filosófico.

Para alguns, como **Sidney Finkeltein**, as identificações e as diferenças entre a filosofia e a literatura são nítidas: “O filósofo, sejam quais forem as experiências que disseca – suas, de seus contemporâneos ou da história da sociedade – generaliza-se até o desaparecimento das particularidades da vida individual ou temporal. Seus conceitos de forma abstrata apresentam-se num sistema...” “O artista, pelo contrário, ainda que venha a ter uma visão filosófica da vida e chegue a amplas generalizações, projeta-as como imagens desta...” “Uma obra filosófica é apresentada em formas abstraídas da vida real e das condições histórico-sociais que a originam. Uma obra de arte apresenta-se como a própria vida pulsante que se está analisando” (5). Outros acrescentam que a literatura é um modo de expressão irredutível. Por exemplo, um romance nos permite efetuar experiências quase idêntica às

experiências vividas, traduzindo com fidelidade a opacidade e a ambigüidade do real, e oferecendo quase uma relação carnal com o objeto, enquanto a filosofia é uma reconstrução intelectual da experiência.

Entretanto, a relação entre a filosofia e a literatura não é tão clara. **Simone de Beauvoir** testemunha: “Depois de ter pensado o universo através de Spinoza ou Kant, perguntava-me: como se pode ser suficientemente fútil para escrever romances? Mas quando abandonava Julien Sorel ou Tess d’Uberville, parecia-se vão perder tempo a fabricar sistemas” (6). Beauvoir mostra ainda que o argumento da irredutibilidade não é inteiramente decisivo: “é tudo uma questão de destreza, de tato, de arte. De qualquer modo, fingindo eliminar-se, o autor trapaceia, mente; quando mente suficientemente bem, dissimulará as suas teorias, os seus planos; permanecerá invisível, o leitor deixar-se-á apanhar, a trapaça resultará” (7). Vê-se, portanto, que é muito mais do que um problema de linguagem. Pode-se dizer que a linguagem literária é opaca e a filosófica, transparente. Mas isto não é uma regra, pois o número de exceções é demasiado grande. Nem na filosofia e nem na literatura existe linguagem sem pensamento. Existem modalidades infinitas de relacionamento entre os dois, e cada caso, às vezes, é único. Por isso, sob o ponto de vista formal, é muito difícil estabelecer fronteiras entre a filosofia e a literatura.

Atualmente ninguém ignora o significado da expressão “romance psicológico”, por que então duvidar da validade do chamado “romance ou poesia filosófica”? A autêntica literatura de caráter filosófico não é a busca intencional de demonstrar teses metafísicas, isto é, fazer metafísica, mas aquela que ao realizar-se em sua expressão artística se mostra “sendo” metafísica. Em tudo, além dos contornos históricos, sociais, psicológicos, políticos, etc. há um sentido filosófico. Não se trata de fazer filosofia através da literatura, mas de uma literatura que “é” filosófica. É este o caso de Jorge Luis Borges. O sentido filosófico de seus contos é um dado evidente. As dezoito peças que compõem *O Aleph* encerram uma visão estética transcendental, uma compreensão do homem e da história que jamais esgota o assombro e o sentido originário. Lê-lo é beber de um rio inesgotável.

A morte é um dos temas constantes da filosofia e da literatura. Com facilidade pode-se citar nomes. De um lado, Kierkegaard, Nietzsche, Marcel, Heidegger, Sartre ... De outro lado, Tolstói, Dostoievski, Joyce, Eliot, Camus, Borges... Uma relação de Obras e de Autores poderia ser objeto de um longo e importante trabalho. Poder-se-ia estudar comparativamente a investigação filosófica da morte com a investigação artística. Ter-se-ia a análise das diversas idéias da morte no curso da história, na atualidade, na filosofia, na literatura, nas diferentes escolas filosóficas e literárias.

No campo da literatura, a novela de Tolstoi “A Morte de Ivan Ilitch” é um excelente exemplo. A realidade da morte aparece em seu caráter de estranheza e espetáculo: “Ivan Ilitch, vendo que ia morrer, desesperava-se. No fundo da alma sabia, estava certo de que ia morrer, mas era incapaz de se habituar à idéia; não a compreendia sequer; não conseguia realmente assimilá-la. O exemplo do silogismo que aprendera no manual de Kieseweter, “todos os homens são mortais, ora, Caio é homem; logo, Caio é mortal, parecia-lhe exato enquanto se tratasse de Caio, mas não quando se tratasse dele...” (3). No campo da filosofia também há exemplos notáveis. Para **Heidegger** o homem vive em cada instante o seu fim e o seu começo. Ele não se aproxima da morte, ela não é algo externo, mas a súbita e suprema possibilidade de cada momento. Desde o nascimento o homem se encontra jogado na possibilidade da morte, a angústia é o fenômeno original que revela este poder-ser-para-a-morte. A morte não é acabamento ou desaparecimento, mas um modo de ser. O homem sempre já é o seu fim. O findar da morte não é um estar no fim, mas um ser-para-o-fim. Portanto, a totalidade do homem, segundo Heidegger, se constitui enquanto lhe é inerente uma “não totalidade”, não no sentido aditivo, mas de “falta” ou “ausência” que o homem tem de ser. Heidegger ainda afirma que a morte sempre é a minha morte, isto é, a experiência da morte dos outros sempre é “exterior”. A morte é algo absolutamente próprio, pessoal e individual (9). Entretanto, **Sartre** conclui contra Heidegger que a morte, em vez de ser minha possibilidade própria, é um fato contingente e como tal depende da facilidade humana. Não posso descobrir minha morte, nem esperá-la uma vez que se revela como indescobrível. A morte é um fato puro, como o nascimento; vem a nós desde fora e nos transforma em exterioridade. No fundo, não se distingue em nada do nascimento (10). Assim, os autores citados nos permitem avaliar o alcance do tema, como também nos oferecem algumas idéias para o estudo da morte na obra *O Aleph* de Borges.

III – A MORTE NA OBRA O ALEPH

Através da leitura atenta dos contos que compõem *O Aleph* é possível encontrar mais de 130 passagens referentes à morte. De um modo ou de outro a morte está presente em todos os contos do livro. Em alguns já no próprio título: “O Morto”; “A Outra Morte”; “Abenjacan”; “O Bokari”; “Morto em Seu Labirinto”...

Há um número muito grande de indicações, observações e anotações sobre o lugar, a época, as causas e as modalidades em que ocorre a morte. Outras referências também numerosas mostram a atitude do homem perante a própria morte e perante a morte dos outros,

destacando-se especialmente a hora da morte e o costume do velório e do enterro. Contudo, o enfoque que chama maior atenção é o da morte como fim, mistério, surpresa; a morte como purificação; a morte como passagem para a imortalidade. Ainda aparece a morte desejada, esperada, sonhada e a morte relacionada com a loucura e o fantástico.

O fenômeno da morte é em geral localizado e datado (11), como ilustramos nos exemplos que seguem: “A princesa ouviu de um passageiro do Zeus que Cartaphilus havia morrido no mar, ao regressar de Esmirna, e que o enterraram na ilha de Ios”. (pág. 1). “Pedro Damián morreu como qualquer homem desejaria morrer. Deviam ser quatro da tarde.” (pág. 58). “... falecera antes do inverno” (pág. 59). “Amanhã, quando o relógio da prisão der as nove horas, estarei morto” (pág. 63). “Em outubro ou novembro de 1942, meu irmão Friedrich morreu na segunda batalha de El Elamein...” (pág. 69). “No dia seis de junho morreu Teodolina Villar” (pág. 81). Na ardente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu ...” (pág. 121). “Hoje eu a matei” (pág. 143). Observa-se em quase todos os casos em que Borges, ao indicar com exatidão o acontecimento da morte, não lhe tira uma certa imprecisão. Sempre é geral afirmar que alguém morreu no mar ou numa batalha, em outubro ou novembro, de manhã ou hoje. Este modo de proceder pode ser um recurso técnico, mas pode ser também uma maneira de sublimar os dois aspectos da morte: o natural e o transcendente.

Em relação à causa e à modalidade da morte, na maioria dos contos de Borges encontramos a violência. O homem morre lutando. Eis algumas citações: ‘... e que morreu, a seu modo, de um balanço, nos confins do R.G.S.’ (pág. 118). “... morreu defendendo Roma ...” (pág. 35). “... e o homem pereceu numa vala, com o crânio partido por um sabre das guerras do Peru e do Brasil” (pág. 41). “Numa bebedeira assassinara um homem moreno num bordel; noutra, um vizinho do partido de Rojas...” (pág. 43). “... depois executado na praça de Victória, com os tambores soando para que não se ouvisse sua ira...” (pág. 44). “Abusou de mim, eu o matei” (pág. 50). “... Damián ia na ponta, gritando, e uma bala o acertou em cheio no peito” (pág. 58). “Sem ir mais longe, ele mesmo degolou seu pai ...” (pág. 85). “Em meu cinto estava a adaga com o punho de prata; desnudei-a e atravessei-lhe a garganta” (pág. 100). “Estava nessa magia quando o apagou a descarga” (pág. 113). “O cão fiel ouviu a sentença, e o punhal se saciou em sua garganta” (pág. 127). “...no velório de Cristián, o mais velho, que morreu de morte natural...” (pág. 134). Todavia, a questão permanece: qual a relação entre a morte e a violência? Qual o sentido do número absolutamente maior de ocorrências da morte causada pelo instrumento, sobre a morte proveniente de causa natural? Numa perspectiva analítica é possível descobrir nos contos de Borges uma relação entre a maneira de morrer e o

sentido da própria morte. O modo de morrer, descrito por Borges, acentua a morte como um fato excepcional, único.

A morte também se revela na atitude que o homem assume perante a sua e a dos outros. Vejamos inicialmente a morte dos outros: “Plutarco conta que Júlio César chorou a morte de Pompeu: Aureliano não chorou a de João, mas sentiu aquilo que sentiria um homem curado de uma enfermidade incurável que já fosse parte de sua vida” (pág. 33). “Morre e na sepultura, gravam palavras que ele não teria sentido” (pág. 37). “... a morte do pai era a única coisa que tinha acontecido no mundo e que continuaria acontecendo para sempre” (pág. 45). “... Emma chorou até o fim daquele dia o suicídio de Manuel Maier ...” (pág. 45). “Confessarei ... que sua morte me afligiu até as lágrimas” (pág. 83). “... morta eu podia consagrar-me à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação” (pág. 122). Realmente a morte dos outros, sempre é sentida conforme os interesses próprios. É coisificada. Cultiva-se a morte, não em função do morto, mas em função de nós mesmos. A situação de que a morte do outro sempre me é externa, verifica-se igualmente nos costumes relacionados ao velório e ao enterro. Porém, quanto à própria morte, o homem toma uma atitude diferente: “Enquanto combatia na escuridão (enquanto seu corpo combatia na escuridão), começou a compreender. Compreendeu que um destino não é melhor que outro, mas que todo homem deve acatar o que traz consigo” (pág. 44). “... na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor” (pág. 53). “... não me surpreendeu que os visse, na hora da morte ...” (pág. 56). “... na hora da morte suplicou a Deus que o fizesse voltar a Entre Rios” (pág. 59). “Pensou no fundo de si mesmo: se o destino me traz outra batalha, saberei merecê-la. Durante quarenta anos, esperou-a com obscura esperança, e o destino por fim a trouxe, na hora da morte. Trouxe-a em forma de delírio, e já os gregos sabiam que somos as sombras dum sonho. Na agonia, reviveu sua batalha, e conduziu-se como um homem e encabeçou o ataque final e uma bala acertou-o em pleno peito” (pág. 60). “Olho minha face no espelho para saber quem sou, para saber que me portarei dentro de algumas horas, quando me defrontar com o fim. Minha carne pode ter medo; eu não tenho” (pág. 70). “Morreu sem medo; nos mais vis há alguma virtude” (pág. 120). Na descrição do homem diante da própria morte aparece duas constantes. Em primeiro lugar, a hora da morte é um momento de lucidez. Em segundo lugar, não ter medo da morte é uma virtude.

Mas, o que é a morte? “... “morreu” e sua tênue imagem se perdeu, como a água na água” (pág. 60). “... o destino atropela os homens de surpresa, como um camelo cego” (pág. 77). “O caminho que terás de desandar é interminável e morrerás antes de haver despertado realmente” (pág. 94). “Foi um vagabundo que antes de ser ninguém na morte, recordaria ter

sido um rei ou ...” (pág. 106). “... em breve serei todos: estarei morto” (pág. 16). “Mortos nos uniremos a ele e seremos ele” (pág. 30). O que é a morte? Fim, sombra, nada? Ela chega de surpresa, é parte de nossa vida, passagem de ingresso para o mundo do mistério. Uma companheira da loucura: “... na água corrompida das cisternas outros beberam a loucura e a morte” (pág. 3). “Carlos, para defender seu delírio, para não saber que estava louco, tinha de matar-me” (pág. 132). Quando realmente se morre? É a morte um fenômeno fantástico? “Allabi temeu que Zaid já o tivesse alcançado e matado” (pág. 101). “Simulou ser Abenjacan, matou Abenjacan e finalmente foi Abenjacan” (pág. 106).

Há uma relação entre a morte e a imortalidade. “Outro é o rio que persigo ... o rio que purifica os homens da morte.” (pág. 2). “... rio cujas águas dão a imortalidade” (pág. 3). “Existe um rio cujas águas dão a imortalidade; em alguma região haverá outro rio cujas águas a apaguem” (pág. 13). “Ser imortal é insignificante; com exceção do homem, todas as criaturas o são. Pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível é saber-se imortal” (pág. 11). O homem é um ser imortal, esta é a definição de Borges.

Estas citações do livro *O Aleph*, se de um lado, mostram em que perspectiva a morte é investigada artisticamente, por outro, para compreender com maior profundidade o sentido da morte em Borges é preciso situar cada uma das frases citadas dentro do contexto em que aparece.

As idéias introdutórias sobre filosofia e literatura encontram um vasto campo de aplicação. Torna-se possível sistematizar algumas idéias fundamentais sobre a morte. Chega-se com isto à conclusão que o filósofo e o artista expressam a mesma realidade, embora por caminhos diferentes.

IV – CONCLUSÃO

A morte na obra *O Aleph*, apresentada sob a forma de uma investigação artística, não exige o tema da separação da alma e do corpo ou de consequência do pecado, mas é um fenômeno natural, visto esteticamente. Em outras palavras, a investigação artística da morte, segundo Borges, se aproxima muito mais da investigação dos filósofos do que dos teólogos. Estes últimos, especialmente cristãos, conhecem a morte como expressão e consequência da culpa original e como um co-morrer com Cristo (12). Para Borges a morte é um

acontecimento existencial e à semelhança de Heidegger, também ele vê o homem como um ser-para-a-morte.

No conto “O Imortal” encontramos a seguinte passagem: “... conversei com filósofos que sentiram que prolongar a vida do homem era prolongar sua agonia e multiplicar o número de suas mortes.” (pág. 3) Mas, apesar disso, a morte não deixa de ser o mais trágico da vida humana e o mais inocente dos fatos. Borges tira proveito destas verdades para acentuar o aspecto épico e trágico da experiência humana. Sublinha-lhe o sentido da surpresa, de irrecuperabilidade e de inditoso com datas, espaços e modalidades de ocorrências. Como não consegue apanhá-la em sua essência limita-a num tempo, num espaço e numa modalidade que se aproxima do absoluto mitológico. A morte está no homem, embora ela o transcenda. É ela que lhe dá abertura, compreensão e finitude ao mesmo tempo. Segundo Borges, ter consciência da morte é distinguir-se de todos os outros entes, é assumir a humanidade. O mundo e as personagens dos contos de Borges estão marcados pela autenticidade e só há existência autêntica quando o homem não foge da possibilidade da morte.

Por isso, a mensagem da obra *O Aleph* é a mesma dos grandes livros filosóficos e das grandes obras literárias: não aceitar a possibilidade da morte é subtrair-se ao mundo da mediocridade e ignorar a verdadeira natureza do homem e da vida.

- (1) TODOROV, T – **Introducción a la literatura fantástica**, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, pgs. 43 e 44.
- (2) SARTRE, J. P. – **Situações I**, Publicação Europa-América, Lisboa, 1968, pg. 110.
- (3) BORGES, J. L. – **O Aleph**, Porto Alegre, Globo, 1973, pg. 13.
- (4) CHESTOV, L. – **As Revelações da Morte**, Lisboa, Livraria Morais Editora, 1960, pg. 17.
- (5) FINKELSTEIN, S. – **Existencialismo e Alienação na Literatura Norte-Americana**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, págs. 1e 2.
- (6) BEAUVOIR, S. – **O Existencialismo e a Sabedoria das Nações**, Porto-Lisboa, Livraria Divulgação, 1969, pg. 79.
- (7) BEAUVOIR, S. – *idem*, pg. 83.
- (8) TOLSTOI, L. – **A morte de Ivan Ilitch**, Rio de Janeiro, Biblioteca Universal popular, 1963, pg. 89.

- (9) HEIDEGGER, M. – **El Ser Y El Tiempo**, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, parágrafos 46 a 54.
- (10) SARTRE, J. P. – **L'Être et le Néant**, Paris, Gallimard, 1943, pg. 630.
- (11) Todas as citações são tiradas da obra de Borges, *O Aleph*, tradução de Flávio José Cardozo.
- (12) RAHNER, K. – **Sentido Teológico de la Muerte**, Herder, Barcelona, 1965.

A CASA DE ASTERIÓN

O texto “A casa de AsteriÓN” foi produzido mais ou menos há vinte e seis anos, pela contemplação de uma tela de Watts e faz parte do livro *O Aleph*, uma coletânea de dezoito contos selecionados pelo autor e considerados, por ele próprio, como parte significativa de sua obra. (1)

Através do epílogo a *O Aleph* e do ensaio autobiográfico de “Perfis” podemos saciar nossa curiosidade a respeito desse artesão da palavra e laborioso excursionista pelos mundos exóticos que sua imaginação produz e que se tornam verossímeis no exato momento em que os penetramos, deleitados.

Sentimos que Borges sempre se dedicou, como um verdadeiro operário do VERBO, a uma disciplinada tarefa de fazer literatura, buscando, até no aprendizado de outros idiomas, instrumentos mais ricos, mais dóceis à sua enérgica fúria sonora. Aventurou-se pelo alemão, pelo inglês, pelo francês, pelo italiano, mas deteve-se, fascinado nos dialetos nórdicos, arcaicos, que lhe permitiram um contato tão íntimo com a literatura medieval germânica por ele sobremaneira apreciada; que lhe permitiram um contato tão íntimo olhar o crepúsculo ou apaixonar-se. (2)

Sua temática é nucleativa, voltada sempre para o mítico e o exótico. Parece não ter sido por acaso que elegeu labirintos, espelhos e espadas como “leit-motiv” de sua produção mais recente. Seu texto é simples, produzido com modéstia, mas ramificado em intrincadas galerias; implacavelmente lúcido e cortante.

A cegueira que se tornou irreversível em 1950, longe de esgotar-lhe a disponibilidade para a expressão literária, tornou-o ainda mais deliciosamente curioso e arguto. Continua suas conferências, seus estudos; dedica-se agora à poesia e é um crítico sério de si mesmo, consciente de haver assumido, com honestidade, a função de grande escritor universal.

PELO FIO DE ARIADNE

Numa primeira leitura reconhecemos, no conto analisado, uma série de personagens familiares, muitas vezes protagonistas de nossos devaneios infantis, animados pela voz da mãe ou da professora, em sessões memoráveis: os minotauros, os cretenses, as vítimas, Teseu e Ariadne. Percebemos, entretanto, numa segunda ou terceira leituras, que a história é conhecida, mas sofreu um processo de transformação fundamental. Não mais é fácil

reconhecer os personagens, nem o enredo, nem aquela insofrida espera do desenlace que ocorria sempre ao final das narrativas fantásticas.

Asterión, que nos era sempre mostrado como um monstruoso anti-herói, na câmara mais remota do labirinto, à espera do sangue que ia acalmar sua sede anual, surpreende-nos iniciando o relato, num diálogo velado com o leitor. O tom monológico é absolutamente aparente. Podemos perceber que uma polêmica se instaura entre o minotauro e esta suposta platéia em que somos incluídos de imediato. Seu retrato é todo dado em ação e sua anormalidade física, aquela que nos horrorizava tanto no trato com a lenda, sequer é mencionada. Seu perfil se traça por um processo reiterativo, anunciando-o como um ser especial, distante dos outros, por ser absolutamente solitário. Sua investida prévia não parece ser de refutação, apesar da ameaça: “que castigarei no devido tempo”. A agressividade das primeiras palavras se dilui numa dolorida e lúcida tomada de consciência de seu estado de exceção.

Três artifícios são empregados por Borges para a realização do seu intento de desvendar o mito de Asterión a seu modo: 1) o envolvimento do personagem numa armadura narrativa complexa que mais e mais salienta o caráter trágico desse ser solitário e preso a um destino irreversível; 2) a presença suposta de um coro (“Sei que me acusam”, “meus detratores”, “Repetirei que não há uma porta fechada, acrescentarei que não existe uma fechadura?”) com o qual ele pode dialogar e do qual pode receber respostas; 3) a ruptura do encantamento produzido pelo vertiginoso mergulho dentro do personagem; o desligamento brusco demais dos coreutas forçosamente comovidos ou cúmplices, mediante o retorno à realidade prosaica, quando se ouve a voz de Teseu,

Esses sintagmas engenhosos transformam o personagem plano da mitologia e da tragédia clássica numa pupa, em estado gelatinoso, entretanto dinâmico, capaz de se estruturar, aos nossos olhos, de modo mais inusitado. O convencional antagonista se propõe como protagonista, um infeliz mas lúcido protagonista que, ao mesmo tempo se compraz em sua incomunicabilidade e cria seres que ele pode apostrofar ou um outro Asterión com quem satisfaz sua necessidade de interlocução.

O personagem se move constantemente, acentuando sua distância de todos os outros personagens possíveis. É alguém que se limita voluntariamente e não assume nenhuma caracterização sensível por algum sentido em particular. Ele nos chega de um modo global, mas perfeitamente verossímil e, sem dúvida, personificável no próprio escritor ou leitor.

É um ser que enfatiza seu caráter de exceção e nos força constantemente a lembrá-los: “... não posso confundir-me com o vulgo”, “O fato é que sou único”, “Não me interessa o

que um homem possa transmitir a outros homens.” Paralelamente, cresce a necessidade de outro, de outros: o coro antes mencionado, os cretenses de quem ele não ousa se aproximar, o outro Asterión, as vítimas esperadas ansiosamente, e no final, a profecia da chegada do redentor. Um jogo de oposições vai delineando e inaugurando um contexto em que a clareza, de um lado e a impalpabilidade, de outro, passam a sugerir que há algo a mais sob esse ser complexo e que essa complexidade não está apenas nele.

À medida que isto nos é revelado, podemos descobrir uma realidade subjacente e imperiosa de que se impregna o minotauro: o ambiente em que ele se apresenta. O inanimado, tão fora do comum como ele, destila, no seu silêncio, no cinzento de seus muros e pátios, uma melodia igualmente forte e convincente. A casa de Asterión concrece com o mito por ser, ela própria, outro mito, também investido de uma semiologia própria. Essa concrecência se intensifica à medida que a narrativa avança: a casa também é única, sem portas fechadas. Tudo nela existe muitas vezes.

“A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo.” Sua arquitetura inextricável a tudo confere o caráter de multifacetação, e o próprio sol se apresenta qualificado como o espaço e o personagem que não mais sabe quanto determina, ou é determinado. Até que ponto o mito de Asterión é actante ou predicado? Em que medida a casa se anima em seu habitante? Existe um contágio semiológico entre eles, uma espécie de reconversão constante, uma imbricação isotópica que vela e revela constantemente os universos que os compõem.

As referências simbólicas se estendem às cifras: nove anos, nove homens. Tudo o que é mais de um fica completamente fora da necessidade de quantificação do personagem. Ele é único, a casa é única. Apenas duas coisas escapam à multiplicação: o sol e ele. Há uma duração, uma permanência aparentemente sem começo e sem prazo limitado. A antigüidade do protagonista fica clara na observação de que não lembra a origem do que o cerca. No último parágrafo, entretanto, a narrativa toma nova feição. Asterión, antes sem tempo, mede a espaços de nove anos seu encontro com as vítimas, um prazo estipulado pelo escritor, não condizente com o da lenda, mas suficiente para quebrar a ilusão de que não haveria fim para a estória. O contato com dados reais, a visualização do sacrifício rápido e higiênico começam a preparação para a ruptura. Esse lexema é sumamente importante. Estabelece um contrato, antecipa uma solução.

Será feita a coexistência do personagem e da casa. Ele se desmistificará na morte e anseia por um espaço com menos portas. Seu interesse, pela primeira vez, transcende a si próprio. Ele, que não quisera aprender a ler e a escrever, que evitara o contato com outros seres e criara um outro Asterión, interlocutor mudo; que nunca soubera a quem teria dado a

bênção da morte (“para que eu os liberte de todo mal”), pergunta-se: “Como será meu redentor? – Será um touro ou um homem? – Será talvez um touro com cara de homem? – **OU SERÁ COMO EU?**” (nosso grifo).

Nesse instante o leitor é forçado a retomar a narrativa que ele acreditava já concluída. Como é, afinal, esse personagem que até agora se disse tão fartamente e tão pouco revelou de si mesmo? Será fundamental representá-lo convencionalmente ou poderemos deixá-lo tomar a forma que quiser?

Não há tempo para maiores especulações. Uma voz se faz ouvir e nos devolve à realidade. Um novo instrumento, a espada, rebrilha ao sol e Teseu, o herói cretense, perplexo, é absolutamente incapaz de compreender a essencialidade do seu gesto, agora totalmente despido de heroísmo. Essa perplexidade se comunica ao leitor que precisa repensar este final imprevisto, esta incrível ousadia de reformar tudo. Com esta chave compreendemos, subitamente, que o texto é labiríntico: infinitas são as galerias, os pátios, os pesebres; podemos deles deixar-nos cair até ficarmos estonteados e em nós poderá, talvez, renovar-se o ritual antigo.

Borges realiza, através da superposição dos mitos de AsteriÓN e de sua casa, a indução ardilosa para que penetremos em outro labirinto, habilmente construído por palavras, no qual nos encerramos voluntariamente e podemos experimentar os mesmos sintomas peculiares ao personagem central e, em seguida, a seu redentor.

Essa desestruturação do conto linear parece ter sido planejada arquitetonicamente. O personagem, o tempo e o espaço, a ação e os elementos temáticos foram cuidadosamente alinhavados para criar uma metáfora mais ampla: O PRÓPRIO TEXTO. A mudança das vozes, os enganos propositais e, principalmente, o admirável recurso de cortar abruptamente a **Ich-Ehrzahlung**, projetando-nos numa outra perspectiva narrativa, quando finalmente o escritor retoma as rédeas e nos obriga a perceber que ele estivera ali, todo o tempo, à espera de nosso espanto, assistindo às nossas voltas dentro do seu conto engenhoso, comprovam-nos suficientemente o domínio que Borges tem da linguagem e uma técnica apurada de fazer literatura.

Não podemos reforçar nossas colocações através de uma análise do extrato sonoro, já que não pudemos ter em mãos o texto original que, sem dúvida, deve ser mais belo que o traduzido. Mas podemos intuir, pela proximidade que existe entre o espanhol e o português, que uma boa parte da teia em que nos vimos presos é constituída de melodia e elementos poéticos subjacentes. É preciso assinalar, ainda, que os temas míticos são naturalmente carregados de poesia e conferem à linguagem um poder de significação superior ao da palavra

referencial, nomeativa. A temática borgeana está toda ela impregnada de mitologia e história, confundidas e recriadas com um talento ímpar. Encontramos labirintos e teias de aranha na maior parte dos seus escritos, quer poéticos, quer narrativos. Frequentemente encontramos nessas belas páginas uma tentativa de elucidar, pela fantasia, o problema da imortalidade, da identidade pessoal, das complicadas prisões que o homem pode idealizar e construir ou as que preexistem e o envolvem sem que ele possa perceber. Em nenhuma delas descobrimos, entretanto, uma realização narrativa e literária como a que Borges logrou atingir no conto analisado. Nada lhe escapou: tudo o que fosse pertinente, que contribuísse para tornar seu personagem mais verossímil foi cuidadosamente acrescentado. Um cotejo histórico nos diz que a civilização cretense tinha matrizes femininas e que essas figuras se ocupavam longamente com pompas e ornatos, e que os palácios eram confortáveis e construídos por experientes engenheiros. As câs tinham portas, fechaduras e chaves. Até hoje não se conseguiu elucidar os mistérios da escrita egípcia nem se conhecem livros ou tratados daqueles povos. Os rituais religiosos eram realizados sem nenhum sensacionalismo ou horror. Tudo se cumpria num clima de regularidade e coerência. Teseu, filho de Minos, venceu, pelo artifício do novelo dado por Ariadne, o monstro que habitava o labirinto.

Justamente aí é que percebemos mais claramente a armadilha que nos é preparada. Os elementos familiares, conhecidos, dão-nos uma imediata sensação de alívio e prazer. O caminho já é conhecido. Sabemos o que vai acontecer. E nesse engodo nos deixamos levar até o momento em que é forçoso admitir que as coisas não são bem assim e que o tom é polêmico. Voltamos ao enredo mitológico, à estrutura linear a que estávamos habituados e nos carregamos de tensão, de curiosidade, de mistério, diante da transformação ficcional e formal que presenciamos e que nos sentimos incapazes de deter.

O texto se propõe, então, metalingüisticamente, e nos tranquiliza com a sensação de estarmos diante de algo acabado em toda a plenitude de sua complexidade, economia e beleza.

(1) BORGES, J. L. *Elogio da sombra e Perfis*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1971.

(2) Idem.

BIBLIOGRAFIA

- 1 – BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo, Cultrix, 1971.
- 2 – BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1972.
- 3 – BORGES, Jorge Luís. *Elogio da sombra e Perfis*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1971.
- 4 – CÂNDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- 5 – CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 6 – DANGIZER, Marlies K. & JONHNSON, Stacy W. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo, Editora USP, 1974.
- 7 – DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 8 – LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Ed., 1975.
- 9 – REVISTA DE CULTURA VOZES, ano 64, setembro de 1970, volume LXIV, número 7.
- 10 – WARREN, A. e WELLEK, R. *Teoria da Literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América.

CRISÓIS E RETORTAS

“Hay una piel gastada que fue de tigre. Hay una llave que ha perdido su puerta.”

Uma leitura de Borges, seja de um verso ou de um conto, é uma aventura em direção ao paradoxal, à surpresa, ao núcleo das coisas, aos limites de um jogo ilusório e patético.

É sempre mais uma aventura estética do que semântica. Borges não é um mercador de idéias, mas um perfeito esteta. Poeta do puro jogo, arquiteto de um quebra-cabeça de ilusões. O real é apreendido e desapreendido e no fim nos fica aquela sutil sensação do sublime e do terrível.

A piada trágica que o *Despertar dos Mágicos* refere, dos Irmãos Marx, é talvez a aproximação maior que já se fez ao núcleo das coisas e à própria arte de Borges: “Existe um tesouro ao lado daquela casa. Mas ali não há nenhuma casa! Não faz mal, construiremos uma.” Nada pode ser mais aflitivo do que esta consciência total de como a vida se processa num jogo perpétuo de ilusões.

Borges é um iniciado, um Adepto e para se penetrar em seu mundo precisamos nos iniciar em seu ritual. Trata-se de abrir um armário lacrado no fundo do corredor escuro, de compreender como os áugures romanos, o vôo dos pássaros.

I – O IMORTAL

“El duelo era fatal y era infinito. Siempre estaba matando al mismo tigre inmortal. No te asombre demasiado su destino. Es el tuyo y es el mio, salvo que nuestro tigre tiene formas que cambian sin parar. Se llama el odio, el amor, el azar, cada momento.”

Borges, em *Rosa Profunda*, diz que a única forma de vingança é o olvido e que a única forma de viver é a possibilidade desta constante vingança contra o mundo e nós mesmos. Todos nós conhecemos o quanto é terrível a tortura da repetição e Salomão diz que nada há de novo sobre a terra, assim como Platão que todo o saber não é nada mais do que lembranças. E toda novidade não é mais do que esquecimento. O homem está prisioneiro de um cárcere a ver e ouvir as coisas se repetirem sem que possa ter delas se esquecido. O cárcere é a sua própria duração. A vida de cada um está programada para tantos gestos, tantas palavras, emoções e vitórias. Depois de esgotada esta cifra, passamos a nos repetir e a ter consciência disto. E perde-se assim o sentido vital do fazer e viver. Conhecemos os antigos castigos no exército,

quando tínhamos que carregar pedras de um ponto A para um ponto B e depois tornar a devolvê-las ao ponto de origem, num sem-sentido terrível. A condição de imortal mata a consciência da efemeridade; o sentimento de duração e estabilidade das coisas e de nós mesmos nos provoca um tédio infinito, uma contração e uma imobilidade. O homem logrado de alterar a face das coisas, só podendo “entrever a face de Marte”, interioriza-se, envolve-se numa cegueira deliberada, descompromissa-se com o real e aliena-se num mundo subterrâneo de especulações intelectuais.

Em “O Imortal”, Borges diz:

“Em Roma conversei com filósofos que sentiram que prolongar a vida do homem era prolongar sua agonia e multiplicar o número de suas mortes.

Ignoro se acreditei alguma vez na cidade dos Imortais: penso que então me bastou a tarefa de procurá-la.”

É esta capacidade do homem de ainda acreditar em procuras que o mantém vivo e desperto. Não importa que busque como os Argonautas o Tosão de Ouro ou como Fulcanelli a pedra filosofal. Importa que ainda creia. Poucos são os que chegam a heróis depois de velhos, quando a descrença e a consciência da repetição lhes tolheu o entusiasmo e lhes tirou de todo a necessária ingenuidade e pureza para a luta. E quando poucos são os que:

“PERSEGUEM O RIO SECRETO QUE PURIFICA OS HOMENS DA MORTE.”

Marco Flamínio Rufo não se detém e realiza o seu desejo de conhecer os Imortais e beber do rio da eterna vida. Tanto busca que encontra a cidade dos Imortais. Ela o atemoriza e repugna. A arquitetura carece de fim. Os corredores são sem saída. A janelas inalcançáveis, as portas davam para uma cela ou poço, as escadas invertidas. Outras, gigantescas escadas, morriam em lugar nenhum. E diz:

“Esta cidade é tão terrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e de algum modo compromete os astros. Enquanto perdurar, ninguém no mundo poderá ser valoroso ou feliz.”

Ali se tinha perfeitamente a consciência do sem-sentido das coisas. Da vida como um puro jogo de possibilidades, de fugir do tédio, esgotadas.

Flamínio afeiçoa-se a um dos trogloditas que vive ao pé desta terrível e patética cidade e lhe põe o nome de Argos. O troglodita ao ouvir esse nome balbucia: “Argos! Cão de Ulisses.” O que faz Rufo perguntar o que aquele grosseiro sabe a respeito da *Odisséia*:

“MUITO POUCO, DISSE. MENOS QUE O MAIS POBRE RAPSODO. JÁ TERÃO PASSADO MIL E CEM ANOS DESDE QUE A CRIEI.”

Ali estavam: o rio, a cidade, os imortais, entre eles Homero. E a ausência total de sentido para viver. Tudo é vão. “O incompreensível é saber-se imortal.” É saber-se eco de um som já pronunciado.

O encontro do rio da vida e da constatação de que só a morte nos torna preciosos e patéticos faz com que Flamínio se aventure em buscar com igual ou maior ardor o rio da morte, e o encontre.

A PALAVRA INVENÇÃO EM JORGE LUIS BORGES

A respeito de Borges é preciso que se diga que professou a paixão da linguagem, que acreditou sempre nos versos de Holderllin que dizem:

“Mas o que permanece o fundam os poetas.”

E esta fundação ocorre através da linguagem. É nisto que crê Luis Borges, Guimarães Rosa, Joyce, Mário de Andrade. O poeta é um demiurgo com a missão de fundar universos através das palavras. As coisas existem porque são nomeadas. *Fiat Lux!*

Para que consagrou sua vida mais a ler do que a viver, que elegeu seus semelhantes entre as palavras é natural uma tendência séria com a expressividade. Mas tanto em Borges como em Rosa este apego ao domínio expressivo não descuida o real e o homem, pelo contrário, os torna capazes de os apreenderem e expressá-los em essência. Borges inventa e reinventa as palavras e com elas cria um mundo paradoxal, labiríntico e dialético, mas que tem no seu centro o homem moderno, o homem de todos os tempos. Ocorre entretanto que em Borges a expressão deste homem e deste tempo do homem não é tão evidente e direta, tão fácil. Porque nem o homem o é, nem o mundo e nem a arte. Se Fernando Pessoa se facetiza para exprimir o homem moderno e o mundo, Borges cria um mundo alucinatório, intrincado e panteísta, um mundo onde coloca os problemas essenciais da vida: o tempo/ a morte/ a fugacidade/ o esquecimento/ o destino/ o azar. A prolixidade do real é intensa e a linguagem para aludi-la e transfigurá-la deve possuir uma virtude protéica intensa. As palavras não podem estar rotuladas, não são simples elementos identificadores. A palavra poética alude à realidade, postula outra, é fluxo de vida e consciência. A função do poeta difere da do literato que busca o efeito, a fama, o choque. A palavra no poeta é um bisturi e um par de agulhas que fende e tece. Que destrói e repõe como um rio.

Se o homem moderno permanece no equívoco e na penúria, e realmente permanece, Borges é o mais claro, engajado e expressivo escritor moderno porque expressa isto em termos de obra poética, em termos de linguagem expressiva. Seus símbolos, suas imagens, suas frases, a configuração de estilos, a fusão de inúmeras tendências (o erudito e o intuitivo, o racional e o imaginativo, o algebrista e o alquimista) que se debatem, se completam, se transcendem, é a expressão deste homem e deste mundo multiestratificado.

Borges como poeta e contista não trabalha em extensão, mas em profundidade, não trabalha com manifestações externas, mas com essências internas. Ernesto Sábato reconhece a partir de Borges que o que existe realmente não é obra universal ou regional, mas obra superficial e profunda. Borges tem a simplicidade profunda de quem sabe o mundo e sabe a

língua. Sabe a palavra e a idéia. Alia a erudição à sensibilidade. Cria mundos espantosos e perde-nos numa frase ou numa metáfora. Sua linguagem é considerada hermética, mas toda linguagem expressiva o é. É acusado de nutrir uma preocupação com as coisas secretas, e todas as coisas o são. Borges sabe e sua obra expressa a certeza de que a grande hora do homem não é diante do mundo e dos sistemas da fome e da injustiça. A grande hora é quando o homem se enfrenta diante do espelho e capitula ou não. Em Borges a nível de palavra e idéia (tema) é presente a preocupação essencial de chegar ao momento:

“en que el hombre sabe para siempre quién es”.

De levar o homem a descobrir como Cruz em “la llanura”, no momento culminante do cerco a Martín Fierro, que:

“el otro es él mismo, que su íntimo destino era de lobo, no de perro gregário”.

É claro que ler coisas bem escritas e que traduzem fundo a complexidade, o caos, a confusão e o equívoco não só nos é penoso como não é fácil. Há uma certa literatura que pode ser lida na mesa do escritório, no ônibus, em frente à televisão e há sem dúvida aquela que se nega a este tipo de leitura e leitor que o mundo moderno tanto produz.

Segundo Paulo Francis, a vida é bem mais complicada que os manuais ideológicos. É portanto muito ingênuo supor que a complexidade e o hermetismo em Borges significam apenas uma preferência gratuita pelo secreto. O próprio Borges diz:

“El secreto es ciertamente precioso, mas el secreto, por lo demás, no valen lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.”

Então parece-me que não é tão certo que a obra deva se facilitar, ser clara, mais direta, como um soco que não deixa dúvidas. Não é o fim da literatura apenas iluminar as coisas, o é também protegê-las em uma zona de sombras. Apesar das reais mudanças necessárias e ocorrentes no panorama da literatura brasileira, principalmente nos nossos dias, é necessário se ter cuidado ao querer uma literatura comprometida sem no entanto deixar de ser arte. É preciso perceber a estreiteza e o abismo, em literatura, entre palavras e idéias.

STYLUS & IDÉIAS IN BORGES

Há que se fazer distinção entre as palavras “enfático” e “expressivo”. Enquanto a primeira conota com efeito, ornamento, a segunda se liga estreitamente com a idéia de adequação, de rigor, funcionalidade e eficácia. Neste sentido é que se deve ver o papel das

figuras de linguagem e pensamento, uma necessidade de ampliação dos recursos expressivos da língua.

É claro, contudo, que o uso inadequado das figuras, utilizadas apenas com fins decorativos, resulta numa obra geralmente superficial, embora atraente. Todo escritor deve buscar então as qualidades clássicas do estilo: austeridade, rigor e precisão. E esta austeridade implica no uso dos elementos expressivos, consciente ou inconscientemente, pois são eles a essência do fazer poético.

Borges, dos temas fantásticos e complexos em sua obra uma significativa confluência de três estilos: o clássico, o barroco e o maneirista. Não se trata de prolixidade estilística ou de esnobismo, trata-se da necessidade de fundir através deste cruzamento estilístico raro um tipo de homem e de mundo; uma unidade clássica hipotética e uma existência barroca concreta. O homem e seu sonho de absoluto e sua vida em crise, fragmentada e frustrada.

Do clássico o equilíbrio, a sobriedade e a simplicidade precisa. Do barroco a engenhosidade, o tom dramático e a agudez. Visualmente um maneirista com suas imagens labirínticas. Em Borges a harmonia e a ordem do humano mescla-se com a efemeridade e a inquietude. O estilo, a confluência de estilos, apresenta um ritmo clássico, flui como um rio. Não basta, entretanto, para atingir um nível superior de expressividade estética e temática um entrelaçamento de várias tendências ou meios de expressão. Talvez resida aqui o ponto fulcral em que se pegam os novos escritores brasileiros para contestarem uma obra aparentemente descomprometida ou centrada na expressividade. É necessário em toda atividade artística que ocorra uma perfeita simbiose entre todos elementos construtivos: tema, figuras, personagens, estilo, palavra. A obra de Borges apresenta esta destilação e este apuramento formal e temático e sua obra só pode ser tomada como hiperbólica ou exagerada por aqueles que embora com talento não possuem ainda maturidade crítica e artística.

A obra de arte deve portanto expressar em todos os níveis de estruturação a sua mensagem estética. Borges coloca a nível de estilo, tema e personagens, através da palavra-invenção, a problemática essencial do homem moderno e do mundo: a complexidade, a vida como um labirinto. Maneirismo e Barroco se opõem ao Classicismo assim como o homem ao mundo. O homem do século vinte atingiu um nível perigoso de crise com seu mundo. Nada lhe parece tão inseguro, hostil e paradoxal como sua própria casa, este universo facetizado do qual ele é um trabalhador silencioso e insignificante e que se presta diariamente a colocar mais uma galeria no labirinto do viver moderno. Esta crise ou dicotomia entre homem/mundo encontra-se reafirmada constantemente em figuras como: o oxímoro, a antítese, os paradoxos, as metáforas.

A estrutura oximórica, peculiar ao barroco que é um período de intensa crise espiritual, consiste em nível expressivo na tentativa de anular a dicotomia, o abismo entre as coisas, homem/mundo, ser/ser, ser/Deus. Trata-se daquilo que o francês chama de “alliance des mots” ou reunião de palavras ou frases que geram paradoxos e tensões e através da qual se afirma a existência e a inexistência simultânea da mesma coisa. Se instaura o indefinível, o umbral que separa o homem do mundo: o vago, o equívoco, a incerteza, a crise.

“Graciosa torpeza”, “ávido sigilo”, “contradição razoável”, “o mais ilustre dos pistoleiros”, “fantástica disciplina”, “gigantesca humildade”, “alegre feracidade”, são alguns oxímoros que Borges cria para tentar captar os aspectos mais íntimos e paradoxais das coisas e dos homens.

Jorge Luis Borges foi por muitos anos tido pela crítica como um impostor, como um moedeiro falso e até hoje, pela literatura comprometida com o momento, tido como um reacionário. Na verdade a nível de linguagem poética e de tema, ficção, é o responsável por uma das literaturas mais férteis e profundas de nosso tempo. E também a mais comprometida, pelo menos para aqueles que sabem que todo verdadeiro comprometimento é interior, e que literatura é feita de raízes. No seu último livro, um dos mais belos e terríveis, *Rosa Profunda*, ele diz:

“/Una lima./La primera de las pesadas puertas de hierro./Algún día seré libre./” (El Prisionero)

O INFORME DE BRODIE OU A LITERATURA, UM SONHO DIRIGIDO

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Le hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

J. L. Borges, *Discusión*

1. O PRÓLOGO

As colocações de um autor no Prólogo de sua obra em geral não contribuem significativamente para uma análise crítica. E por duas razões: o escritor racionaliza a sua criação, e sempre o faz *a posteriori*. Mas não deixam de ser uma reflexão sobre o texto, indicando pelo menos o ponto de vista do qual o autor se encara naquele momento. Neste aspecto, Borges em suas considerações iniciais a *O Informe de Brodie* parece muito sincero. Evitando mistificações, confessa-se um conservador em política, conceito que pode ser igualmente estendido à concepção de seu fazer literário, uma vez que ele o remete à tradição de Kipling ou, ainda mais para trás, à de Swift, integrando o conto-título da obra na esteira das viagens de Gulliver.

Este conservadorismo confesso tem, entretanto, seus contornos próprios: considera-o uma forma de ceticismo, mas encerra nele uma crença futuroológica (“Acredito que com o passar do tempo mereceremos que não existam governos”) de conotações moralistas, pois a passagem a essa utopia comporta um merecimento. Por outro lado, a confissão tem ainda seu sentido oculto: é a maneira de o Autor isolar sua literatura (que, na espacialidade do texto impresso, vem logo a seguir) da possibilidade de contaminação ideológica: “Nunca dissimulei minhas opiniões, nem mesmo nos duros anos, mas não permiti que interferissem em minha obra literária”. Com isto, o contista bloqueia a abordagem politizante e provoca uma saída esteticista, obrigando o intérprete a de certo modo seguir as opções do escritor.

Com isso, passa da confissão à classificação de seus contos, designando-os na sua maioria como “diretos” ou “realistas”, à exceção:

- a) de dois contos com “uma mesma chave fantástica”;
- b) do relato-título, que filia à tradição gulliveriana;
- c) do conto “O Evangelho segundo Marcos”, cuja trama deve a um sonho (de outro).

Tal divisão, em que são atribuídos à corrente realista mais de 60 % do livro, já é perturbadora, pois significa que o material narrativo escapa àquela tendência dentro da qual Borges reconhecidamente se insere: o gênero fantástico. E revela em que termos o Prólogo, enquanto auto-reflexão, pode ser o ponto de partida desta análise literária:

a) pois, na sua primeira parte, denuncia uma opção pela estética, abolindo a política do reino da literatura, o que:

- demonstra a sua concepção de literariedade, que não esconde: “Meus contos, como os *d’As Mil e Uma Noites*, pretendem distrair ou comover e não persuadir”;

- sugere que, para ele, a Política está de alguma forma vinculada à Moral, pois quaisquer transformações nela dependem da doutrina do merecimento (o que aponta ainda para um fundamento religioso).

b) desligados que estão os contos de toda a base ideológica, por outro lado são eles produto de uma intenção realista que, seja qual for o sentido em que se tome o termo, supõe sempre o propósito de refletir o real ou de “mimetizá-lo”. Em outras palavras, o Autor volta ao objeto política que antes havia recusado. É claro que Borges se contradiz, determinando que a leitura dos textos seja provocativa; isto é, ela confirmará um dos lados da questão, desmentindo o Autor em algum ponto e pondo à mostra – pois são os contos o verdadeiro testemunho – suas convicções profundas.

2. OS CONTOS DITOS DIRETOS

Pode-se utilizar a divisão proposta por Borges para o confronto de sua criação com a reflexão antes examinada. A última configurava a primazia dos contos ditos realistas, que, além, de verdadeiramente constituírem a massa do texto, apresentam uma forte unidade entre si pela presença de características comuns a todos eles, em oposição sempre privilegiada nos diferentes contos, a saber:

1) Todas as narrativas (mesmo as que não se enquadram nesta categoria realista) preocupam-se em fixar a fonte de informação em torno da qual se constrói a história; esta

fonte pode ser o próprio autor, por ter sido um dos intérpretes (“Guayaquil”) ou por ter conhecido os protagonistas (“O Encontro”) ou um amigo seu que também pode ter sido agente (“O Indigno”) ou testemunha do fato ocorrido (“Juan Muraña”). É Brodie quem sintetiza todas as atitudes (narra o que viveu e assistiu e é o ser-produtor do texto), sendo “O Evangelho segundo Marcos” a única exceção a este procedimento, cuja finalidade é justamente reforçar a impressão de verossimilhança, própria do conto realista. Mas é também um rasgo inerente à arte narrativa de Borges mesmo nas ficções fantásticas. Por isso, se tem o fito de marcar o verismo, acaba por enfraquecê-lo. Outrossim, aparece aqui outro alvo, igualmente extensivo à *ars narrandi* borgiana: o reforço da impressão de que Borges não é verdadeiramente um criador, mas sim um compilador ou uma lente de refração de episódios verídicos (como no conto inicial, “A Intrusa”), personalizando o aspecto instrumental que é próprio da linguagem, como “meio de comunicação”. Neste sentido, ele muda o lugar da linguagem para o ser-produtor provoca um deslocamento que, ver-se-á adiante, tem suas repercussões.

2) a ação desencadeadora da narrativa é, nestes casos, um conflito entre dois indivíduos, que resulta sempre num crime. Os protagonistas são, via de regra, seres representativos de um certo modelo social, o *orillero*, homem ligado à vida rural, de temperamento agreste, cuja resposta à provocação do meio ambiente é a defesa de seu código de valores (onde ressalta a honra) de um modo sangrento. É o que provoca os Nielsen e determina a morte de Luís Irala e do Curraleiro em “História de Rosendo Juarez”. Às vezes, mesmo esta razão se perde no tempo (“O Outro Duelo”), restando apenas a irracionalidade de todo o processo. Como estes homens e valores estão vinculados a uma cultura dada, poder-se-ia relacioná-los à tradição regionalista dos Martins Fierros; isto se confirma na medida em que o conflito básico sempre permanece, desde que o espaço da ação mantenha-se o mesmo, ainda que se modifique o grupo social, a época ou o sexo (o conto “O Duelo” é o melhor exemplo deste deslocamento, pois o título configura o contexto guerreiro em que se desenrola a confrontação entre Clara de Figueroa e Marta Pizarro).

A ambiência regionalista é outro elemento que, como no item anterior, atestaria o verismo do conto; mas também aqui se está diante de uma ambigüidade: o fato é que todas estas igualdades anulam as diferenças sociais e históricas, instaurando nos relatos a atemporalidade, o que os aproxima do mito. E existe ainda um outro fator a conferir um halo de sobrenaturalidade aos acontecimentos: é que em cada um destes conflitos há uma identificação entre os dois seres humanos que dele participam. Os Nielsen apresentam a

primeira variação deste tema: trata-se de dois irmãos que estão juntos em todos os momentos; e nos três casos seguintes esta identidade é mais conscientemente expressa: na “História de Rosendo Juárez”, diz o narrador de seu rival: “Quis o acaso que os dois fôssemos da mesma estampa”; o mesmo pode ter dito do relacionamento entre Clara de Figueroa e Marta Pizarro, pois “Clara Glencairn pintava contra Marta e de certo modo para Marta; cada uma era o juiz de seu rival e o solitário público”. Enfim, a relação umbilical entre os dois parceiros do conflito é ainda referida em “O Outro Duelo”. “Sem suspeitá-lo, cada um dos dois [Manuel Cardoso e Carmem Silveira] transformou-se em escravo do outro”.

Como se vê o conflito que seria o momento de pôr à prova os valores locais, regionais, transcendentaliza-se e coloca frente a frente não dois seres, mas um eu partido ao meio. Ou um eu diante do espelho, imagem muito conforme com a tradição do conto borgiano, como já aparece nas narrativas primordiais de *O Aleph* ou *Ficções*, reinventando o labirinto, cenário predileto de seus relatos. E, se nos itens acima o realismo periclitava, a esta altura pode-se dizer que ele se apaga, passando as narrativas a cerrar fileiras junto aos contos fantásticos do passado.

3) Enfim, os contos se encerram por uma superação do conflito, através do crime (exceção feita a “O Duelo”). Igualmente aqui a solução apresenta um aspecto particular: para que se dê a conciliação, colaboram fatores externos, como a heroificação de Francisco Ferrari pela imprensa (“O Indigno”, ou a guerra em “O Outro Duelo”, conferindo-lhe um significado cósmico que abarca o homem e o meio circundante. Esta noção está mais claramente explícita na “História de Rosendo Juárez”, quando, após ter-se recusado a enfrentar o Curraleiro, e abandonado sua vida de fora-da-lei, o narrador vai se estabelecer em San Telmo, argumentando assim: “desde que voltei que não saio daqui. San Telmo sempre foi um bairro ordeiro”. Há aqui uma congeminção do homem com o espaço, determinando uma unidade entre ambos de natureza extraordinária, isto é, não-realista.

Em vista disso, a conclusão se impõe: Borges propõe-se (ou **depois de escritos os textos**, diz propor-se) à produção de narrações ditas realistas, mas não consegue fugir a si mesmo, contrapondo às características veristas (preocupação em fixar a fonte, criação de tipos regionais) uma tendência ao sobrenatural, relacionando o conflito gerador do relato a uma irracionalidade radical e fundando cada feito numa mesmidade que supera a História e o cenário específico em que ela se dá. Este fato se completa com o enquadramento cósmico do destino humano; mas é para dentro deste que escoa a narrativa, para o labirinto interior do ser, dividido e contrastante. Tais fatores põem em dúvida a intenção mimetista do Prólogo e

reproduzem o deslocamento de que já se falava acima: da História para a Eternidade, do meio físico para o interior do indivíduo, do realismo para o fantástico. Mas esta mudança de lugar vem relacionada à anulação do vir-a-ser e da cisão entre o homem e o meio, como será visto a seguir.

3. OS CONTOS DE CHAVE FANTÁSTICA

Ao indicar que dois de seus contos “aditem uma mesma chave fantástica”, Borges está se referindo a “O Encontro” e “Juan Muraña”. Cremos, entretanto, que ainda pode ser incluído aqui o relato “Guayaquil”, por razões que serão apontadas adiante. Embora a diferença mencionada pelo Autor seja verdadeira, verifica-se que tais narrativas não se afastam da seqüência determinada acima:

- 1) Existe a preocupação de fixar a fonte, segundo procedimento habitual em Borges;
- 2) Há o conflito deflagrador da ação, aparecendo igualmente os modelos regionais como Juan Muraña e os “gaúchos” Uriarte e Duncan, estes defrontando-se numa luta mortal para defender a honra, posta em dúvida durante um jogo de cartas;
- 3) O conflito resolve-se por um crime, chegando a uma conciliação pela eliminação de uma das partes. E estas manifestam, pelo menos em “O Encontro”, também um forte paralelismo, já que é uma antiga disputa entre Juan Almanza e Juan Almada (homens que “todos confundiam”) que Uriarte e Duncan resolvem. E é nesta conciliação que reside a “chave fantástica”, pois é para torná-la realidade que as armas encarnam seus proprietários e se batem até a morte de um dos digladiantes:

“Maneco Uriarte não matou Duncan. Lutaram as armas e não os homens. Tinham dormido, lado a lado, numa vitrina, até que as mãos as despertaram. Talvez se tenham agitado ao despertar; por isto o punho de Uriarte tremeu, por isto tremeu o pulso de Duncan. As duas sabiam pelejar – não os seus instrumentos, os homens – e pelejaram bem naquela noite. Haviam-se procurado longamente pelos largos caminhos da província e afinal se encontraram, quando os seus donos já eram pó. Em seu ferro dormia e espreitava um rancor humano”.

O mesmo se passa em “Juan Muraña”, já que sua viúva vê na arma que lhe pertenceu a reencarnação do marido e a possibilidade de punição do mal-intencionado Luchessi. Este reassumir de uma antiga disputa é também o elemento fora do comum que fica implícito em “Guayaquil”: Borges, aqui protagonista, e Zimmermann revivem o diálogo entre San Martin e

Bolívar, identificando-se com estes, o que é assim expresso pelo Autor: “Naquele momento senti que algo estava ocorrendo ou, melhor, que já havia ocorrido. De algum modo, já éramos outros”.

A repetição da seqüência é igualmente a repetição da conclusão: há o desaparecimento do devir pela fixação de momentos semelhantes que se desdobram em seres humanos e a abolição do limite entre o homem e o meio pela integração de ambos numa totalidade cósmica. Mas há ainda um último deslocamento para a confrontação do indivíduo consigo mesmo. Todos estes elementos, característicos das narrativas fantásticas, ao repetirem-se nos contos diretos, iluminam o verdadeiro caráter destes, embora não impeçam a ambigüidade, tônica da obra borgiana que a preocupação com a fixação das fontes já revelava. Neste ponto, é preciso investigar-se o que funda esta preferência pelo fantástico, que às vezes condensa-se mesmo no mítico.

É evidente que ela implica num primeiro momento na confirmação daquele conservadorismo professado no Prólogo, pois que substitui a História pela imutabilidade e repetição de certos padrões os quais se resumem enfim na contemplação da individualidade. No entanto, se assim é,

- 1) Não existe uma fuga esteticizante, mas um retorno ao ser humano;
- 2) Está implicada aí uma reinterpretação do passado, mítico e/ou histórico, para o que aponta o já mencionado “Guayaquil” e o até agora intocado “Evangelho segundo Marcos”.

“Guayaquil” coloca em cena o confronto entre Borges e Zimmermann na disputa do privilégio de ir a uma república centro-americana para estudar uma carta deixada por Bolívar, embora o narrador tenha todas as condições para esta pesquisa histórica, acaba cedendo o lugar ao estudioso alemão, pois este possuía uma motivação superior à do escritor. O Objetivo da viagem é que esclarece o fundo ideológico do conto: na carta, Bolívar dá a impressão do diálogo com San Martín, em que este desiste de sua participação na independência americana e parte para a Europa, deixando com El Libertador todo o comando (e conseqüentemente todo o mérito) da luta. O confronto Borges-Zimmermann espelha o de Bolívar-San Martín, permitindo que se compreenda como o escritor interpreta este importante acontecimento da história da América Latina: “Talvez as palavras que trocaram tenham sido triviais. Dois homens se enfrentaram em Guayaquil. Se um deles se impôs, foi por causa de sua maior vontade e não por jogos dialéticos”. Isto é, ele vincula a decisão exclusivamente a

um ato da vontade, retomando aquela posição moralista que se evidenciava no Prólogo. Neste sentido, presencia-se no conto uma possibilidade de revisão do passado, na medida em que os fatos podem ser revividos pelo indivíduo no presente; mas há também um escoamento da História para a Ética e é atribuída ao ente enquanto tal a marcha (seja ela ilusória ou não) dos fatos acontecidos.

“O Evangelho segundo Marcos” é um passo adiante neste processo, quando o mito da Paixão é revivido por Baltasar Espinosa. O aspecto interpretativo é bastante manifesto, uma vez que, além dos fatos conhecidos do relato lendário (conquista do povo escolhido – os Gutres – e crucificação apesar do amor que a vítima lhes desperta), há a atribuição de uma causa a esta reviravolta que resulta no crime; no caso, o primitivismo dos Gutres (resultado da fusão, “em seu sangue ... [d] o duro fanatismo do calvinista e [d] as superstições dos pampas”) e a luxúria de Espinosa. Assim, a retomada do mito representa igualmente a possibilidade, para Borges, de examiná-lo criticamente. A solução, contudo, desemboca de novo na moral, já que, segundo o código do pampa, justifica-se a morte de Espinosa; mas isto não impede, assim como nos outros casos, o congelamento numa Atemporalidade que permite este vaivém entre passado e presente, mostrando que todos os caminhos levam ao fantástico.

A noção de uma História congelada tem sua contrapartida representada por Maria Justina de Jáuregui, a “Velha Dama”. O conto assim intitulado quer narrar as condições de sua morte, pouco depois das homenagens feitas a seu pai, um dos heróis da independência Argentina, companheiro de San Martín e de algum modo aparentado com os acontecimentos de “Guayaquil”. A morte da velha senhora é apenas a consumação de uma alienação que ela vivia há muitos anos, pois, nascida no século passado, o mundo do século XX sempre fora para ela uma completa abstração:

“Na data da minha narrativa, a velha dama morava com Júlia, que enviuvara, e com um filho desta. Continuava abominando Artigas, Rosas e Urquiza; a primeira guerra européia, que a fez detestar os alemães, sobre os quais sabia muito pouca coisa, foi menos real para a ela que a revolução de noventa e que a carga de Cerro Alto”.

Devido a isto, vive num ambiente de irrealidade, no semi-sonho, como escreve Borges, configurando uma imagem de petrificação no tempo que metaforiza a visão a-histórica do Autor. Mas no caso o objetivo não é confirmar este dado e sim, segundo a tendência dos contos antes estudados, apresentar sua concepção do passado argentino, identificado com esta velha senhora, como esclarecem suas palavras finais:

“Penso nos mortos de Cerro Alto, penso nos homens esquecidos da América e da Espanha que pereceram sob os cascos dos cavalos, penso que a última vítima desse tropel de lanças no Peru seria, mais de um século depois, uma velha dama”.

É, pois, esta senhora anciã que ata os laços da História, tornando patente um imobilismo que se fundamenta num posicionamento diante da História Pátria, restando as ligações com o real. E trata-se de uma visão crítica que, embora discutível, explica a saída do Autor para o âmbito individual, para a contemplação dos meandros da mente.

“O Informe de Brodie” é o ponto final desta crítica à civilização. Descrevendo de início uma cultura que aparentemente nada tem a ver com a nossa, pouco a pouco insinua pontos de referência e contato, levando à constatação de que ela na realidade deriva de um processo civilizatório que esgotou suas possibilidades e determinou a volta às formas vis de viver:

“Contei minha espada entre os *yahoos*, mas não o seu horror essencial ... são um povo bárbaro, talvez o mais bárbaro do planeta, mas seria uma injustiça esquecer certos traços que os redimem. Têm instituições, gozam de um rei, manejam uma linguagem baseada em conceitos genéricos. Representam, em suma, a cultura, como nós a representamos, apesar de nossos muitos pecados”.

Em outras palavras, é o ápice daquela visão negativa da sociedade e da evolução histórica que vinha desenvolvendo nos demais contos; o que o impele a um encerramento no indivíduo como fonte de saber.

Resta, portanto, investigar o que interessa a Borges no interior do ser humano. E para isto ainda é a “Velha Dama” que fornece a pista: renunciando ao mundo e a seu fluir, ela “mergulhou no semi-sonho”, o que aliás é para ele o processo natural – “Todos os dias somos duas vezes a velha dama”. Outrossim, afirma ele no Prólogo que “a literatura é um sonho dirigido”, o que significa, em outros termos, a reelaboração artística pelo consciente do conteúdo inconsciente deformado pela atividade repressiva do superego e expresso como fantasia. Compreende-se assim que o mergulhar do Autor na intimidade do homem não é, de fato, como já foi assinalado antes, uma fuga esteticizante à maneira do simbolismo, mas este adentrar-se na verdadeira fonte da fantasia, nos “fantasmas” da mente, berço da arte. E que a ambigüidade antes referida deve-se a esta dialética consciente/inconsciente que tem na imagem do homem perante si mesmo, assaz explorada nos contos, seu melhor exemplo. O fantástico, que soava a escapismo, é em Borges o aprofundamento na fonte primordial das ações humanas, um acesso último à Ética que o Prólogo esboçava. E dá a medida do Realismo do Autor, cuja mimese se refere a este permanente jorrar do inconsciente, o qual pode escapar

à lógica e ao racionalismo, mas não ao humano. Por fim, esta opção que deságua em obras como este “Informe de Brodie” [sic], é ainda desafiadora na medida em que põe em dúvida a visão da literatura que opõe “realismo” a “fantástico”, como dois reinos heterogêneos. De fato, a proposição de Borges é mais vanguardista, sugerindo uma criação que se aproxime de seu verdadeiro objeto – a fantasia – na sua contraditoriedade, o que nada tem a ver com o racionalismo ocidental e com a cultura por ele gerada, estes realmente em estado de dissolução.

JORGE LUIS BORGES: ENGAJAMENTO OU FANTASIA?

1. PROPÓSITOS

A *História Universal da Infâmia* é o primeiro texto de narrativas de ficção na obra de Jorge Luis Borges, tendo sido publicado em 1935. A seu respeito, escreve o Autor na sua resumida autobiografia: “O verdadeiro início de minha carreira como contista está na série de esboços intitulados *Historia universal de la infamia*, com o que contribui para as colunas do “Crítica em 1933 e 1934”. (1) Como nunca leva muito a sério suas próprias produções, conclui as observações sobre esta obra com as seguintes palavras: “Suponho agora que o valor secreto daqueles esboços – além do puro prazer que tinha ao escrevê-los – estava no fato de que eram exercícios narrativos. Uma vez que as intrigas ou circunstâncias gerais me eram todas dadas, tinha apenas de bordar uma série de vívidas variações”. (2) Que ela ultrapassa este juízo e contém germinalmente o todo da criação borgiana, procurará ser provado por este trabalho. E para fazê-lo, consideraremos como texto básico as sete narrativas que constituem a *H. U. I.*, (3) propriamente dita; mas, como a sua integralidade supõe o “Homem da esquina rosada” e as histórias finais de *Etcétera*, serão estas retomadas, ainda que em notas, para comprovar algumas das idéias desenvolvidas a seguir.

O próprio título da obra aponta para a preocupação fundamental deste texto de Borges: construir a história universal da infâmia através da revelação dos eventos que envolvem tipos considerados infames. Tal afinidade envolve de imediato três conceitos básicos, que necessitam ser desdobrados:

- 1) o que é a infâmia e, na medida em que ela aparece através dos indivíduos que a exercem, que é o homem infame;
- 2) por que ela constitui uma história e o que entende Borges por este fenômeno;
- 3) qual a razão de sua universalidade.

Analisar estes três aspectos, o modo como Borges os desenvolve literariamente e as vinculações que estabelecem com a literatura fantástica (gênero maior em que se inscrevem de modo geral as criações deste Autor) constitui o alvo e o conteúdo deste trabalho.

2. NATUREZA DA HISTÓRIA UNIVERSAL DA INFÂMIA

2.1 A infâmia

No interior das narrativas, torna-se impossível distinguir o conceito de infâmia do indivíduo que a pratica, o que indica, num primeiro momento, que tal entidade existe enquanto unida a uma prática, a da ação infame. Além disso, há uma vinculação desta às raízes do indivíduo, à sua origem, como se pode observar a seguir:

I – O estranho redentor Lazarus Morell

o infame: Lazarus Morell

a origem: “Era um velho senhor do Sul, apesar da infância miserável e da vida infame.”

(p. 3)

II – O incrível impostor Tom Castro

o infame: Tom Castro

a origem: “Sabemos que era filho de um açougueiro, que na sua infância conheceu a miséria insípida dos bairros de Londres e que sentiu o chamamento do mar”.

(p. 118)

III – A viúva Ching, pirata

o infame: viúva Ching

a origem: não mencionada

IV – O provedor de iniquidades Monk Eastman

o infame: Monk Eastman

a origem: não mencionada

V – O assassino desinteressado Bill Harrigan

o infame: Billy the Kid

a origem: “Em 1859, o homem que para o terror e a glória seria Billy the Kid nasceu em um cortiço subterrâneo de Nova York. Dizem que foi parido por um fatigado ventre irlandês, mas se criou entre negros”. (p.26)

VI – O descortês Mestre-de-Cerimônias Kotsuké no Suké

o infame: Kotsuké no Suké

a origem: não mencionada

VII – O tintureiro mascarado Hákim de Merv

o infame: Hákim

a origem: “Hákim criou-se nessa fatigada cidade. Sabemos que um irmão de seu pai o adestrou no ofício de tintureiro: arte de ímpios, de falsários e de inconstantes ...” (p. 37)

Pode-se constatar a partir daí que predominam as narrações (quatro histórias em sete, numa proporção de 60 %) em que o indivíduo infame provém de um *milieu* inferior, fazendo com que a corrupção dele anteceda a própria ação negativa da personagem central; neste sentido, a origem determina o evento infame, como se a uma causa devesse corresponder uma consequência. O círculo da atividade estrangula-se; infância degradante, fundamental para criar uma certa atmosfera, marginalização social, corrupção e infâmia, eis o quadro predominante que se fecha sobre o herói, impedindo que se pense no infame como o homem absolutamente livre e desligado do contexto em que se educou. Pelo contrário, não há possibilidade de desmarginalização do homem que, desde o berço compactua com o mal.

Conseqüentemente, se não há uma infâmia como um ente autônomo, mas conectada à ação que a pratica, também esta depende de algo: da sociedade que se alimenta de corrupção nos seus estratos inferiores e que, por sua constituição, permite a marginalização do indivíduo. São tais elementos que formam o sistema da infâmia, de um lado a sociedade cindida e desigual, de outro o homem marginalizado. Mas o destaque é que não existe nestas quatro narrativas nenhuma oposição ou conflito entre os termos, mas uma relação de complementaridade; a uma sociedade onde predomine a cisão social corresponde necessariamente o homem marginal e corrompido que pode sobreviver, talvez unicamente (há que se analisar posteriormente este ângulo), pela infâmia. Ou, em outras palavras, aparece a denúncia: existem homens infames, moralmente condenáveis, porque a sociedade dividiu-se socialmente e permitiu à sua camada inferior um único recurso: a corrupção. Na constituição da infâmia, a crítica à sociedade; e na pintura de uma atividade que desafia a moral, a compreensão da conexão desta ao social. Literatura engajada por parte de Borges?

Se pensamos a época em que o texto foi produzido, década de 30, inícios da literatura existencialista de Sartre, ressurgimento do realismo em contraposição às experiências revolucionárias mas esteticizantes do princípio do século, pode-se crer que assim é. Mas não é a estes dois fenômenos que Borges se liga, mas a outro, também próprio desta década, da América e que se estendeu ao cinema. De fato, se consideramos o tema do livro, e não o posicionamento do Autor diante dele, vemos que o sistema de que se falou acima coincide com aquele que conforma a chamada “série negra” do romance policial, conforme ele se

desenvolve na América do Norte neste período. Também *O falcão maltês*, de D. H que os heróis borgianos também possuem, D. Hammet, postula a existência de uma sociedade envilecida que propicia o aparecimento de indivíduos que desejam subir na vida a qualquer preço. É a mesma ganância, associada a outras qualidades que os heróis borgianos também possuem, como a astúcia e a violência, que move a busca insaciável à riqueza fácil. E ainda aqui apresenta-se outro componente para a identificação entre o vilão do romance policial e a personagem de Borges; é que nem sempre o meio original é o único catalisador da infâmia, o indivíduo pode provir de outros ambientes e mesmo assim optar por ela, numa atitude individual e consciente:

III – “A viúva se afligia e pensava. Quando a lua se encheu no céu e na água avermelhada, a história pareceu chegar ao fim. Ninguém podia predizer se um ilimitado perdão ou se um ilimitado castigo se abateriam sobre a raposa, mas o inevitável fim se aproximava. A viúva compreende. Atirou suas duas espadas ao rio, ajoelhou-se num bote e ordenou que a levassem até a nave do comando imperial.

Caía a tarde. O céu estava cheio de dragões, dessa vez amarelos. A viúva murmurava uma frase: ‘A raposa procura a asa do dragão’, disse, ao subir a bordo.

Os cronistas contam que a raposa obteve perdão e dedicou sua prolongada velhice ao contrabando de ópio. Deixou de ser a Viúva; adotou um nome cuja tradição é Brilho da Verdadeira Instrução.” (p. 18-19).

IV – “Quando o ainda confuso Monk Eastman saiu de Sing Sing, os mil e duzentos foragidos de seu comando estavam debandados. Não soube juntá-los e se resignou a agir por conta própria. Em 8 de setembro de 1917, promoveu uma desordem na via pública. No dia 9, resolveu participar de outra e se alistou num regimento de infantaria.” (p. 25).

VI – “Então os sanguinários capitães se atinham aos pés do homem odiado e lhe disseram que eram os oficiais do senhor da Torre, de cuja perdição e de cujo fim ele era culpado, e lhe rogaram que se suicidasse, como um samurai deve fazê-lo.” (p. 25).

“Em vão propuseram esse gesto decente a seu ânimo servil. Era homem inacessível à honra. Pela madrugada, tiveram de degolá-lo.” (p. 3 A).

São estes outros seres humanos que iluminam o reverso da infâmia e aproximam ainda mais o texto àqueles que constituem a “série negra” dentro da literatura policial. É a presença de um individualismo feroz que, embora suposto na sociedade burguesa apoiada nos pilares da livre iniciativa e do antropocentrismo (re-) inaugurado pela Renascença, aparece como uma exacerbação da ordem fundada no conceito dos limites da liberdade pessoal pela liberdade alheia. É este o pecado capital que coloca o infame fora da lei, já que este tenta

equilibrar as duas noções rivais antes anunciadas: a promoção da ação individual, mais o freamento da mesma pelo reconhecimento da liberdade alheia. É, pois, a anulação do outro como um obstáculo a ser vencido o traço que distinguirá mais do que tudo o infame do homem comum e é ele que recolocará a barra da oposição homem/sociedade que dizíamos faltar antes, completando o postulado borgiano: é a desigualdade social que funda a infâmia, mas esta requer ainda um outro desequilíbrio, qual seja, o desrespeito à lei, e a desmedida. É nestes termos que o infame readquire a sua individualidade que, parecia faltar pelo determinismo seco do enunciado anterior, apesar de carregado de crítica social. E é este mesmo fato que aperta ainda mais os laços que prendem Borges à literatura policial, cuja admiração sempre confessou.

No entanto, é preciso que se estabeleça o limite deste parentesco. Se o sistema borgiano fundamenta-se numa determinação (sociedade corrupta – homem corrupto), contida aí a crítica social, e numa oposição (sociedade X-Y lei/ homem x lei = infame), contida aí a sua visão do indivíduo, falta a esta última uma diferenciação comum à literatura policial, onde o indivíduo que se situa fora da lei biparte-se, sendo um lado o vilão (o infame, para Borges), e de outro, o detetive. Com efeito, também Sam Spade ou Philip Marlowe (coincidentemente interpretados no cinema por Humphrey Bogart, o ator que mesmo em filmes de outra natureza, como **Casablanca**, representou o indivíduo que não respeita a lei, porque é esta que é injusta, como no caso da lei nazista nesse filme) caem fora da ordem social, a polícia os persegue tanto quanto aos diferentes vilões (isso, se chega a perseguir os vilões: nos romances de Raymond Chandler, o bandido de modo geral pertence, ou parece pertencer à *high society*); no entanto, são eles que restabelecem o equilíbrio perdido e afirmam valores verdadeiramente humanos (e nesse caso pode-se voltar igualmente a **Casablanca** e ao *outsider* por excelência, proveniente do cinema, representado por Bogart). Mas em Borges falta o termo positivo, o indivíduo que saía fora da ordem social, injusta, não para explorar as suas fraquezas (a escravidão por L. Morell, o amor filial por Tom Castro, o fervor religioso por Hákim de Merv, etc.), mas para afirmar os valores que esta mesma sociedade criou e que nem sempre consegue exercer.

È neste sentido que se reforça o naturalismo determinista como o que explicitamos. Se a formulação inicial parecia indicar uma opção, a de seguir ou não a lei, vê-se que tal escolha é aparente: sempre a sociedade aviltará os homens, pois ela mesma se alimenta de indignidade, inexistindo aqui o ser que recomponha os valores positivos que o grupo foi capaz de produzir denunciando-se que entre um infame e outro acontece apenas uma diferença na intensidade da infâmia, o que permite a eles muitas vezes voltar ao meio normal, sem que haja alguma

transformação (é o caso de Monk Eastman ou da viúva Ching, o primeiro passando de gângster a soldado na guerra e depois retornando à velha atividade, a segunda sendo perdoada e adotando o sugestivo nome de Brilho da Verdadeira Instrução). É nas narrativas da parte final do livro (“Etcétera”), quando já não se trata da infâmia, mas ainda temos seres desafiando a ordem, que se esclarece que o restabelecimento da mesma em função de certos valores, dá-se, segundo uma punição transcendente, extraterrena porque independe da vontade dos homens. Mas tal posicionamento está ainda na perspectiva do determinismo, da visão do real orientada segundo um único vetor, da sociedade para o homem, do metafísico para o social.

A discussão deste primeiro item leva-nos à compreensão de um lado do tema do livro, que se inscreve dentro de uma corrente que se afirmava justamente nessa época, e de outro da cosmovisão do Autor, isto é, de seu posicionamento diante desse tema, o qual também se integra numa tradição literária. Ambas as tendências têm um ponto em comum: seu alvo é a crítica à sociedade no seu estado presente, mas a visão naturalista do fenômeno tem a sua consequência: a percepção da impossibilidade de transformação, uma vez que a ação do homem está limitada pelo quadro social, e assim para sempre.

2.2 A COMPREENSÃO DA HISTÓRIA E A UNIVERSALIDADE DA INFÂMIA

A infâmia aparece no livro como uma entidade unida de um lado a uma prática (dependendo dos homens) e, de outro, a um contexto exterior (dependendo da sociedade). Ela possui uma história, já que é esta que Borges quer contar; mas o que surpreende no texto é a total ausência de uma noção de historicidade, fundada no conceito de evolução e transformação. Pelo contrário, o que se destaca é a idéia de identidade e seres distantes no espaço (a ação pode-se passar na América – L. Morell. M. Eastman, Billy the Kid – na Ásia – Viúva Ching, Hakim de Merv, Kotsuké no Suké - , ou na Europa – Tom Castro) e no tempo (acontecem estórias seja na Idade Média, como a de Hákim de Merv, nos séculos XVIII, como a da Viúva Ching, XIX, Billy the Kid, ou XX, M. Eastman) encontram uma unidade na infâmia, que por sua natureza desafia a mudança espaço-temporal. Em vista disto, a história dilui-se numa não-história pela afirmação da perenidade do fenômeno acima das modificações aparentes introduzidas pela tecnologia (de Billy the Kid a Monk Eastman, os instrumentos à disposição do infame são melhores; e podem até ser mais eficientes); e é este fato que lhe confere universalidade. Deste modo, a universalidade surge associada ao determinismo

naturalista do Autor e exclui a história contida no próprio título (e somente aí, enquanto que os outros conceitos se comprovam ao longo do texto).

Como seve, reafirma-se a cosmovisão do Autor nos três aspectos em que se dividiu a obra, assinalando o caráter meramente metodológico de tal tripartição e a unidade do texto. Mas o que se conclui tanto na camada temática como na das idéias não esgota o texto; é preciso que se discuta ainda a noção que Borges tem de sua própria atividade e a relação que a infâmia mantém com a literatura.

3. A LITERATURA FANTÁSTICA

Na sua sexta e penúltima narrativa, observa Borges que “o infame deste capítulo é o descortês mestre-de-cerimônias Kotsuké no Suké, infausto funcionário que motivou a degradação e a morte do senhor da Torre de Ako e que não se quis eliminar como um cavaleiro quando a justa vingança o ameaçou. É homem que merece a gratidão de todos os homens, porque despertou preciosas manifestações de lealdade e foi a negra e necessária ocasião de uma empresa imortal. Uma centena de novelas, de monografias, de teses doutorais e de óperas comemora o fato – para não falar das expansões em porcelana, em estriado lápis-lazúli e em laca. Até o versátil celulóide o serve, já que a História Doutrinal dos Quarenta e Sete Capitães – tal é o seu nome – é a mais repetida inspiração do cinema japonês.” (p. 31).

O trecho ilumina um outro ângulo do problema aqui examinado: se até o momento aparecia a infâmia integrada no contexto social que merecia sempre ser deplorado, ela agora é um alvo de um elogio do Autor. E isto se deve ao fato de constituir permanente motivo para a arte (a não apenas à literatura) ou à sua recepção pela teoria da arte; em outras palavras, é a presença da infâmia através das ações de seres indignos que desencadeia o processo artístico; e mais do que isto: este a assume como o seu tema, numa identidade entre o ente do real e o da literatura. E tal princípio não pode ser contestado, uma vez que concluímos ser possível integrar este texto de Borges numa tradição maior da história literária.

Esta unidade estreita entre a arte e a infâmia parece fundar uma teoria realista da primeira: a sociedade propicia o desencadear do evento maligno, numa exacerbação de suas desigualdades sociais, e a arte o reproduzirá sempre. Quando Borges afirma que Billy the Kid “não desprezava as representações teatrais: gostava de assistir aos melodramas de **cowboy**, talvez sem nenhum pressentimento de que eram letras e símbolos de seu destino”, parece que ele corrobora esta asserção, propondo a cadeia da “arte que imita a vida, que imita a arte”.

Examinada mais de perto, no entanto, tal proposição é comparada ao que foi desenvolvido antes, torna-se necessário colocá-la nos seus devidos termos: se o objeto predileto da arte é a infâmia, e esta é uma **deformação** da vida e das condições que imperam na sociedade, desequilibrando o seu andamento ordeiro, então é preciso num primeiro momento que se relativize tal pretensão de realismo, através da consciência do caráter deformado do objeto a que se refere. E Borges tem bem presente que igualmente a literatura participa deste processo de alteração, quando escreve em relação ao mesmo Kid que este “nunca se parece inteiramente a sua lenda”. (p. 29) E ao final da história deste facinora que fica mais claro como ele entende este processo.

“Na noite de 25 de julho de 1880 Billy the Kid atravessou com seu cavalo malhado a rua principal, ou única, de Fort Summer. O calor era forte e não tinham acendido as luzes. O comissário Garret, sentado numa cadeira de balanço num corredor, puxou do revólver e lhe botou um tiro no ventre. O cavalo continuou: o cavaleiro desabou na terra batida. Garret lhe meteu um segundo balaço. O povo, sabendo que o ferido era Billy the Kid trancou bem as janelas. A agonia foi lenta e blasfematória. O sol já ia alto quando se foram aproximando e o desarmaram. O homem estava morto. Notaram-lhe aquele ar de coisa velha que têm os defuntos.

Enfeitaram-no, vestiram-no com uma roupa feita e o exibiram ao espanto e às graçolas na vitrina do melhor armazém.

Homens a cavalo e em tálburis vieram de léguas ao redor. No terceiro dia, tiveram que pintar-lhe o rosto. No quarto, o enterraram com júbilo.” (p. 20-30).

Se Billy the Kid já aparece como uma aberração no interior do corpo social, não pelo emprego da violência, pois era esta a “lei” do oeste nesse momento de sua história, mas pelo desconhecimento dos limites que mesmo a esta se impõem (o contraste estabelecido por Garret, outrora seu amigo e depois o xerife que o liquida, mais uma vez comprova de um lado a possibilidade de circulação da infâmia à defesa da lei e, de outro, a crítica a uma sociedade que permite tal transitividade, conforme foi desenvolvido antes), é após a sua morte que ele passará por outro processo deformatório, que é o ponto de partida para a constituição de uma lenda que em nenhum instante foi igual à realidade dos fatos. E esta operação inclusive sofrerá uma intensificação progressiva, por etapas:

- 1) morte: aparência de “coisa velha que têm os defuntos”;
- 2) primeira decoração para a exibição pública: “enfeitaram-no, vestiram-no com uma roupa feita e o exibiram ao espanto e às graçolas na vitrina do melhor armazém”;
- 3) segunda decoração (“tiveram que pintar-lhe o rosto”) e enterro.

Deste modo, à deformação social que é o homem infame soma-se outra dada pela cultura e, mais especificamente, pelos veículos de comunicação que divulgarão as suas façanhas e a sua morte. Neste sentido, a literatura, como um destes meios, aparece, do ponto de vista de seu tema, como uma **deformação de segundo grau**, o que vêm a contestar, desta vez mais definitivamente, a noção de que Borges compreende realisticamente a literatura, ou a arte de modo geral, realismo que seria coerente com a visão naturalista do mundo, segundo as conclusões anteriores. Pelo contrário, a arte e a literatura modificam significativamente o ser a que se referem, sendo que mesmo este não é o comum e o banal, e sim, por sua natureza, um exagero no interior das relações permitidas entre os homens.

Mas, se por este fato a literatura se afasta destas relações, ela encontra um ponto em comum com outro mundo expressivo: o do **sonho**. Também este deforma, a fim de burlar a atenta censura, a relação anormal que é o seu objeto; e na medida em que se cria um espaço entre o seu conteúdo manifesto, aquele que é vítima de uma primeira deformação, e o conteúdo latente, percebe-se que se trata também aqui de uma manifestação que opera sobre duas transformações. O sonho possui ainda outras características, referidas por Sigmund Freud na sua famosa *Interpretação dos sonhos (Traumdeutung)* e que se resumem basicamente no absoluto desrespeito pelas categorias lógicas do pensamento. O terreno do sonho é o da permissividade total, tanto no que diz respeito ao seu conteúdo (na medida em que é “realização de desejos”, o sujeito dará livre curso a uma ação que na vida cotidiana é bloqueado pelo superego) quanto ao seu modo de expressão, anulando sobretudo as leis referentes ao tempo e ao espaço. (6) Neste sentido, o sonho enquanto forma de representação é anti-realista por excelência, e é nele que desemboca Borges quando analisado mais detidamente. Por sua vez, uma vez traduzido literariamente, o sonho dá margem a um gênero específico, a chamada **literatura fantástica**, devendo-se a denominação principalmente ao fato de que as regras lógicas do pensamento aqui não têm lugar, levando-se este conceito a um rigor maior do que permite a literatura do absurdo, pois nesta sempre permanece um padrão bastante regular de bom-senso.

Não é apenas o conteúdo da *H. U. I.* que comprova o mergulho de Borges na temática onírica e na literatura fantástica, se não que a sua evolução, através dos livros de contos que se seguem, como os já publicados em português, *Ficções* e *O Aleph*. Por outro lado, postular uma teoria da literatura onde o realismo está excluído não significa uma contradição com o seu tema, anteriormente desenvolvido? Na verdade, o que se passa é uma complementação, pois a metalinguagem de Borges supõe também uma visão de mundo bastante clara: a de que é preciso uma concentração no interior do indivíduo, no seu mundo onírico que é o da

fantasia e nas asas desta fugir a outras esferas. Portanto, está aí presente uma opção do autor diante justamente daquela realidade social que se julgava irrecuperável. Opondo o mundo do visível, fundado na desigualdade social e na impossibilidade de mudança, e o da fantasia, onde os desejos podem vir a ser cumpridos (e é o caso de se confrontar esta aspiração à sua possível efetivação nos demais livros de contos), Borges percebe entre eles uma antinomia radical e a necessidade de optar por aquele que apresentasse a possibilidade de realização humana.

É a partir daí que nasce a importância da *H. U. I.*: de um lado, como revelação da preocupação social de Borges, voltado à denúncia de uma sociedade para ele incorrigível, de outro, como descoberta de um novo caminho aliado à concepção que ele tem de seu fazer literário. E acima de tudo isto, a possibilidade que oferece para se compreender a evolução futura do escritor, freqüentemente criticado por se distanciar nos seus textos das condições concretas da existência. Se existe de fato este afastamento, resulta ele sobretudo de uma escolha que o próprio Autor narra na sua obra, e resulta também de uma visão da literatura que foge a ortodoxia do mimetismo aristotélico, propondo um outro modo de representar o real, renovador, porque, partindo de uma tradição anteriormente circunscrita, procura fundar-se no mundo geralmente proscrito do sonho e da fantasia, esta a verdadeira matéria da arte. Por tudo isto, a leitura da *H. U. I.* torna-se indispensável e certifica a sua importância na história da ficção latino-americana, na medida em que, se falamos do “realismo mágico” ou da especificidade das criações literárias deste continente não podemos nos furtar ao conhecimento dos textos que os inauguram.

(1) J. L. Borges. “Perfis, um ensaio autobiográfico”. Porto Alegre, Globo. 1971. p. 101-102.

(2) J. L. Borges, op. cit. p. 102.

(3) Designada doravante por estas iniciais.

(4) V. a respeito o já mencionado *Perfis* e ainda a sua antologia *Los mejores cuentos policiales*, Buenos Aires-Madrid. 1972, tendo como co-autor a Adolfo Bioy Casares

(5) Aparentemente há um que o faz: é o narrador do “Homem da esquina rosada”. Aqui ele restabelece um equilíbrio ao eliminar o homem que submete e humilha o grupo a que pertence. Mas ao fazer isto não está ele a afirmar uma nova injustiça, a da supremacia do seu

grupo? Na verdade, o que se passa aqui é uma visão do mesmo tema com modificação do ponto de vista: quem fala é o indivíduo que, por suas condições sociais e atitude participaria, caso o conto pertencesse à *H. U. I.*, do elenco dos infames. Mas, investido o ponto de vista, a ironia torna-se maior porque se anula a distância entre o narrador e a personagem, e o leitor é tentado, já que confia unicamente naquele que lhe conta a estória, a torná-lo herói, sem levar em consideração as condições objetivas que envolvem a este e que transcendem a seu justificável interesse de autopromoção. V. a propósito Wayne C. Booth, *The Rhetoric of fiction*, Chicago, 1973.

(6) V. a respeito sobretudo o capítulo VI de *A interpretação dos sonhos*, intitulado “A elaboração dos sonhos”.

ANEXO 2 – Década de Oitenta

**BORGES E DRUMMOND EM SEITA BLASFEMA:
A BIBLIOTECA E A TORRE**

Figuração às avessas de uma escada, a Biblioteca “febril”, tudo afirma, nega e confunde, “como uma divindade que delira”.

“Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros (...). Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário.” Este dizer de Borges no Prólogo de *Ficções* 1 instaura o leitor em território movediço, altamente perturbador das certezas culturais e dos modos de conhecimento. Se em Fernando Pessoa “o poeta é um fingidor”, Borges pela “simulação” faz estremecer a noção de ficção e chama atenção para outras possibilidades, além (ao lado) do verdadeiro e do falso representados.

“Não sou o primeiro autor da narrativa “Biblioteca de Babel”; os curiosos de sua história e de sua pré-história podem examinar certa página do número 59 de *Sur*, que registra os nomes heterogêneos Leucipo e de Lasswitz, de Lewis Carroll, de Aristóteles” 2. É a criação posta a nu, incomodada pela presença de outros textos e autores, reais ou possíveis, subvertendo a noção de texto literário original, originário ou inaudito, mantida ao longo dos tempos pela tradição.

O tema da biblioteca reitera-se em Borges, autorizando a leitura da sua obra como um espelhamento infinito de textos, passados, presentes e vindouros, com as assíduas e detalhadas citações que acentuam, paradoxalmente, a condição de ausência, extravio, a citação como apelo a um outro, que está ausente. É como se Borges, ao desenhar o infundável movimento de escrita-leitura, revelasse na outra face da página a morte, condição de perda desses mesmos escritos.

“Devo à conjunção de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar” 3. No universo borgiano, a biblioteca e os livros simulam também um anúncio de inutilidade, na forma de cicatriz, como se neles não houvesse sentido ou resposta, ou como se fossem, na verdade, indecifráveis. “Aquela noite, visitamos a biblioteca Nacional. Em vão, molestamos Atlas, catálogos, armários de sociedades geográficas, memórias de viajantes e historiadores:

ninguém estivera jamais em Uqbar” 4. “Em vão desarrumamos as bibliotecas das Américas e da Europa” 5. “(Sei de uma região agreste cujos bibliotecários repudiam o costume supersticioso e vão de procurar sentido nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas da mão...)” 6. “Naquele tempo falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e de profecia, que vindicavam para sempre os atos de cada homem do universo e guardavam arcanos prodigiosos para o futuro. Milhares de cobiçosos abandonaram o doce hexágono natal e precipitaram-se escadas acima, movidos pelo oco propósito de encontrar sua Vindicação.” 7

Em “Os Teólogos”, também insinua-se o caráter misterioso e indecifrável dos livros, “violentados” historicamente pelos intuits mais ou menos ferozes de compreensão: “Arrasado o jardim, profanados os cálices e os altares, os hunos entraram a cavalo na biblioteca monástica e rasgaram os livros incompreensíveis e os injuriaram e queimaram, talvez com medo de que as letras encobrissem blasfêmias contra seu deus, que era uma cimitarra de ferro” 8.

“By this art you may contemplate the
variation of the 23 letters...”

Entro em Babel pelas letras de Borges. O lugar-universo é imenso e vazio, despovoado em amplos compartimentos preestabelecidos. Galerias hexagonais, poços de ventilação, varandas, estantes e prateleiras, sanitários e escadas espirais – voltados para um espelho, a “ilusória” duplicação. Tais imagens suportam um espaço oco e abrem estranhamente lugar para a força do infinito: nos labirintos da espiral e do espelho elide-se o tempo linear, o da história: “por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva parar longe”. A hierarquia é desenhada em abolição, a forma do hexágono fazendo repensar as noções de superioridade e inferioridade. 9 Desfazem-se também as idéias de totalidade e precisão, contornos dos discursos da exatidão: “todos os lados menos dois” ou “sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal”. 10

Intento a viagem pelo caminho medievo (ou atemporal) da demanda do objeto sagrado e sondo o desejo da busca: “Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez o catálogo dos catálogos”. 11 O objeto sagrado desliza do catálogo dos catálogos para a Vindicação de cada um, para os livros do Hexágono Carmesim, ou para “um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais”. 12

“Faz já quatro séculos que os homens molestam os hexágonos...” entre o axioma da eternidade da Biblioteca e a limitada numeração dos símbolos ortográficos. E o leitor procura um equilíbrio inexistente, talvez “o costume supersticioso e vão de procurar sentido nos livros”, até envolver-se na circularidade, “uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que segue toda volta das paredes (...). Este livro cíclico é Deus”. 13 Na esfera, reintegra-se o tempo, e a morte se dá a poucas léguas do nascimento.

Propícias ao vácuo, as galerias hexagonais dinamizam a queda, falam de um tempo precipitado, vertigem ou infinito: “A Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar” 14 “Ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais”, a Biblioteca eterna e total registraria tudo o que é dado expressar em todos os idiomas, numa combinatória ilimitada dos limitados símbolos ortográficos.

Os mistérios básicos da humanidade, perseguidos há séculos, são metaforizados no conto pela origem da Biblioteca e do tempo. A escrita de Borges rompe o tempo seqüencial e a ordem lógica, contratual. Quebram-se esperanças racionais junto com as noções do mundo representado, e o hexágono instala-se para além dos quadrados lógicos e das binárias percepções. 15

De certo modo, a forma da Biblioteca é imperceptível ou insuportável às nossas matrizes de representação: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” ou “Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto, ou pelo menos, de nossa intuição do espaço”. 16

O conto abala as trilhas da representação e os parâmetros do mundo representado, apoiando-se por vezes no “falso” para melhor sublinhar o verdadeiro: “Admitem que os inventores da escrita imitaram os 25 símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual, e que os livros em si nada significam. Esse ditame, já veremos, não é completamente falso”. 17 “... pessoas do futuro, talvez não imaginárias”. 18 “invadiam os hexágonos, exibiam credenciais nem sempre falsas...”. 19

O chão da Biblioteca seria o *falso*, na medida em que as suas significações são tecidas a considerável distância dos pilares da chamada “verossimilhança” e dos pontos de vista do senso comum. Por entre espelhos e hexágonos, o leitor arrisca-se a falsear o pé mergulhando em areia movediça, bilhete possível para viajar no universo de Borges. Eliminar referências ordinárias de espaço e tempo é condição para afirmar a existência do indecifrável na Biblioteca: criptografias, Vindicações, idiomas inauditos, tomos enigmáticos, labirintos de letras, léguas de cacofonias insensatas, arcanos prodigiosos – sujeitos por vezes à visitação

necessária e ameaçadora dos investigadores oficiais, os “inquisidores” possuídos por um visível “furor higiênico, ascético”.

Talvez só a aceitação do risco, a condição de ser tragado, permitam a visão e o convívio com os personagens que povoam o conto: os homens, os homens da Biblioteca, todos os homens, o bibliotecário, o viajante, os idealistas, os místicos, as autoridades, os demiurgos malévolos, os ímpios, um eterno viajor, esses romeiros, homens de regiões longínquas, milhares de cobiçosos, os deuses ignorados, meu pai, o Homem do Livro, tu que me lê... A impossibilidade de representar a totalidade de tais protagonistas dentro dos eixos espaço-temporais previsíveis projeta o leitor em movimento sinuoso, escorregadio, indeciso: é o contato do pé (ou do corpo) com a área movediça, espaço híbrido, hesitante entre líquido e sólido, terra e água a dançar entre o verdadeiro e o falso, misterioso como os labirintos da Biblioteca. Só a oscilação permite romper as barras do tempo e respirar o mundo representado que circula no intervalo de tais letras e páginas.

Na outra margem, todas as sufocações impostas pelas formas ORDENADAS de conhecer e representar o universo, espécies de violentações cósmicas ou “furores”, como designa Borges: *o furor higiênico, ascético* 20, responsável pela perda insensata de milhares de livros, e *o furor simétrico*, correspondente ao intuito classificatório que preside à organização do conhecimento. 21 Essa impossibilidade tradicional de conviver com o “caos” (Cosmos?) é geradora de formas de saber impositivas e ordenadoras, bem como de signos lingüísticos univalentes e empobrecidos. Em Borges, porém, a Biblioteca pode ser tanto “ubíquo e perdurável sistema de galerias hexagonais” quanto “pão ou pirâmide ou qualquer outra coisa”, aberta a significações possíveis desenhadas pela face escorregadia da linguagem.

Referindo-se à escrita de Borges, Michel Foucault fala de um “outro pensamento” que faz vacilar “nossa prática milenar do Mesmo e do Outro”, perturbando nossa idade e nossa geografia. 22 A série abecedária, tradicional recurso ordenador, pode aparecer como espaço impossível: reunião de acasos, enumerações absurdas, aproximação tranqüila de coisas sem nenhuma relação. Para Foucault, o que Borges faz é arruinar o lugar do encontro, subtrair o solo estável de representação, retirar a tábua de trabalho, estabelecer uma desordem na dimensão do *heteróclito*. 23 Interroga sobre o riso ou mal-estar que atinge aos leitores de Borges, perpassando as noções de *atopia*, “perda do comum do lugar e do nome”, e analogia, o limiar da diferença e da similitude. Discute a relação entre as coisas e a ordem, refazendo percursos da linguagem e buscando modalidades dessa ordem, suportes do conhecimento, a priori histórico da Racionalidade. As teorias da representação e da linguagem – coerentes entre si na Idade Clássica – estariam, segundo Foucault, alteradas na Modernidade: “No

século XIX, desaparecem os fundamentos das teorias da representação, e a linguagem enfraquece-se como ‘suplemento entre a representação e os seres’”.

Se o giro das coisas sobre si próprias pode abalar os fios da representação, Borges concretiza ensaios no verdadeiro e no falso, revelando os limites dos métodos unívocos e dos modos binários de percepção. Encenando a perspectiva de que a história da ORDEM tem sido – na constituição do saber – a história do Mesmo, Borges pulveriza métodos e letras convencionais, num percurso solar, desinibidos do imaginário, instaurador do Outro: aquilo que, no dizer de Foucault está relacionado à história da Loucura, aquilo que é ao mesmo tempo interior e estranho.

Nessa ótica, o acaso será sempre transgressor, blasfemo, tão sacrílego quanto a recepção da arte da fotografia tal como a descreve Walter Benjamin. 24

O poema “A torre sem degraus” de Carlos Drummond de Andrade 25 perpassa um imaginário análogo, ao realizar uma enorme e ventilada *metáfora do acaso*. Construindo os andares infundáveis dessa torre desprovida de degraus, alude à construção possível de um real sem ruptura, sem pontos de referência ou apoio. A solidez da pedra é iluminada por imensos vazios lógicos e estruturais, na desierarquização grave e poética de uma escada que paulatinamente se constrói e se desmonta. A construção se desenvolve na medida em que se acrescentam ao poema novos *versos-andares*, desde o térreo “onde se arrastam possuidores de coisas recoisificadas” até o 42º onde “goteiras formam um lago onde bóiam ninféias, e ninfetas executam bailados quentes”. A mesma Torre se desconstrói, desmontada talvez pela impossibilidade de representação do leitor em relação aos dados que o poema avoluma e sustenta no caos.

Daí recorrer a Foucault que ilumina as imposições de uma ORDEM nos nossos modos de saber, ou a Roland Barthes que mostra uma DOXA a permear a linguagem, a cultura e as mais diferentes relações. 26 Como Borges n’A BIBLIOTECA, Drummond transgride tais ordens e desloca categorias estabilizadas, estabilizadoras do conhecimento e da representação. O *verdadeiro* e o *falso*, alicerces da noção literária de “ficção”, as relações de *inclusão* que apóiam os procedimentos classificatórios de *superioridade* e *inferioridade* aqui também são submetidas a fortes estremecimentos.

O espaço da Torre é falseado por seus vazios – ausência paradoxal, mas indispensável à existência do poema. Se os hexágonos da biblioteca eram “ventilados”, o insólito representado serve de intervalo à Torre de Drummond: da mesquinha das pequenas convicções que habita o 1º andar ao homem que pede inutilmente para ser crucificado no 33º, da noite que cria morcegos no 3º andar às 255 cartas registradas abandonadas “que selam o

mistério da expedição dizimada por índios Anfika” no 8º, do aquário de peixes fosforescentes que – no 12º - ilumina do teto a poltrona de um cego de nascença ao 19º onde “profetas do Antigo Testamento conferem profecias no computador analógico”, violentando o Tempo e utilizando a exatidão e a técnica para testemunhar (in)certas predições.

No 5º andar, “alguém semeou de pregos dentes cacos de espelho a pista encerada para o baile das debutantes de 1848”. É a instalação no poema de um tempo migrante, o presente projetando um futuro de baile cortado, pontiagudo, em lugar violentado e violento. O tempo visado e preparado é futuro, contraditório passado (1848) em relação ao suporte cronológico: o calendário previsto da escritura e o da imprevisível leitura. São os auspícios da morte a desnortear os ensaios da previsão e de festa.

No 20º andar, a palavra aleatória, o deslizamento das letras, a transformação, o vazio, o NON-SENSE: “Cacex, Otan, Emfa, Joc Juc Fronap F81 Usaid Cafesp Alalc Eximbank trocam de letras, viram Afp Jjs IxxUe que sei mais”. 27 No 23º habitam os ritos de celebração, metaforizando toda a sorte de apologias, premiações e recompensas (“biografia e auréola”) pela passividade. No 26º “nossas sombras despregadas dos corpos passeiam devagar cumprimentando-se” e amplia-se a visibilidade do leitor no sentido das cisões de cada um, da alteridade que nos cerca, a face desconhecida de cada sujeito.

Literatura fantástica? Ou blasfêmia nos modos de representação, ruptura do conhecimento ordenado? Os habitantes desses infindáveis andares podem ser desde insetos, profetas, mosquitos, agricultores, filósofos, banqueiros, magistrados, nervosos, peixes, morcegos, anjos, reis ou fiscais do Imposto da Consciência – numa aleatória (heteróclita) superposição. Pela assustadora e crescente acumulação, niveladora de coisas e pessoas, o espaço representado sugere o *urbano contemporâneo*, e ao mesmo tempo significa-se como *eterno, extratemporal ou atópico*, pela alusão a fatos, personagens e objetos remotos, distanciados. 28 A imagem da Torre, por sua vez, pode ser associada tanto aos atualíssimos blocos de concreto (edifícios, “espigões”), quanto a um imaginário feudal, medieval, ou a um cenário familiar aos contos de fadas.

Assíduo visitante dessa torre, o desejo assume formas várias desde o desejo de matar e morrer (“Um homem pede para ser crucificado e não lhe prestam atenção”, “o voluntário degolado de todas as guerras em perspectiva, disposto a matar e a morrer em cinco continentes”) até o desejo de que a *ordem social* seja a qualquer preço conservada: “no 6º, ruma-se política na certeza-esperança de que a ordem precisa mudar deve mudar há de mudar, contanto que não se mova um alfinete para isso”. Na construção dos vazios há também

um andar suprimido (o 18°), um inabitável (o 29° destinado exclusivamente ao prazer) e um superlotado, onde os moradores só podem usar um olho, uma perna, meias, palavras, o 30°.

A literatura e a leitura também habitam essa construção, na dimensão de canto do cisne, despedida, anúncio de inutilidade, aviso da morte: “o último leitor de Dante, o último de Cervantes, o último de Musil, o último do Diário Oficial dizem adeus à palavra impressa.”

“No 38° , o parlamento sem voz, admitido por todos os regimes, exercita-se na mímica de orações. No 39°, a celebração ecumênica dos anjos da treva, sob a presidência de um meirinho surdo. No 40°, só há uma porta uma porta uma porta que se abre para o 41°, deixando passar esqueletos algemados e conduzidos por Fiscais do Imposto da Consciência. No 42°, goteiras formam um lago onde bóiam ninféias, e ninfetas executam bailados quentes. No 43°, no 44°, no ... (continua indefinidamente).”

São as dissonâncias da modernidade a conviver na intimidade de um real em ruptura. – Drummond, no poema, estrutura o “acaso” de forma poética e necessária, apontando algo como a percepção fragmentada do sujeito contemporâneo e a visão (visões) resultantes dessa percepção.

Os labirintos extratemporais da Biblioteca de Borges tornam-se aqui imagens possíveis de um espaço urbano atual, caotizado pela multiplicidade: coisas, pessoas, informações, pontos de vista, discursos. Ao poeta, a travessia desse real e a quebra das noções de hierarquia, num poema que fotografa um espaço “não representável”.

É possível construir sem previsibilidade? Drummond transgride os caminhos da racionalidade: a Torre estabelece-se por andares versados ao acaso, cujos elos de sustentação (alicerces ou eixos lógicos) são invisíveis, desconhecidos, ausentes. Como Borges, afronta os modos mais estáveis de construir o pensamento, a representação, o poema.

Nesses escritos, Borges e Drummond irmanam-se numa “seita blasfema”. Sublinhando o espaço e o tempo dilacerados, iluminam os limites dos métodos de conhecimento, as impossíveis classificações. Percorrem os atalhos da representação e ampliam consideravelmente o horizonte do literário. “Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem sequer a verossimilhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa que a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles”. 29

(1) BORGES, J. L. *Ficções*. Porto Alegre, Globo, 1970. (*Ficciones*, Buenos Aires, EMECÊ, 1944).

- (2) BORGES, J. L. Idem. Prólogo, p. XIII.
- (3) BORGES, J. L. Tlon, Uqbar, Orbius Tertius. *Ficções*, p. 1.
- (4) BORGES, J. L. Idem, p. 4.
- (5) BORGES, J. L. Idem, p. 6.
- (6) BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*. p. 64
- (7) BORGES, J. L. Idem, p. 65-6
- (8) BORGES, J. L. Os Teólogos. *O Aleph*. 6. ed. Rio de Janeiro, Globo, 1986. (*El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 149)
- (9) A subversão proposta pela figura do hexágono, sem base “fixa”, aparece em outros textos: “Nos livros herméticos está escrito que o que existe embaixo é igual ao que existe em cima, e o que existe em cima, igual ao que existe embaixo; no Zohar, que o mundo inferior é reflexo do superior”. (Os Teólogos. O Aleph. P. 29).
- (10) BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel, p. 61.
- (11) Idem, p. 62.
- (12) Idem, p. 67.
- (13) BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*. P. 62.
- (14) Idem, p. 63.
- (15) O hexágono – forma símbolo da Biblioteca-universo – submetido a um movimento de alta velocidade no giro sobre si mesmo estaria rapidamente transformado em esfera, forma esclarecedora do infinito: é a passagem do tempo evolutivo, linear, para a imagem possível das “ruínas circulares”.
- (16) BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*, p. 64.
- (17) Idem, p. 66.
- (18) Idem, p. 67.
- (19) Idem, p. 67.
- (20) BORGES, J. L. A Biblioteca de Babel. *Ficções*, p. 67.
- (21) “Quain arrependeu-se da ordem ternária e predisse que os homens que o imitassem optariam pela binária... e os demiurgos e os deuses pela infinita: infinitas histórias, infinitamente ramificadas.” (BORGES, J. L. Exame da Obra de Herbert Quain. *Ficções*. p. 58).
- (22) FOUCAULT, Michel. Prefácio de *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. 3.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1985. (*Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Paris, Gallimard, 1966).

(23) Que se desvia dos princípios da analogia gramatical ou das normas de arte; singular, excêntrico, extravagante. (cf. HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*).

(24) “... a invenção diabólica de além-reno. Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano.” (BENJAMIN, Walker. *Pequena história da fotografia. Obras escolhidas; Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo, Brasiliense, 1987).

(25) DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. In *A Falta que ama*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968. *Nova Reunião I*. 2.ed. Rio, José Olympio, 1985. p. 432.

(26) BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix (Leçon. Paris, Seuil, 1978).

(27) “By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...” “Tudo isso, repito-o, é verdade, mas quatrocentas e dez páginas de inalteráveis MCV não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja. Uns insinuaram que cada letra podia influir na subsequente e que o valor de MCV na terceira linha da página 71 não era o que pode ter a mesma série noutra posição de outra página, mas essa tese vaga não medrou.” (BORGES, J. L. “A Biblioteca de Babel”, p. 61 e 64).

(28) Índios Anfika, Guerra dos 100 anos, cintos de castidae [sic], um meirinho surdo, anjos da luz e das trevas, etc.

(29) BORGES, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, *Ficções*. p. 9.

BORGES & MEYER: ALÉM DA EPÍGRAFE

As epígrafes quase sempre aguçam a curiosidade dos leitores. Raros são os que resistem ao fascínio de descobrir a suposta relação que o texto estabelece com a frase que o introduz. Stendhal, por isso, comprazia-se em escolher, para alguns capítulos de seus livros, epígrafes que nada tinham a ver com seu sentido, desorientando o leitor. No entanto, essa consciente intenção lúdica não é predominante nos autores. Eles, em geral, imprimem nas escolhas uma chave interpretativa que desvenda afinidades.

Augusto Meyer, por exemplo, ao utilizar uma frase do conto “El Inmortal”, de Jorge Luis Borges, como epígrafe de seu último livro de ensaios – *A Forma Secreta* (1964) –, fazendo-a ecoar ainda no título do volume, abre caminho para uma investigação que descobre na obra dos dois autores uma série de analogias.

Já no simples trecho que toma de empréstimo a Borges, Meyer deixa transparecer uma preocupação que é nuclear em sua obra e também na do escritor argentino: o entendimento do princípio que rege a unidade dos contrários.

“El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta”, diz a passagem escolhida que está a apontar para a existência de uma ordem natural e oculta, responsável pela complementação das coisas aparentemente díspares.

É no reino dos imortais que Borges encontra essa formulação de harmonia encoberta, já enunciada por Heráclito em um de seus fragmentos: “Não percebem os homens como entra em acordo consigo mesma a diversidade. Existe uma harmonia de tensões opostas, como a do arco e da lira”.

Leitor também de Heráclito, Meyer seguramente se entusiasma com o conto borgeano e se apropria da frase que sintetiza o que ele próprio persegue em sua obra poética.

Há em Meyer, como em Borges, uma obsessiva inclinação para conciliar o que na aparência se contrapõe, a encontrar em todas as coisas seu complemento necessário, a face oculta que dá sentido à descoberta. Tal tendência faz supor um drama que possivelmente lhes é comum, o da dualidade, já que ambos constroem suas obras poéticas na perquirição do tema da personalidade dividida, que luta para reunir num único rosto as várias imagens que os espelhos multiplicam. Por isso, os motivos da sombra e do espelho e a figura do Outro são nelas tão freqüentes. Já num poema do jovem Borges, ele dirá: “Yo siento la fatiga del espejo / que no descansa en una imagen sola” e leremos, num dos últimos:

“Por qué persistes, incesante espejo?”

Por qué duplicas, misterioso hermano,
 El menor movimiento de mi mano?
 Por qué en la sombra el súbito reflejo?
 Eres el outro yo que habla el griego
 Y acechas desde siempre. En la tersura
 Del água incierta o del cristal que dura
 Me buscas y es inútil estar ciego.”

Ao longo de sua obra, reitera a visão do EU, desdobrando-se, por vezes, em outro Borges, com quem dialoga. Num sentido muito próximo, idêntico desdobramento está na poesia de Meyer, cristalizando-se em inúmeros poemas e corporificando-se em “Bilu, o duplo”. Desde 1928, no texto que abre *Giraluz*, explora a indagação de identidade que será tema permanente:

“Quem é esse que mergulhou no lago liso do espelho
 e me encara de frente à claridade crua?

 Abro a mão – ele abre a mão.
 Meu plagiário teimoso ...

 Dói-me a ironia de pensar que eu sou tu, fantasma ...”

É certo que a divisão interior vai assumir em cada um dos dois poetas, características que lhe são peculiares, mas ela é neles tão dominante que repercute, inclusive, na concepção poética que expressam. Nesta, a relação arte e personalidade está implícita. Se, para eles, arte não é a expressão da personalidade, é ela que a constrói, vinculando diretamente destino e obra. Leia-se em *Arte Poética*, de Borges:

“A veces en las tardes una cara
 Nos mira desde el fondo de un espejo;
 El arte debe ser como ese espejo
 Que nos revela nuestra propia cara.”

Em Meyer, a obra poética refaz a vida interior, expondo um conflito íntimo que o impulsiona constantemente à auto-análise. Assim, a concepção de poesia que se lê em “Poema”:

“Corredor do tempo esquecido
 Onde o eco responde ao eco,
 Em vez de janelas, reflexo

De espelho a espelho, refletido.”

- corresponde à visão de si mesmo, tal como está em “Retrato no Açude”:

“Em si mesmo dividido,
Fantasma perdido e achado,
És reflexo refletido,
Em teus olhos retratado.”

Além da dialética dos contrários, relacionada com a divisão interior, Meyer e Borges ainda têm outras afinidades talvez resultantes de uma formulação filosófica muito próxima e das várias leituras comuns, pois coincidem em algumas das preferências que apontam: Heráclito, sobretudo. Depois, Schopenhauer, Valéry, Whitman.

Entre as constantes que os unem, ressalta a consciência aguda do passar do tempo. Consideram-no ambos como um elemento destruidor, espécie de rio que não banha duas vezes a mesma margem. A sensação de irreversibilidade do momento vivido (tal como está também em Heráclito), os leva a manifestar diante dos fatos um amargo ceticismo e uma mordaz ironia, sintomas de uma extremada lucidez. Esta vai marcar suas realizações poéticas de um caráter reflexivo e de forte intelectualismo (num parentesco visível com a de Paul Valéry) enquanto garante a objetividade de seus ensaios. Neles, conseguem examinar as literaturas a que pertencem como observadores. Por esse motivo, o distanciamento que Meyer alcança nos estudos reunidos em *Prosa dos Pagos*, onde predomina o ângulo sociológico, se assemelha à visão lúdica dos textos em que Borges analisa “A poesia gauchesca” ou “O escritor argentino e a tradição”, em *Discusión*.

Não seriam esses aspectos – a divisão interior e a capacidade de examinar lucidamente o que os rodeia – decorrentes de um sentimento de desenraizamento, explicável nos dois autores por condições que, embora não sejam rotineiras, os associam? Não esqueçamos que Borges, sendo argentino, foi criado inicialmente como inglês. Só mais tarde, na escola, se familiarizaria com a língua espanhola. Meyer, por sua vez, criou-se em ambiente familiar germânico, que o marcou. Assim, tanto um quanto o outro lidaram com um sentimento de dupla nacionalidade, como também com um dualismo lingüístico. Por isso, a formação inglesa de Borges e a ascendência germânica de Meyer podem ser responsáveis pelo paradoxal tratamento que ambos dão ao *terruño*: distanciamento e apego. Ao mesmo tempo que dele se sentem apartados, numa posição de quase imigrantes, buscaram-no com uma voracidade de enraizamento que os torna singular e fortemente argentino e brasileiro. Daí

resultam a forma desveladora de descobrir o que está em torno e a apropriação do localismo na obra poética como algo que lhes é visceralmente necessário. Na poesia de ambos, isso se manifesta claramente na construção do espaço. Enquanto Borges recria uma Buenos Aires particular, vinculada ao seu espaço íntimo, Meyer se apropria do pampa, das coxilhas e da Porto Alegre natal para convertê-los no espaço de sua imaginação. Assim, nos dois, o local é o domínio do imaginário e o real, na obra, se transforma em fantástico. Na verdade, ambos “sonham” o mundo e, em descompasso com a realidade, buscam reinventá-la.

Borges leva o processo mais longe, porque vence o campo da poesia e reitera-o nos contos e relatos, onde assume formas variadas. Entretanto, os dois encaram o fantástico como uma saída. Não opõem real e irreal, ao contrário, eles o unificam, pois o fantástico não visa a esclarecer o real como circunstância mas sua trama oculta.

Todavia, nem tudo são semelhanças neste confronto. Se observarmos atentamente o discurso de Borges e o de Meyer, verificamos o quanto diferem. Embora a erudição caracterize a ambos, eles a aproveitam diversamente. Em Borges, ela está na superfície do texto. Ele a extravasa a cada linha, sofisticando sua realização literária. Borges se vale dos amplos conhecimentos de diversas literaturas para sobrecarregar seus relatos e ensaios de alusões e referências, num procedimento intencional para torná-los mais complexos e enigmáticos ao leitor, como a exigir deste uma participação mais ativa e uma leitura em profundidade. Meyer, ao contrário, dissolve a erudição no texto, deixando-a a aparecer apenas nas relações necessárias que sua inclinação comparatista o leva a estabelecer. Compreende-se, então, que as regras do jogo para cada um são diferentes. Borges busca a construção labiríntica que instala o enigma; Meyer procura a aparente transparência, que fala nas entrelinhas, que sugere sem dizer.

O ensaísta gaúcho compreende bem a proposta borgiana quando anota, em *A Forma Secreta*, que “há em Borges, a um só tempo, um zaori e um diabo rengo, um olho clarividente, a par de um olho vesgo e turvo, que mistura as coisas por gosto e magia, para que pareçam mais ameaçadas, mais imprecisas e mais patéticas”.

Compreende-o, sem dúvida, porque o lê com empatia e, identificando-se com ele, salienta justamente o ponto em que diferem. Se o tema de busca de identidade é a substâncias de suas obras poéticas, inscrevendo-as numa tradição de modernidade, a exploração diversa que dele fazem é o que os distingue entre tantos pontos de contato. De qualquer modo, seria uma excelente epígrafe da obra poética de Augusto Meyer o que Borges escreve ao término de um de seus relatos, intitulado “Everything and Nothing”, onde Shakespeare, antes de morrer, pede a Deus que o deixe ser “uno y yo”. Deus lhe responde: “Yo tampoco soy; yo

soñe el mundo como tu soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tu, que como yo eres muchos y nadie.”

Ou quem sabe Borges, para quem todos os textos são um só e uma biblioteca (em “Biblioteca de Babel”) é metáfora do universo, não adotaria para sua obra uma das formulações de quem como ele conviveu com os livros uma vida inteira, à sombra da estante, para dizer, ao final: “Pois uma biblioteca é antes de tudo solidão e silêncio, o silêncio das vozes desencontradas e a solidão dos grandes ajuntamentos. Há uma estranha ironia presidindo o concílio irônico dos livros: a ironia da vida, que cabe nos textos e desfaz com um sorriso todas as definições dos doutores sutilíssimos, todas as redes que atiramos sôbolos rios que vão...”

Não faltaria ao trecho nem a alusão camonianiana sem identificação de autoria, como Borges tanto preza. Na verdade, a adequação com que, por vezes, o pensamento de Meyer dá continuidade ao de Borges, atesta uma afinidade inegável entre os dois escritores, permitindo que a leitura de um ilumine e esclareça a obra do outro. A relação entre eles, portanto, transcende a simples sugestão que possa contar uma epígrafe.

SOBRE O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS

Uma exaustiva pesquisa de Marguerita Guerrero adquiriu sua forma escrita através da prosa de Jorge Luis Borges. O resultado final vem a ser *O Livro dos Seres Imaginários* (1), que é oferecido, no prólogo, como um manual dos estranhos entes engendrados pela fantasia no tempo e no espaço. Aí o leitor encontrará receitas para todos os gostos. No curso da História humana revelou-se praticamente inesgotável a força imaginativa de onde surgiram o dragão e o hipogrifo, a raposa chinesa e os demônios do judaísmo, o monstro de Edgar Allan Poe e o animal indomesticável de Kafka.

Grave engano cometeria, entretanto, quem aceitasse esta numa pista intencionalmente falsa para consultar o livro como um manual informativo, embora rico em descrições inusitadas. Não devemos esquecer que o ingresso nesse território privilegiado da fronteira entre a realidade e a fantasia se proporciona pela mão de Jorge Luis Borges e tudo aí está assinalado com a marca de seu estilo inconfundível. Trata-se da poderosa personalidade que Augusto Meyer, num dos ensaios de *A Forma Secreta*, dizia possuir, ao mesmo tempo, um olho clarividente a par de um olho vesgo e turvo, que mistura as coisas por gosto e magia, para que pareçam mais ameaçadas, mais imprecisas e mais patéticas.

É assim que a **visão do mundo** do narrador transparece no *Livro dos Seres Imaginários*. Está oculta sob a fórmula neutra dos verbetes enciclopédicos, alinhados com rigor metódico e erudição. Ele a inseriu aí subterraneamente, dissimulando-a na armadilha da objetividade conceitual, mas é certo que a possui, íntegra e definitiva. Vamos encontrá-la, por exemplo, na reflexão pessoalíssima que ilustra sua explicação sobre a origem do minotauro. Apropriando-se do mito para inclui-lo no seu universo intelectual, ele dirá: “A idéia de uma casa feita para que as pessoas se percam talvez seja mais extravagante que a de um homem com cabeça de touro, mas as duas se ajudam e a imagem do minotauro. Fica bem que no centro de uma casa monstruosa haja um habitante monstruoso.”

Ora, esta casa construída para que os habitantes justamente nela se percam é (sempre foi) o mundo de Borges. Nasce aqui a imagem do labirinto, verdadeira metáfora itinerante em toda a sua obra, quer se leiam os relatos da *História da Eternidade* (1936) ou os ensaios de *Outras Inquisições* (1952), quer se alcance agora este espaço fantástico em que se movimentam os seus seres puramente imaginários. A cidade ideal inventada por Borges – “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” – forma precisamente um labirinto cujos moradores ignoram a noção do tempo, onde se anulam causa e efeito, e na qual não existe absolutamente a “verdade” mas apenas a surpresa.

Também vem a ser labiríntico o espaço mental de *O Aleph* (1949), onde o escritor conquista a noção decisiva de que a unidade da existência só se deixa revelar no turbilhão da diversidade e nos contrastes mais dissonantes.

(1) Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, *O Livro dos Seres Imaginários*, Porto Alegre, Globo, 1981. Tradução de Carmem Vera Cirne Lima.

**UM ENCONTRO DE STATUS COM GENTE MUITO IMPORTANTE.
JORGE LUIS BORGES**

Aos 84 anos, totalmente cego, o escritor argentino Jorge Luis Borges é reconhecido internacionalmente como um dos maiores expoentes da literatura ocidental contemporânea. Se o seu trabalho poético e ficcional tem uma qualidade fora de dúvida, embora nem tantos leitores como faz supor sua fama, a figura humana de Borges é controvertida e muitas vezes atacada, principalmente por quem espera desse velho poeta pronunciamentos políticos mais claros e comprometidos. Na realidade, ele só se manifestou pelos direitos humanos e contra a ditadura militar de seu país pouco antes da redemocratização e das eleições de outubro do ano passado. Vive voltado para a literatura a maior parte de seu tempo, em um velho e até modesto apartamento na Calle Maipú, no centro de Buenos Aires, em companhia de seu gato Beppo e de uma empregada que lhe prepara a comida, atende a porta e o telefone e, às vezes, o leva para pequenos passeios pelas redondezas. Trata-se indiscutivelmente da maior celebridade intelectual Argentina do século XX e durante muitos anos se teve como praticamente certo que receberia o Prêmio Nobel de Literatura; essa expectativa, em todo caso, acabou tornando seu nome *mais Nobel* como injustiçado do que muitos dos escritores efetivamente premiados. Praticamente toda a longa – e às vezes difícil – obra de Borges está traduzida para o português. A erudição de seus livros transparece facilmente numa entrevista, mas sem prepotência ou ostentação: se bem que sua modéstia pareça muitas vezes um pouco falsa, Borges é um homem simples, pacato e receptivo que gosta de conversar e tem um indiscutível prazer em receber visitas. Já fala com dificuldade, mas conserva intactos um raro senso de humor e sobretudo uma lucidez que dá a impressão de ter sido depurada pela cegueira. Ou talvez por quase setenta anos de literatura de altíssimo nível, que dificilmente será esquecida. Esta entrevista foi feita quando Buenos Aires vivia ainda um clima de euforia pela redemocratização do país.

Status – Qual a diferença entre a Buenos Aires de 1984 e a que aparece em seus livros, a cidade de sua juventude?

Borges – Bem, a Buenos Aires de antes era uma cidade de casas baixas, com pátios, algibes, sotéias. As pessoas viviam modestamente, mas havia prosperidade. Hoje, não. O dinheiro argentino não vale nada. É tudo dinheiro falso, pois não está respaldado. Se você viaja com pesos argentinos, é a mesma coisa que viajar com fumaça, cruza-se a fronteira e ele equivale exatamente a zero.

Status – Mas aqui ainda se come bem ...

Borges – Sim, se come bem, mas está tudo caríssimo. Antes um café custava 15 centavos, mais 5 de gorjeta. Hoje a carne está cara.

Status – Vocês têm passado anos difíceis, não?

Borges – E ainda vamos passar. Talvez dez anos mais, quando este governo eliminar a incompetência que existe por aí.

Status – Apesar de tudo, hoje existe mais liberdade.

Borges – Bem, isto mudou. Agora temos um governo honesto, de cavalheiros, e acho que temos de apoiá-lo, já que foi eleito por nós mesmos. Acho que ninguém esperava que Alfonsín ganhasse, nem ele mesmo. Tanto que eles nem sabem o que fazer agora.

Status – E como está a vida cultural em Buenos Aires, agora que há mais liberdade?

Borges – Essa liberdade a princípio é incômoda, pois há muita pornografia, obscenidades, mas isso depois passa. Há muitos escritores que aderem à pornografia, mas nem mesmo eles podem viver disso. Eu, de minha parte, não poderia viver de literatura. Recebo duas pensões. Fui diretor da Biblioteca Nacional e renunciei quando Perón subiu ao poder. Fui também professor de literatura inglesa, mas me aposentei pela idade. Meus livros não me dão o suficiente para viver. Alguns chegaram a 12 ou 13 edições, mas os livreiros ficam com 30 %, os editores com 20 %, apesar de terem que custear a publicação, e o escritor recebe apenas 10 %, muito irregularmente, quando chega a receber. Meus livros foram traduzidos para muitos idiomas, inclusive no Japão e em Israel, mas mesmo assim nem eu nem qualquer outro escritor argentino, que eu saiba, vive de literatura. Mesmo em épocas mais prósperas, como em 1910, as edições normais eram de 500 ou 600 exemplares. Um escritor pode viver de seus livros na Europa e nos Estados Unidos, talvez no Brasil, não sei, mas na Argentina ninguém vive do que escreve, nem mesmo os pornógrafos.

Status – Mas nas livrarias argentinas seus livros são anunciados até com 90 mil exemplares vendidos.

Borges – Não, claro que não. Nove mil pode ser.

Status – O que explica a teimosia de um escritor, apesar de todas as dificuldades?

Borges – Bem, a literatura é uma vocação. Há temas que nos chamam. Quando escrevo, não sei se vou publicar ou não. Muitas vezes mando originais a uma revista ou a um jornal e eles me são devolvidos. Não há nenhuma segurança, absolutamente. Os pintores, que são organizados, podem ganhar muito, mas um escritor não. Mas talvez seja até melhor assim, porque escrevemos aquilo que corresponde a uma necessidade íntima, e não para vender. Quando se escreve, não se pensa no leitor, até porque pode ser que não haja leitor nenhum. Veja, meu primeiro livro teve 300 exemplares, que custaram 300 pesos ao meu pai, isto é, menos de 30 centavos atuais. E eu não os pus à venda, distribuí entre os amigos. Isso foi no ano de 1923. Na verdade, *Fervor de Buenos Aires* foi meu quinto livro, mas eu havia destruído os quatro anteriores. Enfim, como dizia Alfonso Reyes (escritor mexicano), nós publicamos apenas para não passar a vida inteira corrigindo originais. Publicamos para nos vermos livres deles. Se um livro meu vende ou não, isso não me interessa, é uma questão para os livreiros. Aliás, também não leio nada do que se escreve sobre mim, porque acho isso um pouco doentio. Trato de pensar nas próximas obras.

Status – E, no entanto, se escreve muito sobre o senhor.

Borges – Tento dissuadi-los disso. Mas, é verdade, fala-se muito de mim em muitas partes do mundo. Este ano, por exemplo, vou receber três títulos de doutor *honoris causa* que me honram muito. Um da Universidade de Palermo, na Sicília, outro da Universidade de Creta, e um terceiro da Universidade mais famosa do mundo, a de Cambridge, na Inglaterra. Esses doutorados são muito honrosos para mim.

Status – O senhor quase não se refere a escritores argentinos de gerações posteriores à sua. Cortázar, por exemplo, é tido como um discípulo seu. O senhor o considera assim?

Borges – Eu fui o primeiro a publicar um texto dele neste país. Um conto muito bonito que se chamava “Casa tomada”. Foi ilustrado por minha irmã [Norah Borges] e saiu na revista *Los Anales de Buenos Aires*. Até então, ele nunca havia publicado nada. Muito tempo depois, encontrei-me com ele em Paris e ele me recordou isso. Os mais modernos eu não leio. Romances, aliás, eu li pouquíssimos na vida, pois é um gênero que não me agrada. Li apenas *Dom Quixote*, Conrad, Dickens ... Conheço muito pouco da obra de Cortázar, mas não creio que ele seja um discípulo meu. Sua literatura deve ser bem superior à minha.

Status – Não é muita modéstia?

Borges – Não, claro que não. Outras pessoas já disseram isso. Cortazar morreu por esses dias, não é mesmo? Bem, na verdade eu o vi poucas vezes na minha vida. Ele se tornou cidadão francês e vivia em Paris. Invejo esse destino ... é lindíssimo viver em Paris. Ele morreu faz pouco e eu não o vi mais que duas ou três vezes na vida. Buenos Aires é tão grande, tende a separar as pessoas, como toda cidade grande.

Status – E quanto a escritores como, por exemplo, Ernesto Sábato?

Borges – Sábato publicou um livro muito bonito, *Uno y el Universo*, mas depois romances – e eu, como lhe falei, não sou leitor de romances.

Status – Soube que o senhor começou a ler *Cem anos de solidão*, de García Márquez, e não foi em frente. Também não lhe agradou?

Borges – Não, é um livro lindo, muito lindo. Bem, digamos que eu não terminei o livro porque não completei 100 anos, acompanhei-o até os 80. Considero a longevidade um equívoco, e nos romances também. Minha mãe morreu com 99 anos, estava prostrada, aterrorizada e também muito envergonhada de chegar a essa idade. A maior doença é a longevidade, a maior de todas. Mas García Márquez é um excelente escritor, a julgar por esse único livro que li.

Status – E com relação ao Nobel, que ele recebeu quando quase todos esperavam que o senhor fosse o escolhido?

Borges – Não, os suecos são muito sensatos. Eu não mereço esse prêmio. Ele foi recebido por Gide, Kipling, Faulkner, Juan Ramón Jiménez ... quem sou eu? Em Estocolmo há gente mais sensata que aqui e eles fizeram bem em não me dar esse prêmio. Agora, que passei dos 80 anos e sei que não vou mais recebê-lo, finalmente posso ficar tranqüilo. Já estive na Suécia, um país lindíssimo ...

Status – O senhor nunca pensou em viver fora da Argentina quando adulto, depois do período na Europa com seus pais, na juventude?

Borges – Nunca tive meios para isso. Você vê que eu vivo modestamente. Se não fossem essas duas pensões de professor e diretor da Biblioteca Nacional, teria morrido de fome. E atualmente eu não poderia viajar, se não fosse convidado pelas universidades. É muito caro viajar. Conheço a Islândia, Canadá, quase todo os Estados Unidos, Japão, Egito, Israel, mas gostaria de conhecer a China e a Índia. Seria muito estranho, senão impossível,

que esses países me convidassem. De modo que acho que nunca vou conhecê-los. Mas, mesmo assim, viajei muito.

Status – O senhor esteve muitas vezes no Brasil?

Borges – Muito poucas. Há 40 anos, passei dez dias em Santana do Livramento e lá vi matarem um homem, coisas que nunca havia visto e nunca mais veria depois. Naquela hora, isso não me impressionou muito, mas depois, sim. Mas me recordo sempre daquela região, dos gaúchos. O primeiro gaúcho que vi foi em Montevideu. Eram tropeiros que traziam gado das estâncias para os currais e os matadouros. Também nunca havia visto um gaúcho antes, aqui em Buenos Aires não havia. Talvez você não saiba, mas há duas palavras que não se usam nesta cidade ou mesmo nesta província. Uma é *pampa*, que só os literatos usam e significa *campo*. E *gaucho* é um tratamento depreciativo, se diz *peón* ou *paisano*. Um dia eu perguntei a Ricardo Güiraldes (famoso escritor de temática regionalista Argentina) por que ele usava palavras tão exóticas como *pampa* e *gaucho*, e ele me respondeu que escrevia para leitores de Buenos Aires. Ele era estancieiro e sabia que ninguém usava o termo *gaucho* no campo. Mas no Rio Grande do Sul, ao contrário, parece que todos são chamados de gaúchos, sejam médicos ou advogados, não é assim? Um tio meu, um historiador uruguaio, me disse uma vez que no Uruguai as pessoas mais velhas diziam *gauchos* ou *gaúchos*, indistintamente, e que não só a palavra mas também esse personagem vieram do Sul do Brasil. Lá havia gaúchos antes do que na Argentina, assim como lá creio que ainda existam e aqui já acabaram. Claro, com tanta imigração italiana e espanhola na Argentina ... Pois o gaúcho tem sangue índio, sem dúvida.

Status – E quanto aos gaúchos urbanos, por assim dizer, os bandoleiros de arrabalde que arriscavam a vida em brigas de faca, os *cuchilleros* que aparecem tanto nos seus contos mais famosos, esses o senhor conheceu realmente?

Borges – Conheci *cuchilleros* aposentados, digamos assim, porque aqueles tipos desaparecem com as armas de fogo. Eram guarda-costas de caudilhos aqui destes bairros. Mas, depois, do que lhes servia a faca, se os matavam a 100 metros de distância, com o revólver? Os valentes se acabaram com a chegada das armas de fogo. Os *cuchilleros* que aparecem em meus livros morreram quando eu era muito pequeno.

Status – O senhor teve sempre uma produção literária contínua, um livro depois do outro?

Borges – Sim, mas publiquei um pouco ao acaso. Antes não tinha editores, agora os tenho em muitos lugares, em Londres, Nova York, na Alemanha, Espanha e Itália. É claro, vivi muito... Durante muitos anos, jamais pensei em ser reconhecido, tanto que não mandava meus livros aos jornais e livrarias, eu os presenteava a meus amigos. Não sei quem nessa época chegou a comprar um livro meu, acho que ninguém. Era até difícil encontrar.

Status – Hoje, no Brasil, se encontram seus livros com facilidade nas livrarias. Acho que estão todos traduzidos para o português.

Borges – Meus dois sobrenomes são portugueses, Borges e Acevedo. Acevedo creio que é judeu-português, assim me disseram. Borges, não. É um sobrenome muito comum em Lisboa. Meu bisavô era um capitão português que se chamava Borges de Mancorvo, que é um pequeno povoado de Trás-os-Montes, perto da fronteira com a Espanha, e creio que este ano vou ser convidado para visitar esse lugar que foi dos meus tataravôs. Estive cerca de um mês em Lisboa, onde me tornei amigo de um escritor chamado João Antônio Ferro. Eu falava em castelhano e ele me respondia em português. Muito lentamente, nos entendíamos. Afinal, os dois idiomas são tão parecidos, nem se valeria a pena estudar o outro.

Status – O problema é que em Buenos Aires às vezes se fala muito rápido.

Borges – É verdade, aqui se fala mal. Em Córdoba as pessoas falam melhor. Aliás, gosto mais de Córdoba do que daqui. Bem, Buenos Aires deve estar tão diferente agora, se construiu tanto... Faz trinta anos que não vejo esta cidade.

Status – O senhor já se referiu a Buenos Aires como um velho hábito seu, nada mais.

Borges – Sim, um mau costume. É isso. Mas espero este ano poder voltar ao Japão, um país realmente esplêndido.

Status – O Oriente em geral parece que o atrai muito, aparece com frequência em seus livros.

Borges – Sim, por isso queria tanto conhecer a China e a Índia, embora seja improvável. Mas conheço o Egito. E mesmo a própria Andaluzia creio que já é um pouco o Oriente. Você sabe a origem da palavra *Andaluzia*? Quase ninguém sabe. Quer dizer terra dos *vândalos*, uma tribo germânica. Foram os árabes que a chamaram assim. Na realidade, devia ser *Vandaluzia*.

Status – De toda a sua obra até agora, qual o livro que o senhor considera o mais importante?

Borges – O único que me agrada é o *Livro de areia*, de contos, os outros não. Mas mesmo esse não creio que seja grande coisa. Há uma gente escrevendo em Buenos Aires... E eu não conheço esses escritores, como é natural.

Status – É curioso que até hoje jamais lhe tenha passado pela cabeça escrever um romance, ao menos como experiência.

Borges – Não gosto do gênero. Por que iria escrever um romance? Da mesma forma como não gosto de ópera e por isso não vou ao Teatro Colón, isto é, fui apenas uma vez. Os contos, sim, me agradam muito. Passei a vida relendo Kipling, Stevenson e *As mil e uma noites*. Num bom conto de Kipling, tudo pode ser essencial, cada palavra, por isso se trata de um gênero mais real que o romance, que é algo artificial. No romance há digressões, descrições de paisagens, interferências do autor com suas opiniões, trechos desnecessários. O romance é feito para encher um livro, não é verdade?

Status – Mas também há quem os considere o gênero mais avançado da literatura.

Borges – Não acredito nisso. O romancista mais famoso, James Joyce, escreveu dois livros ilegíveis. Ninguém lê *Ulisses* ou *Finnegans Wake*.

Status – Voltando a Buenos Aires, que para o senhor é um mau costume, trata-se de uma cidade que sempre exerceu um certo fascínio sobre os brasileiros, assim como um pedaço marcadamente europeu do continente. Na sua opinião, o que esta cidade tem de tão atraente?

Borges – Quando eu viajei pela América do Sul, me pediam para falar da Avenida Corrientes, e eu respondia que ela não tinha nada de especial. Fale-nos da Boca, me diziam. Não sei, nunca fui lá. Fale-nos da Calle Florida. Bem, não sei, ela tem uma arquitetura pobre, é uma rua de comércio, nada mais. Apesar de viver aqui no Barrio Norte, ou no centro, digamos, numa parte relativamente nova e sem nada de particular, o que me agrada em Buenos Aires é o Parque Lezama, San Telmo, o *Sur*, enfim, a zona mais tradicional e que ainda se conserva melhor. O Jardim Botânico também é bonito, claro, mas em geral Buenos Aires me parece uma cidade cinzenta e sem grandes atrativos. O Rio de Janeiro tem a baía e as montanhas, mas aqui não há nada disso. Há a planície, que é tão monótona, essa planície que os literatos chamam de *pampa*... Na Buenos Aires antiga, o mercado de escravos ficava aqui ao lado, no Retiro. Minha família tinha seis escravos, e as pessoas ricas podiam ter vinte

ou trinta. Como no Brasil, imagino, os escravos recebiam os sobrenomes de seus donos, queriam ser nativos, não sabiam que haviam sido trazidos da África. Quando eu era muito pequeno, freqüentemente vinham à minha casa negras que eram netas ou bisnetas de escravos que haviam pertencido à minha família. Uma delas se chamava Leonora Acevedo, havia sido escrava dos Acevedo. Em 1913 deixamos o país e, quando voltamos, já não havia mais negros. Não sei o que aconteceu... Mas antes havia muitos, sobretudo em Palermo. Eram gente pobre e que jamais viveram no campo. Na época da Independência, houve o famoso Regimento n. 6 de Pardos e Morenos, para não dizer negros, porque se ofenderiam com isso. Esse regimento se destacou muito em um ataque a Montevideu e derrotou os espanhóis na batalha de Cerrito. Era comandado por um tio-bisavô meu, Soler. Hoje há uma rua com o nome dele.

Status – À parte os antepassados ilustres, em poucos países da América Latina haverá hoje em dia uma figura intelectual tão reconhecida internacionalmente como o senhor.

Borges – García Márquez é mais conhecido que eu ...

Status – Sim, talvez seja outra exceção. Mas gostaria de saber como o senhor se sente nessa posição tão especial e, quem sabe, tão solitária, de primeira celebridade nacional da Argentina.

Borges – Não sei, um pouco incômodo, claro, mas o que se pode fazer? Aqui eu tomo um táxi e o motorista me conhece e às vezes não me cobra, porque para ele eu represento a Literatura, ainda que não tenha lido uma linha sequer do que escrevi. É um pouco incômodo isso. Por isso eu gosto de ir à Suíça, onde apenas duas pessoas me conhecem, o dono de um hotel e um médico judeu meu amigo, ninguém mais. Saí de Genebra desconhecido, aos 20 anos, depois voltei aos 64 e era tão desconhecido quanto antes. Isto, sem dúvida, é muito agradável.

Status – Quer dizer que na Argentina sua vida pessoal é muito afetada pela fama.

Borges – Bem, quando eu saio à rua, sim. Do contrário, não. Passo às vezes dez dias sem sair. Restam-me poucos amigos, já morreram quase todos... Nasci no penúltimo ano do século passado, em 1899 ...

Status – No mesmo ano de Hemingway?

Borges – Ah, sim? Eu não sabia.

Status – Sim, morreu em 61. Suicidou-se.

Borges – Ah, sim, é verdade, se suicidou. Sim, sim, se matou... Eu já pensei no suicídio, mas sempre me faltou coragem. Leopoldo Lugones envenenou-se com cianureto, é instantâneo, mas me parece muito doloroso. Um amigo meu se matou diante do espelho. E há também pessoas que se enforcaram, como um neto do próprio Lugones. Há gente de muita coragem que se jogou de um edifício, mas isto é muito inseguro, claro, porque se pode quebrar uma perna e não morrer. De qualquer forma, com uma arma de fogo parece mais fácil, não?

Status – Vejo que a longevidade nunca esteve mesmo nos seus planos...

Borges – Como lhe falei, trata-se de um equívoco. Minha mãe estava aterrorizada de chegar aos 100 anos. É terrível chegar a uma idade em que não se pode cuidar de si próprio. Além do mais, creio que a um escritor convém morrer jovem... mas não sei. Eu não tenho coragem para suicidar-me e, afinal de contas, a vida também é um mau costume.

Status – Como Buenos Aires.

Borges – Sim, a longevidade é um mau costume, como Buenos Aires. Mas agora acho que tudo pode melhorar por aqui. Quem sabe vamos ter de esperar mais dez anos, mas as coisas têm que melhorar. Este país tem uma forte classe média e uma boa imigração estrangeira, acho que no fim vamos salvar-nos. Tivemos governos tão ruins, tiranias. E os militares, tão ineptos... e também tão desonestos.

Status – O senhor foi muito criticado por se pronunciar tão tardiamente contra o regime nesses sete anos de ditadura...

Borges – Não, não, absolutamente. Não foi assim.

Status – E o que o senhor pensa sobre os militares em nossos países latino-americanos?

Borges – Uma calamidade, realmente. Mas veja: quando eles tomaram o poder na Argentina, eu acreditava neles. Conheço poucas pessoas aqui. Diziam-me que os desaparecimentos eram mentira, eram coisa de turistas que diziam ter sido presos. Mas depois vieram mães e avós de desaparecidos aqui na minha casa, choraram, e eu de fato escrevi contra os militares e os seqüestros, que se chamavam desaparecimentos, e também contra a guerra das Malvinas. Tudo isso eu fiz e pode ser comprovado em uma série de entrevistas minhas reunidas em um livro chamado *Diálogos*, que está à venda em uma livraria aqui em

frente. O livro saiu bem antes das eleições. Eu falei contra os militares quando eles *ainda* estavam no poder e era perigoso fazê-lo. De modo que minha consciência está tranqüila.

Status – Mas, pessoalmente, nunca lhe agradou muito a política.

Borges – Não, nunca.

Status – O senhor acha que ela é incompatível com a atividade literária?

Borges – Incompatível, não, mas... Quero dizer, se eu escrevi politicamente, foi apenas por razões éticas, já que não pertenço a nenhum partido. Fui contrário a Perón porque ele era uma pessoa abominável, mas não tenho partido. Creio que atualmente nosso dever é apoiar Alfonsín, mas não estou filiado ao Partido Radical, embora se trate de um bom partido de classe média. Essa é a nossa vantagem sobre os outros países da América do Sul. Aqui há uma forte classe média... ou havia. Eu estive no Peru, Equador e Colômbia e vi que há apenas uns poucos milionários e uma população de mendigos. Aqui também há muita pobreza, claro, mas metade da população de Buenos Aires é de classe média, de origem italiana. Eu fui professor da universidade durante 20 anos e todos os meus alunos eram de classe média, que é a melhor classe, eu creio.

Status – Já que o senhor se referiu à América Latina, aproveito para lhe perguntar se o senhor se considera um escritor latino-americano. Agrada-lhe esta classificação? O senhor aceita uma literatura latino-americana?

Borges – Não, não creio nisso. Literatura americana, sim, mas não há que se fazer distinção entre latina ou não-latina. Creio que somos todos europeus desterrados, nossa cultura é a cultura ocidental e não a indígena, certamente. Eu não sou um índio pampa, nem guarani, também não sou um inca. E a prova disso é que você fala português e eu, castelhano, dois dialetos do latim. Não sei se a América Latina existe como comunidade, acho que ninguém se sente latino-americano. As pessoas podem se sentir mexicanas, venezuelanas, peruanas, argentinas, chilenas, mas latino-americano acho que ninguém se sente, eu acho. Isso é demasiadamente vago.

Status – No terreno da literatura, entretanto, há alguns anos se falava exaustivamente no chamado boom latino-americano.

Borges – Bem, às vezes vem gente [sic] foi um artifício dos editores, nada mais. Creio que já passou, felizmente. Quando eu fui com minha mãe ao Texas, em 61, para ensinar

literatura Argentina, no início eu pensava: “Caramba, que estranho que as pessoas me levem a sério!”. Depois, compreendi: eu era um homem velho, de 62 anos, era cego e era poeta, e isso quase me convertia num Homero ou Milton. Além disso, eu era sul-americano, algo exótico para eles. Essas eram as cartas que eu tinha para jogar. Mérito pessoal, nenhum. Para mim se ofereceram as circunstâncias para ser um velho poeta cego e sul-americano. Tudo isso é pitoresco, tudo isso interessa, não é mesmo?

Status – E em Buenos Aires, onde o senhor é famoso, e não pitoresco, como é a sua vida cotidiana?

Borges – Bem, às vezes vem gente me ver e outras vezes não. De qualquer forma, eu trato de estar sempre ocupado com alguma coisa. Perdi a vista como leitor e escritor em 1955, tudo o que escrevi depois disso foi ditado. Como fico muito só, passo grande parte do meu tempo corrigindo originais mentais, para dizer assim. Esta manhã, por exemplo, acordei com um soneto na cabeça, mas em seguida você chegou. Não sei se vou conseguir recuperar esse soneto, possivelmente não. Mas não importa, certamente me aparecerá algo parecido.

Status – Pelo visto, sua casa é muito movimentada.

Borges – Sim, mas isto de manhã. De tarde não vem ninguém.

Status – Atualmente o senhor tem uma secretária para passar seus textos ao papel?

Borges – Como vou poder custear uma secretária? Eu sou um homem pobre e vivo modestamente. Uma secretária custa muito caro. Na livraria em frente há uma pessoa que às vezes escreve o que eu digo, mas é claro que não posso dispor tanto assim de seu tempo. Como não tenho secretária, o editor vem aqui pessoalmente.

Status – E como faz para ler?

Borges – Quando vem gente visitar-me, geralmente relemos Conrad, Dickens, Montaigne, Flaubert, Voltaire... mas sempre dependendo de que venha gente aqui. Podem passar dias inteiros sem que venha alguém. Não posso sair só e tampouco tenho aonde ir, de modo que não conheço ninguém... meus amigos estão mortos, claro.

Status – Para encerrar, queria saber o que o senhor pensa do tango. Uma vez li uma curiosa declaração sua de que o tango morreu em 1920, isto é, antes de Gardel e das célebres orquestras dos anos 40.

Borges – Felizmente, acho que o tango está esquecido. Aos jovens de hoje só interessa o rock. Você pode passar um ano em Buenos Aires e não ouvir um só tango – e antes também era assim. Até hoje não sei por que se vincularam estas duas idéias, tango e Buenos Aires. Não se sabe se o tango nasceu em Rosário, em Montevideu ou aqui, mas em todo caso foi nos prostíbulos, por volta de 1880. Não foi nunca uma música popular. Hoje se usa o violão, mas antes apenas piano, flauta e violino. Se o tango tivesse sido uma música popular, desde o início haveria o violão, já que é um instrumento que se tocava em todas as esquinas. Nas casas populares, nos *conventillos*, as pessoas nunca aceitaram o tango, porque sabiam que era uma dança de prostíbulos e lugares de má fama. Uma mulher pobre nunca dançaria um tango, uma dança infame.

Status – Na Argentina, há um artista quase tão famoso quanto o senhor, Astor Piazzola, que revolucionou o tango e é considerado, digamos assim, uma espécie de Joyce da música de Buenos Aires.

Borges – Não, não creio. O que ele fez não tem nada a ver com tango. Uma vez o próprio Piazzola me disse que vivera muito em Nova York e, na verdade, conhecia muito pouco de Buenos Aires. Também não creio que tenha tanta fama assim. Em Buenos Aires acho que ninguém o conhece.

Status – Mas o senhor, pessoalmente, conhece a música dele?

Borges – Bem, uma vez eu fui a um concerto de Piazzola. Pensei assim: “Já que não vão tocar tango, eu vou”. Não gosto de tango. Depois do concerto me disseram que haviam executado tangos de Piazzola a noite inteira. Mas eu não me dei conta disso. De fato, a música dele não me parecia tango.

ANEXO 3 – Década de Noventa

*JORGE LUIS BORGES***E A OBRIGAÇÃO DE ESQUECER**

Tudo isso eu conto na autobiografia.
 E, quando eu mesmo releio, acredito em tudo.
 Acredito tanto na letra impressa que sou
 capaz até mesmo de tomar por verdade
 as mentiras que escrevi.

Pedro Orgambide

Os três sentimentos que criam o inferno –
 O ciúme, o medo e a vergonha.

Estela Canto

Imaginemos Jorge Luis Borges redivivo – creio que a sugestão agradaria o velho poeta -,nativo de outro país, jovem e interessado na literatura. Depois de ler os ensaios, os contos e os poemas compostos por seu brilhante homônimo, ansioso por saber como teria vivido o escritor argentino, sentado num banco de praça, numa cidade que nem de longe recorda Genebra, põe-se a ler *Perfis – um ensaio autobiográfico*. Ao final da leitura, um esgar de decepção se desenha em seu rosto arredondado. “Uma autobiografia, pensa, sempre é uma espécie de desnudamento, o debruçar-se daquela *que é* sobre aquele *que foi*. No entanto, o que este homem escreveu é uma enumeração de lugares, preferências literárias, influências filosóficas. Estas páginas não têm vida, tudo é *livresco*.” Talvez nesse instante o jovem Borges decidisse investigar a fundo a vida do escritor que tanto o impressionara e escrever o que ele considera uma *verdadeira biografia*. Ou, depois de percorrer a Calle Maipú, em ingênua peregrinação sentimental, se deparasse com uma livraria e encontrasse na vitrine a *biografia* de Estela Canto, *Borges à contraluz*. Desorientado, ao final da nova leitura de dois outros Borges, exatamente como no conto em que dois Borges discutem. Qual o verdadeiro? O quarentão, lírico, ciumento, o travesso cantor de coplas e tangos na madrugada, descrito pela ex-amada, ou o impávido e velho cego, o erudito leitor de aborrecidas sagas medievais irlandesas? Quem *foi* Jorge Luis Borges, o que emerge das páginas às vezes rancorosas de Estela Canto ou o que o próprio Borges *construiu* em *Perfis*? Onde está a *verdade*, já que não se pode tomar nenhuma das duas obras por *ficção*?

Se escrever sobre si mesmo, se narrar o próprio passado parece detonar uma memória involuntária, como Proust demonstrou de forma esplêndida em *La recherche du temps perdu*, o mesmo processo não pode desencadear também, por oposição, um *esquecimento voluntário*? A autobiografia de Jorge Luis Borges não será um indício de que é possível *contar para esquecer*? Por que, em seu livro, o *literário* recobre toda a sua vida, todo o seu passado, quase não deixando espaço para as experiências vitais?

Deixemos o simulacro de Borges com suas divagações sobre o Borges autêntico e examinemos *Perfis – um ensaio autobiográfico*. O livro se divide em cinco capítulos: Família, Europa, Buenos Aires, Maturidade, Anos Cheios. Antes de mais nada, é necessário lembrar que a obra foi produzida em torno da década de 70, época em que o autor já se encontrava cego, e por isso seu modo de produção também difere do comum: foi ditada a seu secretário particular e tradutor para o inglês, Norman Thomas de Giovanni. A presença de um interlocutor direto certamente *inibiu* a torrente de lembranças do velho poeta, especialmente aquelas de cunho mais subjetivo. Não se pode esquecer que apesar da idade, do reconhecimento mundial de sua obra, Jorge Luis Borges era um homem tímido, reservado. Por outro lado, além da grande diferença entre produzir um discurso *escrito* e um discurso *oral*, há que se levar em conta ainda a *incorporação* de um papel social diante do *outro*, questão que pretendemos abordar com maior atenção mais adiante.

No primeiro capítulo, “Família”, Jorge Luis Borges descreve a casa em que nasceu, o bairro, os *compadritos*, famosos por seus duelos de facas, indica a genealogia da família Borges e declara que o acontecimento mais importante de sua vida foi a descoberta da biblioteca de seu pai. Segundo ele, “desde cedo sentia-me envergonhado de ser um tipo livresco e não um homem de ação. Durante a minha meninice pensei que ser amado equivaleria a uma injustiça. “¹ Do nascimento, em 1899, à mudança para o continente europeu, ou, mais exatamente, sobre os primeiros quinze anos de vida na Argentina, Jorge Luis Borges consome exatas e escassas onze páginas de *recuerdos*, muito mais literários do que propriamente vivenciais. Da angústia de sua infância e adolescência nada nos diz, mas relembra, com indisfarçável orgulho, ter começado a escrever aos “seis ou sete anos” e de ter traduzido *O príncipe feliz*, de Oscar Wilde, “lá pelos nove anos”. O conto, publicado em Buenos Aires pelo diário *El pais*, foi assinado com um simples Jorge Borges, o que levou o público a supor que o autor da tradução fosse o engenheiro Jorge Guillermo Borges, pai do futuro escritor.²

O segundo capítulo, “Europa”, inicia com a mudança da família Borges para Genebra, em 1914. Mais onze magras páginas para narrar o acontecido em sete anos. Nenhuma

perigosa aventura juvenil, nenhuma pescaria, caçada, doença contagiosa, nenhuma aventura de amor, apenas a rápida citação de dois amigos, Simon Jichlinski e Maurice Abramvitz, a quem Borges ensinou a jogar *truco*. E o mais são recordações livrescas, estudos de latim, francês, alemão, citações de filósofos, poetas e escritores de sua preferência adolescente. Do período passado na Espanha, antes do regresso a Buenos Aires, as memórias centram-se na participação de Borges no grupo ultraísta e em sua admiração e amizade por Rafael Cansinos-Asséns. Guillermo de Torre, futuro marido de Norah, irmã de Jorge Luis, recebe uma brevíssima menção. Enfim, ao final do capítulo, o escritor recorda ter escrito dois livros durante a sua passagem pela terra de Cervantes, uma série de ensaios e um livro de poemas, em “verso livre elogiando a Revolução Russa, a fraternidade dos homens e o pacifismo”. Depois de destruí-los, o autor afirma estar então, “pronto para voltar para casa”.

O terceiro capítulo, “Buenos Aires”, composto também de poucas páginas, quinze, é menos árido que os anteriores e principia com uma surpreendente louvação a sua terra natal. Borges afirma: “Causou-me surpresa, depois de ter vivido em tantas cidades européias – depois de tantas lembranças de Genebra, Zurique, Nimes, Córdoba e Lisboa -, descobrir que minha cidade natal havia crescido, se alastrara e que agora era muito grande, quase infinita, uma cidade de prédios baixos com terraços, entendendo-se a oeste em direção ao pampa. Era mais que uma volta ao lar, era uma redescoberta. Podia ver Buenos Aires com entusiasmo e avidez porque estivera longe por longo tempo. Se nunca tivesse saído do país, fico imaginando se alguma vez teria visto a cidade com o impacto e o brilho peculiares que agora me proporcionava. A cidade – não toda, naturalmente, mas uns poucos lugares que se tornaram emocionalmente significativos para mim – inspirou os poemas do primeiro livro que publiquei, “Fervor de Buenos Aires”.³ A ternura dessas lembranças justifica a longa citação. Infelizmente ficamos sem nenhuma informação sobre os tais lugares emocionalmente significativos. Na seqüência, o autor se põe a falar do livro, sua pequena edição, o método *sui generis* de distribuição dos volumes aos críticos, etc. Reconhece que a obra era romântica, de estilo despojado e “abundante em metáforas lacônicas”, mas, defende-se ele, “celebrava crepúsculos, lugares solitários e esquinas desconhecidas; aventurava-se pela metafísica de Berkeley e pela história da família; e registrava velhos amores”.⁴ Nossa curiosidade sobre as ex-amadas que afirma ter homenageado em alguns de seus poemas não poderá ser saciada, pois não as menciona na autobiografia. Uma delas, Estela Canto, picada talvez pelo significativo silêncio do poeta, muitos anos depois escreverá uma biografia ácida e desmistificadora, como que um contraponto a *Perfis*.

Depois de ter confessado passar a vida a reescrever aquele livro primeiro, o autor retoma a questão do ultraísmo e critica a sua sobrecarga de “modernidade e artimanhas”. Afirma que buscava, ao lado de outros poetas argentinos, como Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, Guillermo Juan Borges e Roberto Ortelli, a “poesia essencial – poemas para além do aqui e do agora, livres da cor local e das circunstâncias contemporâneas”. 5 Cita, então, um de seus poemas dessa época, intitulado “Clareza”, e que contém dois versos extremamente reveladores:

Que necessidade há de falar
ou fingir ser outro?

No entanto, o *Borges autêntico* não parece ter seguido o conselho de seu *eu lírico*. Se não se *fingiu de outro*, renegou à sombra e ao esquecimento boa parte de suas vivências especialmente aquelas relacionadas com sua vida afetiva.

Borges encerra as considerações a respeito do ultraísmo afirmando que, “depois de quase meio século, ainda me encontro lutando para redimir aquele embaraçoso período da minha vida.”⁶ Na continuação, vai dedicar quatro longas páginas a Macedônio Fernández, amigo e mestre que afirma ter *herdado* de seu pai. 7

Sucedem-se as lembranças do período compreendido entre 1921 e 1930. No distante futuro, o velho poeta recorda apenas os acontecimentos literários, a escritura e a publicação de sete livros, quatro de ensaios e três de poesia, a fundação de três revistas, a sua colaboração em doze outros periódicos e a sua participação em dois grupos literários, o da Calle Boedo e o da Calle Florida. Relembra ensaio por ensaio, para os renegar. Orgulha-se de tê-los excluído das *Obras completas*. Chega a afirmar que somente aceitou o convite do editor para lançá-las porque assim poderia “continuar suprimindo [das *Obras completas*] aqueles volumes disparatados”. Depois de escrever quase uma década de literatura, conclui: “Estes anos foram muito felizes porque representaram muitas amizades”.

O quarto capítulo, “Maturidade”, abre-se com uma espécie de profissão de fé no conto: “No decurso de uma vida devotada principalmente aos livros, tenho lido poucos romances e, na maioria dos casos, apenas o senso do dever me deu forças para abrir caminho até a última página. Ao mesmo tempo, sempre fui leitor e releitor de contos.” 8 Nas dezenove páginas desse novo capítulo desfilam também numerosas referências literárias. De suas atividades como funcionário da Biblioteca Nacional recorda pouca coisa. Resume os nove anos passados naquela instituição em dois ou três parágrafos. Depois, relembra um grave acidente sofrido na

véspera do Natal de 1938. Um Borges mais humano desponta, enfim, nesse momento: “Quando comecei a me recuperar temi pela minha integridade mental. Lembro que minha mãe queria ler-me um livro que eu havia encomendado há pouco, *Fora do planeta silencioso*, de C. S. Lewis, mas por duas ou três noites eu continuava dissuadindo-a. Por fim, ela triunfou e depois de ouvir uma ou duas páginas comecei a chorar. Minha mãe perguntou-me por que as lágrimas. ‘Estou chorando porque entendo’, disse eu. Pouco depois, perguntava a mim mesmo se jamais poderia voltar a escrever. Anteriormente havia escrito vários poemas e dúzias de críticas breves,. Pensei que, se agora tentasse escrever um crítica e falhasse, intelectualmente eu me acabaria de todo, mas se tentasse alguma coisa que na verdade nunca tivesse feito antes, e falhasse, isso não seria tão mau e poderia até preparar-me para a revelação final. Decidi que tentaria escrever uma história. O resultado foi ‘Pierre Menard, autor del Quixote’.”⁹ Seguem-se outras revelações sobre a gênese de alguns de seus contos. Refere-se, *en passant*, a sua promoção a inspetor de galináceos e coelhos por Perón e seu pedido de demissão do serviço público. O desemprego forçou-o a dedicar-se a outra atividade: “Assim, aos quarenta e sete anos, descobri uma vida nova e estimulante se abrindo para mim. Viajei pela Argentina e Uruguai de cima a baixo, fazendo conferências sobre Swedenborg, Blake, os místicos persas e chineses, budismo. Poesia gauchesca, Martin Buber, a cabala, as Noites Árabes, T. H. Lawrence, poesia germânica medieval, as sagas irlandesas, Heine, Dante, expressionismo e Cervantes. Eu ia de cidade em cidade, pernoitando em hotéis que nunca voltaria a ver. Algumas vezes minha mãe ou um amigo me acompanhavam. Não só acabei fazendo muito mais dinheiro do que na biblioteca, mas gostava do trabalho e sentia que ele me justificava”.

10

Na seqüência, Borges presta homenagem ao grande amigo Adolfo Bioy Casares, mas o que tem para recordar do companheiro são atividades literárias, organização de antologias, produção conjunta de prefácios, artigos e até histórias policiais. Nenhuma palavra sobre assuntos comezinhos, nenhuma confissão pessoal, como se o longo convívio entre ambos se reduzisse às páginas dos livros que escreveram.

Borges avança no tempo e passa a narrar alguns acontecimentos da década de 50 – sua eleição para a presidência da sociedade Argentina de Escritores, os anos da ditadura e a sua participação nas comemorações da revolução de 1955: “Depois de uma noite de ansiedade e insônia, quase toda a população saiu às ruas, aplaudindo a revolução e gritando o nome de Córdoba, onde a maior parte da luta ocorrera. Estávamos tão empolgados que por algum tempo nem percebemos a chuva que nos encharcava até os ossos. Estávamos tão felizes que nem sequer uma só palavra foi dita contra o ditador caído. Perón escondeu-se e mais tarde

teve permissão para deixar o país. Ninguém sabe com quanto dinheiro conseguiu partir”. 11 Depois, recorda seu reingresso na Biblioteca Nacional, agora como o “inacreditável diretor”, e sua nomeação, no ano seguinte, para a cadeira de Literatura Inglesa e Americana da Universidade de Buenos Aires. Segundo ele, foram os “dez ou doze anos” mais felizes de sua vida. Subitamente, põe-se a falar de sua cegueira – “um crepúsculo lento, estival” – e a sua *consequência literária*: “o abandono gradual do verso livre em favor da métrica clássica”. 12 Após, explica seu gosto pelas metáforas, retorna a seus cursos universitários e seus estudos de inglês arcaico, para finalizar com observações sobre seu livro *El Hacedor*.

Jorge Luis Borges dedica o quinto parágrafo, “Anos Cheios”, de magras sete páginas, a recordar os prêmios e as traduções no exterior, as viagens aos EUA e à Inglaterra, à Escócia, à Europa e a Israel. Depois de citar alguns versos de Shakespeare, afirma estar ainda “firme no trabalho e transbordando de planos”, aos setenta e um anos. Enfim, conclui suas memórias, afirmando: “Quanto ao fracasso e à fama, são muitos irrelevantes e nunca me preocupei com eles. O que estou procurando agora é a paz, a alegria de pensar e a amizade, e, embora possa ser demasiada ambição, uma sensação de amar e ser amado”. 13

Ao final da leitura dessa autobiografia construída de referências literárias, cimentadas com citações eruditas e com o mínimo de material subjetivo-emocional, poderíamos indagar, reproduzindo os versos da juventude do autor, *que necessidade há de fingir ser outro? Que necessidade há de descarnar a vida vivida?* Por que esse *Menard* no interior do *homem-Borges* não ousa, em nenhum instante, romper com a linha traçada *a priori*, por que contenta-se com a cópia de *si-mesmo*, com o que *se espera* que Borges seja: Ou o mito do *homem-livro* colocou-se de tal forma à sua *face* que ser um *Borges-homem* seria já ser *outro Borges*?

Desde o título, sabemos que das *lembranças* de Jorge Luis Borges teremos apenas os contornos, somente a *linha exterior* da configuração do seu objeto memorialístico. Da mesma forma que o traçado de um perfil esvazia o *conteúdo* de uma figura, as *memórias* de Jorge Luis Borges, intencionalmente, *estilizam* o seu passado.

Para se responder à questão da construção da *imagem literária* a que, visivelmente, o escritor se propôs será necessário incursionar um pouco pelo campo da psicanálise, especialmente no que diz respeito ao conceito de *persona*.

Luiz da Costa Lima, que paga o seu tributo a Foucault e Derrida, afirma que, ao nascer, “o animal está biologicamente preparado para a vida da espécie”, enquanto que o homem, ao contrário, “biologicamente é um imaturo; necessita por isso compensar sua deficiência com armas de que não veio geneticamente provido”. 14 E a forma encontrada pelo homem para proteger-se é criar “dentro de si uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é,

biologicamente, a persona, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A persona não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me persona, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. (...) Não custa entender que a persona só se concretiza e atua e atua pela assunção de papéis. É pelos papéis que a persona se socializa e se vê a si mesma e aos outros como dotados de certo perfil”.¹⁵ A origem da gestação da *persona* de escritor erudito de Jorge Luis Borges, e o papel assumido mais tarde – especialmente diante de seus leitores –, que resultou na acabada e sólida construção de um homem-enciclopédico, tem sua matriz na infância, e, especialmente, na tradição familiar, conforme se pode comprovar pelas palavras do próprio escritor: “Uma tradição de literatura atravessa a família de meu pai. Seu tio-avô, Juan Crisóstomo Lafinur, foi um dos primeiros poetas argentinos e escreveu uma ode sobre a morte de seu amigo, o General Manuel Belgrano, em 1820. Um dos primos de meu pai, Álvaro Melián Lafinur, a quem conheci desde a infância, era importante poeta menor e mais tarde chegou à Academia Argentina de Letras. O avô materno de meu pai, Edward Young Haslam. Editou um dos primeiros jornais ingleses da Argentina, o *Southern Cross*, e era Doutor em Filosofia ou Letras, não sei qual dos dois, pela Universidade de Heidelberg. (...) meu pai escreveu um romance, que publicou em Maiorca, em 1921”.¹⁶ Um pouco adiante, reconhece ter assumido um destino literário: “Desde minha meninice, quando lhe sobreveio a cegueira, ficou tacitamente entendido que eu deveria cumprir o destino literário que as circunstâncias haviam negado a meu pai. Isto era algo tido como certo (e tais coisas são muito mais importantes do que as que simplesmente se dizem). Esperava-se que eu fosse um escritor”.¹⁷

Não surpreende, pois, que aos *seis ou sete anos* traduza e publique um conto passando-se pelo pai. *Era isso que dele se esperava*. Aquele desejo de “ser amado”, que equivalia a uma injustiça, tem um alto preço: a infância e a adolescência enclausurado, às voltas com os livros. Ser *escritor* correspondia a ser *homem* como o pai, *igual* e, portanto, digno de seu amor. Nessa desesperada busca inconsciente de igualdade chegará ao ponto de *esperar* até mesmo a cegueira como resignada fatalidade. A incorporação da *figura paterna* somente estará completa no momento em que ele for igual ao pai também neste aspecto. Suas complicadas relações com Leonor Acevedo, sua estranha submissão à férrea vontade da mãe, mesmo sendo ele um homem de avançada idade, explicam-se somente pela *substituição* que se viu *forçado* a fazer desde menino.

No entanto, a construção da *persona literária* e a assunção de seu *papel* correlato, o de *homem-livro*, ainda não são capazes de *explicar* a exclusão que Jorge Luiz Borges faz, em sua autobiografia, da questão amorosa. A grande admiração pelo passado épico dos ancestrais

militares, confessada em *Perfis*, não explicaria esse temor de contar suas escaramuças com os afetos? Por que, em suas memórias, Borges somente presta homenagens aos amigos, esquecendo-se completamente das *amigas*, ele que passou boa parte de sua vida na companhia de mulheres? Porque não as considera dignas de figurar em sua autobiografia ou porque foram mais que simples *perfis*?

Para se desvelar um pouco mais o *outro Borges*, para se conseguir uma possível *aproximação* a esse *homem-Borges* que se autonega em *Perfis*, há que se recorrer a outro livro, à biografia escrita pela escritora Estela Canto, *Borges à contraluz*.

José Américo Motta Pessanha, lembrando Platão, afirma que “dar a versão verdadeira dos fatos resulta de uma luta ferrenha com outras versões, incompletas ou equivocadas”.¹⁸ Como num jogo de armar, o *passado* só se *re-vela* e vagamente se reconstitui pelo acúmulo de visões, pela sobreposição de *verdades*.

A versão de Estela Canto certamente é incompleta, pode até ser equivocada, já que vem *distorcida* por um *olhar saudosos e magoado*, mas descortina um ângulo completamente desconhecido da figura pública de Jorge Luis Borges, já que a visão que ela tem é a do *outro*, do *não-si-mesmo*. Ao *outro* que ele próprio constrói podemos, assim, confrontar o *outro* que ela constrói. Ao mesmo tempo que ela revela também a sua *persona* – a de mulher independente e avançada -, que assume o *papel* de mulher-que-vai-contar-a-verdade, que vai revelar o “Borges vivo”, cria o necessário *distanciamento* para que possa dirigir o *foco-da-memória* sobre um período de sua vida passada ao lado do famoso escritor. A figura que se constituirá nas páginas de seu livro não é a *verdadeira* – que a esta só foi dado viver uma e irredimível vez -, mas é menos literária e mais humana, se por tal substantivo tomamos a *construção lingüística de um ser capaz de gestos de ternura, paixão e sonhos*. Todo o ser que conta o *outro* ou o *si-mesmo* sofre o *paradoxo da tartaruga*: faz sempre meio caminho entre o *que foi* e o *que lembra* e jamais poderá percorrer toda a verdade.

A diferença entre os dois Borges se configura já na *duplicação* lingüística de seu nome.¹⁹ Em nenhum momento de sua autobiografia Jorge Luis Borges deixa de ser Jorge Luis Borges, jamais ele se refere a si mesmo com o apelido familiar. No entanto, o *outro* Jorge Luis Borges, o do convívio fraterno de Estela Canto, chama-se *Georgie*. Jorge Luis Borges, parece nos sugerir a escritora, é “uma fábula do registro civil”,²⁰ e a *imagem* que o mundo conhece é o “precipitado de um papel socialmente imposto”.²¹

Estela Canto conheceu o *Borges vivo* em 1944, numa reunião social em casa de Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. (Em sua autobiografia, Borges refere-se rapidamente a esses saraus na casa dos amigos, mas não cita a jovem que viria a amar.) Antes de descrever o

primeiro encontro, a autora confessa já possuir uma *imagem pré-concebida*, uma *imagem literária*, do escritor: Eu ouvira dizer que Borges não era muito moço, que nem sequer era fisicamente atraente. Sem dúvida, era ainda menos do que eu havia imaginado. No que me diz respeito, não lhe causei impressão nem boa nem má. Quando Adolfinho nos apresentou, estendeu-me a mão com ar desatento e imediatamente desviou seus grandes olhos celestes para outro lado. Era quase descortês. E inesperado. Naquela época, eu supunha que os homens tinham de ficar impressionados comigo.” 22

A sinceridade parece ser um dos traços marcantes das memórias de Estela. 23 A *figura* que constrói de si mesma é a de uma jovem pouco ingênua, orgulhosa, vaidosa, esquerdista e adepta do amor livre em conflito com uma sociedade machista. Ela prossegue na descrição: “Borges era gorducho, alto e ereto, com um rosto pálido e carnudo, pés notavelmente pequenos, e a mão ao ser estendida parecia sem ossos, frouxa, como aborrecida por ter de suportar o inevitável contato. A voz era trêmula, parecia tatear e pedir licença. Custei a perceber os matizes e o encanto dessa voz trêmula, na qual se sentia algo quebrado”. 24

Ao longo de duas centenas de páginas, Estela Canto procura *humanizar* a figura do escritor, tratando de desmistificá-la. Assim descobrimos um *Georgie* que “costumava fazer confidências aos amigos e às mulheres por quem se apaixonava, que era loquaz falando de política, cinema e, certamente, literatura”, mas que “jamais falava de sua infância”. 25 Georgie protege com unhas e dentes o “menino tímido, solitário, superprotegido” que foi, ao contrário, por exemplo, de outros grandes escritores – Tolstói, Proust, Stendhal –, que, segundo Estela, “doaram-nos o presente de sua infância, contaram o maravilhoso despertar das primeiras sensações, o mistério e o temor com que descobriam o mundo, os animais, os jogos de que gostavam. Nada disso aparece em Borges. É como se um telão descesse sobre sua infância e ele não quisesse levantá-lo”. 26

Durante vários meses, Estela Canto encontrou Jorge Luis Borges na residência dos Bioy casares. Um dia, “por pura casualidade”, saíram ao mesmo tempo da casa dos anfitriões e Borges indagou-lhe em que direção iria. Descobriram que tomariam o mesmo metrô. Na estação, ele a convidou para caminhar “umas quadras”. E, assim, o passeio estendeu-se até as “três e meia da manhã”, parte dele passado num banco de praça do Parque Lezama, a discutir literatura. Ao recordar o episódio, Estela Canto, do privilegiado mirante do tempo futuro, afirma ter percebido um *outro* Borges sob o Borges que conheceu: “Ainda recordo o jogo de luzes e sombras das folhas, movidas pela brisa. Como reminiscência lembramos que o parque tinha sido propriedade privada e comentamos o passar do tempo, o desenho geométrico das sombras das folhas no solo, os reflexos e as regiões escuras. Tudo o que Borges dizia tinha

uma qualidade mágica. 27 Como um prestidigitador, tirava objetos inesperados de um chapéu inesgotável. Creio que eram suas marcas. E eram mágicas porque aludiam ao homem que era, ao homem escondido por trás do Georgie que conhecíamos, um homem que, em sua timidez, lutava para emergir, para ser reconhecido”. 28

A paixão de Jorge Luis Borges por Estela Canto vai se compondo lentamente, construindo-se de pequenas gentilezas, livros emprestados, textos seus que lhe dá para ler, convites para filmes e peças de teatro, bilhetes e cartas (que ela reproduz em sua biografia, como que a *comprovar* a veracidade do que conta), 29 mas o caminho é de mão única, já que, apesar de aceitar o assédio, ela não o ama, conforme reconhece: “Cada manhã, quando chegava à minha casa com um romance de Henry James ou de Gustav Mayrink no bolso, tomava os ares do pretendente inoportuno que teme ser rechaçado pela donzela cortejada. Isto era irritante. Ele tinha quarenta e cinco anos; eu, vinte e oito. Idade suficiente para dispensar essas bobagens, sem dúvida. Eu esperava franqueza e transparência, mas ele preferia manter a distância, e eu, que não me sentia atraída por ele como homem, mas sim lisonjeada pelo seu interesse, aceitei tacitamente a situação”. 30

Havia algo mais, subterrâneo, profundo, além da ausência de atração física, a impedir que a relação entre os dois se consumasse em *besos, lecho e pan*. Não é sem dor que a autora o percebe, porque sabe que algumas *diferenças* são intransponíveis. Nem o amor que porventura viesse a sentir por ele seria capaz de superar seus preconceitos de classe, suas idéias fixas, suas obsessões e seus temores. 31 Por trás do mito, que já se formava nos círculos cultos de Buenos Aires, havia um homem frágil, afetivamente desajustado, inseguro, inexperiente, vítima infeliz de uma infância superprotegida, de um tremendo trauma adolescente e de uma mãe castradora.

O grande segredo da vida de Jorge Luis Borges, o que ele *evita recordar* em suas memórias, como se tivesse a *obrigação de esquecer*, e o que explica o absoluto apagamento da figura da *fêmea* em sua autobiografia, é revelado por Estela Canto. Segundo ele teria confessado a ela, durante a sua estada em Genebra, o pai levou-o a um prostíbulo, para *tornar-se homem*. O adolescente tímido e assustado *falhou* na missão imposta pelo milenar/machismo de seus antepassados latino-americanos. O trauma produzido pelo duplo fracasso – diante da *mulher* e diante do *pai*, que ainda o submeteu a uma segunda e pior humilhação: *contar* o fracasso do menino à mãe e aos amigos – tornou-o praticamente impotente. A conselho de Estela, Borges visitou o psicanalista Cohen-Miller, de cujo testemunho ela se vale para *autenticar* o que diz, mas o tratamento analítico não foi levado adiante, porque Borges não acreditava na eficácia da psicanálise.

Borges à contraluz, ao mesmo tempo que revela o ser humano por trás do mito, anuncia a dolorosa confissão de uma mulher que não soube entender o homem sofrido e dilacerado que esperava ser libertado do *inferno da memória*, o *inferno tão temido*. No entanto, se o *medo* de um e a *impaciência* de outro impediu que constituíssem família, a *inteligência* de ambos permitiu-lhes construir uma sólida amizade. Apesar de seguirem distintos caminhos, afastarem-se por alguns anos, amarem outras pessoas, reencontraram-se numa autêntica amizade que durou enquanto ele viveu. Nas *horas amargas*, solitário e abandonado como tantos personagens de tangos que ele amava, Estela Canto foi o *ombro amigo* do velho poeta. Reconhecido, cabalístico e enigmático, ele cifrou mensagens nas entrelinhas de seus contos e poemas que sabia só seriam entendidas pela companheira de antigas caminhadas, como deus que se vale das manchas amarelas dos tigres para escrever secretamente. A *biografia* de Estela Canto fornece as chaves para a leitura do que *não está escrito em Perfis*.

Tendo refletido longo tempo sobre as duas obras, nosso jovem apócrifo compreendeu que, de alguma forma, elíptica e sutilmente maliciosa, os dois livros são faces de uma mesma moeda e que justapostos, ao contrário da oposição aparente, produzem a *impressão de profundidade* tão sonhada pelos pintores de todos os tempos e ironicamente conseguida pelos *estereogramas* produzidos por computadores.

Tudo depende do *modo de olhar*. Ler biografias, autobiografias e memórias é percorrer também meio-caminho entre o que o texto *quer dizer* e o que *realmente diz* e o leitor jamais completará o inteiro percurso da verdade. Perguntas como as que se impôs nosso Borges redivivo no princípio de suas leituras são insensatas. A única *verdade* possível é a da linguagem, esse ser que se dobra sobre si mesmo, cobra a engolir a própria cauda. Através da linguagem, a *persona*, ficção do ser biológico, mascara-se de *narrador*, essa dupla ficção. Assim, nosso *Borges simulado* terá que procurar na obra ficcional os *vestígios* do verdadeiro *sujeito da enunciação* e descobrir que um dos mais famosos contos do escritor argentino, “A intrusa”, talvez lhe diga mais sobre o *apagamento* da imagem da mulher e do amor em *Perfis* do que a própria autobiografia.

Ao final do conto, os irmãos Cristián e Eduardo choram abraçados. Nesse instante, o narrador – ficção da ficção da linguagem – declara: “Agora uni-os outro vínculo: a mulher tristemente sacrificada e a obrigação de esquecê-la”.³² *Obrigação de esquecer* que Jorge Luis Borges se impôs também para que Estela Canto pudesse *recordar* mais completamente.

- 1 Borges, Jorge Luis. *Perfis – um ensaio autobiográfico*. (Trad. De Maria da Glória Bordini). Porto Alegre: Globo, 1977, p. 70.
- 2 Esta primeira *substituição* da figura paterna por Jorge Luis pode ser chave para a compreensão de outra, bem mais complexa, que o escritor viria a fazer. Pela mãe, Leonor Acevedo, Borges sacrificou, literalmente, a sua vida afetiva, como Elena Canto demonstrou fartamente em sua demolidora *biografia*.
- 3 Op. Cit. p. 86.
- 4 Id. *ibid.* p. 86.
- 5 Id. *ibid.* p. 88.
- 6 Id. *ibid.* p. 89.
- 7 Não haveria nenhum exagero em perceber-se aí uma *transferência* para Fernández da imagem paterna.
- 8 Op. Cit. p. 100.
- 9 Id. *ibid.* p. 106.
- 10 Id. *ibid.* p. 108-9.
- 11 Id. *ibid.* p. 112.
- 12 Segundo Borges, “a rima e o metro têm virtudes mnemônicas”.
- 13 Id. *ibid.* p. 124.
- 14 In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 15 Id. *ibid.* p. 43.
- 16 *Perfis*, p. 72-3.
- 17 Id. *ibid.* p. 73.
- 18 In: O sono e a vigília. p. 35
- 19 Em que pese a linguagem já ser, por si só, uma *duplicação* da realidade.
- 20 Lima, op. cit. p. 42.
- 21 Id. *ibid.* p. 42.
- 22 Canto, Estela. *Borges à contraluz*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 21.
- 23 Como num *jardim de caminhos que se bifurcam*, restaria examinar os motivos que levaram a autora à assunção do papel de *sincera*.
- 24 Id. *ibid.* p. 21.
- 25 Id. *ibid.* p. 39.
- 26 Id. *ibid.* p. 40.
- 27 Ainda que seu objetivo seja desmistificar a figura de Borges, a autora se trai e reforça o mito.

28 Id. *ibid.* p. 24.

29 Temos aí uma das grandes diferenças entre a *autobiografia* e a *biografia*. A primeira pode basear-se exclusivamente na *memória*, já que o que se espera do autobiógrafo é a *verdade*, ou a *sua verdade*, enquanto que o biógrafo precisa provar com documentos a verdade do outro. Refletindo sobre a *arte do self*, William Gass, em artigo publicado na Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, de 21 de agosto de 1994, lembra três tipos de documentos que os autobiógrafos costumam usar: “Se pensamos em compor nossa autobiografia assim ou assado, a que recorrer senão a nossas agendas e diários? Mas o que são essas coisas que servem de fonte para tantas autobiografias? Há diferenças entre diários, agendas e cadernetas, exatamente como há diferenças entre crônicas e memórias e viagens e testemunhos, entre meia-vida e fatia-de-vida e vidas-a-tempo-integral, e essas diferenças deveriam ser observadas, não para obedecer a gêneros, mas para que a mente tenha condições de manter-se livre de confusão. A agenda tem que ser anotada dia a dia e é inadequado deixar para terça-feira um encontro que cerrou nossos olhos tristonhos no sábado. Suas páginas são tão circunscritas quanto as horas e seus espaços devem ser recheados de fatos, observações e lembretes. O estilo da agenda é ‘staccato’, telegráfico. O diário acompanha o andamento do calendário, mas seu alcance é mais amplo, mais circunspecto e mediativo. Os fatos diminuem de importância e são substituídos por emoções, devaneios, pensamentos. Se seu diário estiver cheio de informações, isso significa que você não tem vida interna. E o diário pede frases, embora essas frases não precisem ser forçosamente bem-acabadas. Você pode voltar atrás no que já escreveu no diário, mas, quando altera um trecho anterior ao dia em que está escrevendo, já está começando a inventar. (...) Na caderneta de anotações rompemos com a cronologia. As notas não necessitam datas. Posso concluir o que quiser, mesmo pensamentos dos outros. A caderneta é um laboratório, um arquivo. (...) Os três – agenda, diário, caderneta – são praticados na intimidade. Não são para serem lidos por mais ninguém, pois ali você está emocionalmente nu e formalmente decomposto. Mas caso eu já esteja com um olho na história; caso eu saiba que quando me for meus rabiscos serão examinados, ponderados, comentados, posso plantar itens redentores, rearrumar páginas, dar uma torcida na história. Nenhum desses três – diário, agenda, caderneta – é uma autobiografia, embora os três tenham caráter autobiográfico. Um livro de memórias costuma ser a evocação de outro lugar ou personalidade, seu foco está voltado para fora”. Não há indícios de que Jorge Luis Borges tenha utilizado qualquer desses tipos de documentos, já que seu método de rememoração parece ser absolutamente mnemônico. As afirmações que faz em *Perfis* não se distinguem das afirmações feitas em entrevistas ao longo de sua vida. A ausência de contradições sugere que

os núcleos memorialísticos de que se compõe a sua obra tenham sido longa e detidamente elaborados *a priori*. Quanto a *Borges à contraluz*, embora também não se anuncie na obra o uso de qualquer um dos três tipos de *suportes memorativos* indicados por Gass, a variedade temática e a riqueza de detalhes parecem indicar a produção de *diário* por parte da autora *durante* o seu convívio com Borges. A reprodução fac-similar das cartas de Borges configuram o que Maria Teresa de Freitas chamou, em *Literatura e História* (São Paulo: Atual, 1986, p. 14-21), de *Técnica de autenticação do discurso*, uma tentativa de transformar o texto em *enunciado histórico*.

30 Id. *ibid.* p. 61.

31 A ambigüidade lingüística instaurada aqui pelo pronome não é casual.

32 Borges, Jorge Luis. *Obra completa*. Buenos Aires: Emecê editores, 1974, p. 1028.

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Jorge Luis. *Perfis – um ensaio autobiográfico*. (Trad. Maria da Glória Bordini). Porto Alegre: Globo, 1977.

_____. *Obra completa*. Buenos Aires: Emecê, 1974.

CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. (Trad. Vera Mascarenhas de Campos). São Paulo: Iluminuras, 1991.

FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e história*. São Paulo: Atual, 1986.

GASS, William. “A Arte do Self”. *Jornal Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, 21 de agosto de 1994. p. 6-5, colunas 2 e 3.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

**DOIS LEITORES DA “GAUCHESCA”:
J. L. BORGES E SIMÕES LOPES NETO**

É conhecida a existência de duas vertentes temáticas na obra de Jorge Luis Borges: a adesão a um patrimônio universal, herança cultural a que todos os sul-americanos teriam direito, e uma outra vertente, com base na cultura gauchesca, cujo modelo principal seria o *Martín Fierro*, obra de José Hernández, publicada em 1872. A primeira dessas orientações será explicitada, entre outros textos de Borges, no ensaio “O escritor argentino e a tradição”, incluindo no livro *Discusión* de 1932 ¹. A segunda, manifesta em muitas passagens de sua obra, se concretiza, particularmente, nos estudos que o autor dedicou ao poema de José Hernández e nos contos “El Sur” e “El Fin”, ambos de *Ficciones* de 1944, nos quais Borges reescreve o final do *Martín Fierro*. ²

Em “El Sur”, a dupla inclinação entre universal e particular se expressa na designação dada por Borges à personagem central do relato, Juan Dahlmann. Na junção desses dois nomes está consagrada a dupla genealogia: a origem européia (germânica) da personagem que, em seu prenome, leva a marca de raízes crioulas. Do antagonismo das linhagens (de um lado, descende de Johannes Dahlmann, imigrante e pastor da igreja evangélica; de outro, de Francisco Flores, herói de guerras platinas) resulta um personagem cindido, simultaneamente atraído por uma cultura livresca e por seu “outro lado”, o da paisagem de campo aberto, imagens da “estância” e da “llanura”.

A divisão entre campo e cidade, como correlata à cisão do ser, presente neste conto de Borges, é o dado que abre o *Essai d'autobiographie* (1970) do autor, onde ele nos diz, ao falar de sua família e de sua infância: “Je ne saurais dire si mēs premiers souvenirs remontent à la rive orientale ou à rive occidentale du lent et boueux fleuve de la Plata, à Montevideo ou nous passions de longues et paresseuses vacances dans la villa de mon oncle Francisco Haedo, ou à Buenos Aires, où je suis né, em plein centre de la ville, em 1899, rue Tucumán, entre Suipacha et Esmeralda, dans une petite maison sans prétention appartenant à mēs grands-parents paternels”. ³ Portanto, a genealogia do próprio Borges assemelha-se à do personagem de “El Sur”: a mãe do autor, Leonor Acevedo de Borges, descendia de uma velha família argentina e uruguaia; seu pai era de ascendência inglesa. Essa dupla origem explicará o bilingüismo de Borges, que usava na vida familiar o inglês, língua também de suas

primeiras leituras e igualmente explica que o autor considerasse “El Sur” como o mais autobiográfico de seus contos. 4

Do conflito (ou tensão) entre as duas vertentes acabará sendo metáfora expressiva um motivo temático reiterado nos contos borgianos: o duelo. Com efeito, o duelo das armas ou de uma de suas variantes, o “contrapunto”, desafio cantado dos improvisadores, põe os parceiros face à face, em confronto. Entendido deste modo, o duelo converte-se em situação exemplar onde a tensão se resolve pela vitória de um dos participantes. Não seria por acaso que essa circunstância reiteradamente comparece nos textos de Borges, como ao final de “El Sur”, sugerindo que um lado vence o outro ou que uma forma de ser predomina e recobre a outra. Joga-se ali, enfim e acima de tudo, a identidade. Mas observe-se ainda que o motivo do duelo enfatiza sempre elementos comuns – o culto da coragem, a honra, a provocação – estabelecendo uma espécie de ética, cuja definição mesma se encontra no seu ensaio sobre “La Poesía gauchesca”. Ali, Borges escreve: “La verdadera ética del criollo está en el relato: la que presume que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar _ (El inglés conoce la locución “Kill his man”, cuya directa versión es “matar a su hombre”, decífrase “matar al hombre que tiene que matar todo hombre”)”. 5 Na seqüência do texto, Borges conta uma passagem no qual um “orillero” lhe dissera, com gravidade: “Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio”. O homicídio, nesse contexto, parece justificar-se, amparado no conceito de “lavar a honra”, espécie de resposta a um ato anterior e que se espera que seja cumprido como destino a que não se pode fugir.

Não é outro o sentido do duelo de facas final de “El Sur” no qual Juan Dahlmann arrisca a identidade dos demais (crioulos campesinos) com sua inesperada e estranha presença, assumindo o seu lado materno ao aderir à morte romântico de seu antepassado Flores. Não é outro também o significado primeiro de “El Fin”, que completa o *Martín Fierro*, e onde a morte da personagem em duelo é um ato de vingança justiceira. Portanto, o desfecho que não se lê, (mas que se imagina) em “El Sur” se escreve em “El Fin”, enquanto complementação do texto de Hernández e, ao mesmo tempo, do conto anterior. Cumpre-se, no conto borgiano, o destino de Martín Fierro por força da reiteração de valores que o poema de Hernández havia fixado: a honra, a coragem, a resposta ao desafio, elementos que fazem parte da ética do

“gaucho”. A morte os culmina e por essa mesma ética se explica. Matar um homem significaria cumprir um dever. 6

As leituras do Martín Fierro por J. L. Borges

Os estudos de J. L. Borges sobre o *Martín Fierro* têm, sobretudo, um significado essencial: o de situar o poema de Hernández como “texto fundador” da literatura Argentina. Já havia dito L. Lugones (citado pelo próprio Borges), ser este “o livro nacional dos argentinos”. Mas a referência, em Lugones, enfatiza o lado épico do poema, sua natureza de que o poema, por sua importância no conjunto dos textos similares, ilumina seus “precursores”. Com efeito, nas leituras do *Martín Fierro*, Borges desenvolve sua teoria sobre relações textuais que está concretizada no ensaio “Kafka y sus precursores” 7. No texto sobre a poesia gauchesca, observa ele que “Lussich prefigura a Hernández, pero si Hernández no hubiera escrito el *Martín Fierro*, inspirado por él, la obra de Lussich sería del todo insignificante y apenas merecería una pasajera mención en las historias de la literatura uruguaya”8. Assim, segundo Borges (como a obra de Kafka no referido ensaio) a de Hernández “cria seus precursores”, quer dizer vão funcionar como o referencial substantivo, permite a construção de determinado conjunto (o da gauchesca), iluminando os textos que o antecederam e anunciaram e lhes dando novo sentido e possibilidades de novas leituras. É a leitura do *Martín Fierro* que orienta, pois, nossa leitura de Hidalgo, de Ascasubi, de Estanislao del Campo e de Antonio Lussich, ou seja, de uma linhagem da gauchesca que se afirma com (e a partir) do poema de Hernández.

Como se vê, no ensaio, Borges estabelece a linhagem, alterando sua cronologia e situando o *Martín Fierro* como texto fundamental da poesia gauchesca mas, simultaneamente, dará consistência à posição inaugural que confere a Hernández quando decide prolongar em sua própria obra o poema. É o caso de “El Fin”. Compreende-se, então, que não se trata nesse conto apenas de completar o final do poema ou de reiterar no texto contemporâneo os valores de uma época, situando-os num universo permanente que agora pertence à ficção, onde a realidade ganha uma segunda vida e perenidade, mas, sobretudo, trata-se de identificar no texto de Hernández os componentes básicos que ao mesmo tempo configuram a gauchesca

(pelas convenções ali afirmadas) e tomam a epopéia como antecedente legítimo da narrativa moderna e o realismo como ingrediente indispensável ao fantástico.

Vejamos, primeiro, esse último aspecto.

No estudo sobre “La vuelta del *Martín Fierro*”, Borges analisa o final do poema, enfatizando a tonalidade moral dos versos conclusivos: “El hombre no mate al hombre / ni pelee por fantasía. Tiene en la desgracia mia / un espejo en que mirar-se. / Saber el hombre guardar-se / es la gran sabiduría.” Depois dessas moralidades, diz Borges, “resuelven separar-se y cambiar de nombre para poder trabajar en paz. **(Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte de su Hermano).**”⁹ Sublinho os comentários feitos por Borges entre parênteses porque eles concentram a intenção, depois realizada, de acrescentar um final ao poema, justamente a situação que se escreve em “El Fin”.

Contudo, a intenção não se resume a uma complementação temática. Importa acentuar que por esta responde a densidade de atmosfera mantida no relato de Borges do mesmo modo que cabe ressaltar a transformação do poema em narrativa. Disto também se ocupa o autor nos estudos sobre a obra de Hernández que elaborou com a colaboração de Marguerita Guerrero, ao observar criticamente que “es razonable afirmar que el *Martín Fierro* es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuínas. Además, continua Borges, la palabra puede prestar-nos outro servicio. El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabía definir al *Martín Fierro* como una novela”¹⁰. Ora, como se percebe, Borges sob a forma narrativa, renunciando novamente “El Fin”. Além disso, acentuava no poema sua “índole realista”, considerando que para os leitores atuais o tema do *Martín Fierro* já é distanciado e, de alguma maneira, exótico, enquanto para os homens de mil oitocentos e tantos era o caso vulgar de um desertor. A familiaridade dos leitores com o tema, com o cenário e com as situações de época vividas pela personagem do poema fazem da obra um texto realista, onde, na verdade, em seu tempo, nada era exótico como hoje nos pode parecer. Esta índole realista não exclui do texto de Hernández, entretanto, a evasão no imaginário e inclusive ao sobrenatural. Ao contrário, Borges sublinha esse aspecto ao dizer que “no hay libro perdurable que no incluya lo sobrenatural”. No *Martín Fierro*, como no *Quijote*, o elemento mágico, segundo Borges, está dado pela relação do autor com sua obra, pois, ao final da primeira parte,

surge um cantor, que notoriamente simboliza a Hernández e que quebra a guitarra que acompanhou a história de Fierro, “para no volverme a tentar”. Todavia, se essas palavras indicam que não retomará o relato, leremos pouco depois, sua continuação, que instala a ambigüidade:

“Y siguiendo el fin del rumbo,
se entraron en el desierto.
No sé si los habrán muerto

En alguna correria,
Pero espero que algún día
Sabré de ellos algo cierto.”

As convenções da gauchesca na obra de Simões Lopes Neto

No primeiro dos estudos sobre o *Martín Fierro*, Borges observa que a Bartolomé Hidalgo caba a descoberta da “entonação do gaúcho”. Quer dizer, Hidalgo foi o primeiro a dar voz, em *Diálogos patrióticos*, a dois gaúchos típicos. Mas é principalmente o comentário seguinte de Borges que nos possibilita a reflexão sobre as peculiaridades da poesia gauchesca e suas convenções. Diz o autor: “En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber como habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino.”¹¹

Essa observação, de caráter geral, pode servir a toda e qualquer situação narrativa: dar voz significa encontrar a definição de um personagem, colocá-lo vivo diante do leitor. No entanto, inserida no contexto do estudo sobre o *Martín Fierro*, onde ela surge, diz sobre a dificuldade especial que teriam os autores letrados em criar, dando a correta voz, a personagens rurais, pertencentes a um universo que não aquele de que fazem parte os criadores. Na verdade, a literatura gauchesca não é feita por “gaúchos”, como o nome poderia sugerir. Ao contrário, tem uma origem culta, é literatura de letrados, pertencentes às cidades e não ao campo. Daí a distinção muitas vezes estabelecida entre a voz do narrador (culto e erudito) e a dos personagens (inculto e popular). Antonio Candido analisou brilhantemente essa questão ao estudar a função da literatura na formação do homem¹², valendo-se do exemplo do autor sul-riograndense, Simões Lopes Neto (1865-1916), para comprovar como o autor letrado resolve as contradições sociais entre ele e seus personagens quando cria um narrador

pertencente ao mesmo universo e à mesma classe social dessas personagens. Assim, ao criar Blau Nunes, o vaqueano, genuíno tipo crioulo rio-grandense para ser o contador dos contos gauchescos, Simões Lopes Neto solucionara o impasse, tão freqüente na obra de outros regionalistas (como Coelho Neto, por exemplo) elidindo a distância entre o narrador e suas personagens e permitindo ao leitor uma entrada direta nos relatos, sem mediações eruditas, passando a ouvi-los como se fossem contados naquele momento, com todo o sabor da oralidade. Os contos, como “casos”, se sucedem assim à vista dos leitores que os recebem na voz/entonação do velho Blau, ele mesmo definido por seu discurso.

Antonio Candido ilumina nesse ensaio nossa compreensão da obra simoneana e, também, dos recursos narrativos postos à disposição de um autor letrado quando se trata de narrar algo distanciado dele. Mas aqui se quer acentuar que a descoberta desse recurso por Simões Lopes Neto deve-se a seu conhecimento da literatura gauchesca platina. Convém não esquecer que Simões Lopes Neto era versado nas coisas do Sul, em lendas e costumes e no cancioneiro rio-grandense. É dele o *Cancioneiro Guasca* (1910), obra pioneira na coleta de documentação regionalista. Apesar de não seguir critérios exigentes na seleção do material encontrado (e daí julgar muito rico esse cancioneiro). Simões Lopes Neto valeu-se do que tinha à mão, *Almanaques*, *Anuário da Província do Rio Grande do Sul*, de Graciano A. de Azambuja, e de matéria colhida em vários escritores, tendo o cuidado de consultar a tradição oral que ele soube, como dirá Augusto Meyer, na introdução a seu *Cancioneiro Gaucho*, “como talvez ninguém no Brasil, transformar num admirável instrumento de estilo” 13. Simões Lopes Neto não se furtou a dar sua definição de “popular”, dizendo entender o termo como classificatório das “poesias estimadas e repetidas por pessoas do povo”. Ora, se o autor dedicou-se com tal afinco e disposição ao garimpo do cancioneiro guasca rio-grandense, no qual existem elementos oriundos das zonas de contato fronteiriço, é certo que conheceria o *Martín Fierro* e seus “predecessores”. Fácil supor também que Simões Lopes dominasse as convenções da gauchesca e identificasse, entre elas, o recurso do cantador/narrador que introduz o personagem dando-lhe voz, uma voz não distinta daquela do cantador/narrador, também ele criação do autor. Já no *Martín Fierro* não havia distância entre quem apresenta e a personagem que passa a contar: a homologia dos discursos assegurava a identidade de quem fala e garantia a credibilidade do leitor no que passaria a ouvir.

A poesia gauchesca, de origem culta mas genuinamente popular, pressupõe, pois, um cantor gaúcho que maneja deliberadamente a linguagem oral, distinta da fala urbana. É de crer que Simões Lopes Neto o soubesse. Além disso, sua noção de popular, como se viu, pressupunha como essencial ao êxito da recepção o conhecimento, a estima e a memorização fácil por parte do povo daquilo que ouvia. Não seria o *Martín Fierro* o exemplo mais feliz dessa exitosa recepção? Como no poema, portanto, julga-se que Simões Lopes almejaria dar permanência a seus textos na memória dos leitores e que, como “casos” que eram, fossem contados continuamente.

Por outro lado, o Blau contador de casos ganha, na rápida apresentação do autor, as virtudes que se reconhece na tábua de valores dos gaúchos: leal e ingênuo, corajoso, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável. E com os traços que o fizeram benquisto, ao viajar por vários lugares ganhando experiência na vida, Blau, no “pelo-a-pelo” com os homens, colhe recordações. São essas que o autor conclama o “patrício” a ouvir, esperando, por sua divulgação a partir desse primeiro diálogo quase ao pé do ouvido, que alcance despertar “na raça que se está formando” aqueles sentimentos que na mesma introdução Simões Lopes enumera: aquilate, ame, glorifique os lugares e os homens dos nossos tempos heróicos, pela integração da Pátria comum, agora abençoada na paz.

O texto simoniano manifesta, pois, intenção próxima à do poema épico de Hernández, que desejou fixar um tipo de homem que às futuras gerações não quererão esquecer. Daí detectamos nos contos de Simões a intencionalidade épica, com a permanência dos valores que ali são exaltados. Com esse intuito convive o elemento poético, também presente na literatura gauchesca como o notou Miguel de Unamuno: “En el *Martín Fierro* se compenetran y como se funden intimamente el elemento épico y el lírico”¹⁴.

Com efeito, Simões Lopes estiliza os contos e lendas do Sul, preservando esses dois componentes: o dos valores a serem resguardados e o da sensibilidade lírica que descreve o local não só realística mas também poeticamente. Daí as belas recriações do cenário rural, como em “Trezentas Onças”: “A estrada estendia-se deserta: à esquerda os campos desdobravam-se a perder de vista, serenos, verdes, clareados pela luz macia do sol morrente, manchados de pontas de gados que iam se arrolhando nos paradouros da noite; à direita, o sol, muito baixo, vermelho-dourado, entrando em massa de nuvens de beiradas luminosas. (...) Foi caindo uma aragem

fresca; e um silêncio grande, em tudo”. Trata-se de viajar “pela geografia da pátria”, na expressão de J. L. Borges, e descrevê-la liricamente como algumas vezes em rápidos fragmentos e alusões também o escritor argentino o faz.

A associação entre lírico e épico é, pois, uma outra convenção da gauchesca que sobrevive na obra simoniana, onde se podem identificar mecanismos de apropriação criativa de elementos pertencentes à linhagem martin-fierrista. Uma linhagem de letrados que, apesar de usarem o mesmo metro e as mesmas formas estróficas, se distingue da poesia popular do cancionero e dos improvisadores, onde não há lugar para metáforas como as encontradas em Hernández ou Simões Lopes Neto. Deliberadamente rústica e autêntica (como observou Borges), distingue-se da geração dos “payadores de la campana” que “no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trajes rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne”¹⁵.

A estilização literária, portanto, teria sido um recurso intencional de assegurar às raízes sua permanente evocação nas memórias dos leitores cultos e, para fazê-lo de forma a evitar “a situação de dualidade”, como afirmou Antonio Candido, para que não haja “diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa”, construiu Simões Lopes Neto uma voz estilizada, a do narrador Blau Nunes, na melhor tradição do *Martín Fierro*, onde o cantador também não se distingue da fala do personagem. Se Simões Lopes Neto criou um narrador / mediador entre as personagens e o público leitor para, através dele, dar uma dimensão estético-literária às suas narrativas, na melhor tradição da gauchesca, Borges encaminhou de outra forma o entendimento do problema de que “o fundamento literário da cultura gauchesca é a transcrição da voz, da fala popular”, tal como explicitou ao estudar o *Martín Fierro*. Definiu a solução borgiana Ricardo Piglia, em *Respiración Artificial* ao dizer que Borges não fez “gauchismo em língua culta, como Güiraldes.” Para ele (ou melhor, para seu personagem Renzi) “o que Borges faz é escrever o primeiro texto da literatura

argentina posterior a *Martín Fierro* escrito por um narrador que usa as flexões, os ritmos, os léxicos da língua oral: escreve “Homem da esquina rosada”¹⁶.

A explicação de Piglia, além de plausível, enfatiza a questão em exame, que é a retomada, nas literaturas sul-riograndense e Argentina, de convenções literárias que o texto de Hernández, fulcrado no específico mas atingindo o real, concretizou, permitindo-nos, a partir dele, ler outros autores com traços da mesma linhagem. Do

mesmo modo, e em sentido inverso, lemos Hernández a partir de Borges e de Simões Lopes Neto.

Nesse conjunto, a “gauchesca” ganha, por vias diversas, nos casos de Simões Lopes Neto e nos contos de Jorge Luis Borges, uma “outra vida” convincente, que não se perde no efêmero da oralidade, mas permanece na sobrevivência dos textos.

1. BORGES, J. L. *Discusión. In: Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
2. BORGES, J. L. *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1968. Leia-se, ainda, em *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia (1980) a menção que a personagem Renzi faz a duas correntes na obra de Borges: uma, a de nacionalismo populista, “a tentativa de também integrar em sua obra a outra corrente, a linha antagônica ao europeísmo, que teria como base cultura gauchesca e como modelo *Martín Fierro*.” (São Paulo, Iluminuras, 1987, p. 121).
3. BORGES, J. L. Livre de Préfaces suivi de *Essai d'autobiographie*. Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1980.
4. BORGES, J. L. Prólogo de *Artifícios* (1944). Buenos Aires, Emecé Editores, 1974. Em uma posdata de 1956 a este prólogo, Borges nos diz que “Tres cuentos he agregado a la serie, “El Sur”, “La secta del Fénix”, “El Fin”. Fuera de un personaje – Recabarren – cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último: todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo.” Além disso, acrescenta: “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.”
5. BORGES, J. L. “*La poesía gauchesca*” In: *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 195.
6. Observe-se a repercussão dessa ética no conto de Sérgio FARACO “*Noite de Matar um Homem*”, inserido no livro de mesmo título (Porto Alegre, Mercado Aberto, 1986).
7. BORGES, J. L. “Kafka y sus precursores” In: *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 710-12. Leia-se ao final do texto a exposição sintética da teoria: “Em mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito,

no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema “Fears and Scruples” de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura del poema, Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra “precursor” es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor “crea” a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” Aquí, Borges remete a T. S. Eliot cuyas considerações em “A tradição e o talento individual” estariam na base da reflexão borgiana.

8. BORGES, J. L. **El ‘Martín Fierro’** “[con la colaboración de Margarita Guerrero]. Madrid. Alianza Editorial, 1983, p. 29.

9. BORGES, J. L. **Op. cit.** nota 8, p. 81.

10. BORGES, J. L. *Op. cit.* nota 8, p. 97. Também em “La poesia gauchesca”, ensaio publicado en *Discusión* (v. nota 5), Borges afirma: “En esta discusión de episodios me interesa menos la imposición de una determinada tesis que este convencimiento central: la índole novelística del *Martín Fierro*, hasta en los pormenores. Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha.”

11. BORGES, J. L. *Op. cit.* nota 8, p. 1812.

12. O citado artigo de Antonio Cândido foi publicado na Revista *Ciência e Cultura*. 24 (9), setembro de 1972, com o título de “A literatura e a formação do homem”.

13. MEYER, Augusto. **Cancioneiro Gaúcho**. Porto Alegre, Ed. Globo (Col. Província, v. 52) 1952.

14. Unamuno, citado por Borges, *Op. cit.* nota 8, p. 91.

15. BORGES, J. L. *Op. cit.* 8, p. 16. Borges esclarece o leitor, referindo aos últimos cantos do *Martín Fierro* nos quais é apresentada “una payada en una pulperia y los payadores olvidan el pobre mundo pastoril que los rodea y abordan con inocencia o temeridad, el canto de la noche, el canto del mar, el peso y la medida”. E completa: “Es como asi el mayor de los poetas gauchescos hubiera querido mostrarnos la diferencia que separa su trabajo deliberado de las irresponsables improvisaciones de los payadores.”

16. PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.* nota 2, p. 121.

O LEITOR, DE MACHADO DE ASSIS A JORGE LUIS BORGES

Estudo ou romance, isto é simplesmente um livro de verdades, um episódio singelamente contado, na confabulação íntima dos espíritos, na plena confiança de dois corações que se estimam e se merecem.

Machado de Assis 1

Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mi me enorgullecen las que he leído.

Jorge Luis Borges 2

A ascensão da Estética da Recepção, ao final dos anos 60 e durante os anos 70, conferiu maior transparência teórica ao exame dos processos de leitura pressupostos pelos textos literários. Numa de suas vertentes, aquela liderada por Hans Robert Jauss, a Estética da Recepção encarou o problema da leitura desde o ponto de vista das repercussões que uma dada obra alcança ao longo do tempo, seja enquanto impacto sobre o público, seja enquanto ação sobre a criatividade de outros escritores. Com isso, propiciou a emergência de novas teses sobre a História da Literatura e a Literatura Comparada, pois deixou de ver a primeira como seqüência ininterrupta de fatos estéticos ordenados cronologicamente e a segunda como influência de uma tradição artística sobre outra. 3 Noutra vertente, que tem Wolfgang Iser como seu principal porta-voz, a leitura constitui o modo de ser de uma obra literária, que só se realiza quando absorvida e decifrada por seu destinatário; eis por que ela trata de prever seus modos de compreensão e interpretação, delineando o leitor implícito que tem em vista, papel transferido ao leitor real, a quem compete concretizá-lo na prática.

4

De um modo ou de outro, a Estética da Recepção alterou a perspectiva com que se passou a encarar as relações entre narrador e leitor e forneceu novos elementos para se refletir sobre o caráter comunicativo da obra literária. Mais importante é que ela relativizou compartimentações tradicionais, ao liberar as obras de suas determinações de época ou de lugar. Em outras palavras, propôs que, ao invés de se pensar as criações literárias na sua relação com seu período ou espaço geográfico de produção, como faz a História da Literatura ao associar as obras às regiões onde foram escritas ou ao momento quando foram publicadas procure-se examiná-las enquanto resposta a uma questão fundamental: como pressupuseram elas a

comunicação com seu interlocutor principal, o leitor? A resposta a essa pergunta supera as condições de produção de um texto, pois todos supostamente querem dialogar com o público; e supera igualmente as delimitações de época e lugar, porque outra ambição da obra literária é permanecer válida, quer dizer, legível, para além de seu tempo e do espaço geográfico em que foi concebida e realizada.

Machado de Assis e Jorge Luis Borges foram dois escritores que se depararam com essa questão e tematizaram-na em seus textos. Concebem uma imagem do leitor, mas também introduzem-na na tessitura do texto. Ao fazê-lo, revelam que estavam interessados em manter vivo e aceso o diálogo com o leitor, o que aponta para o caráter social de suas obras. Com isso, desfazem a crítica de que muitas vezes foram alvo, acusados de se afastarem de questões políticas marcantes no tempo em que viveram ou até de assumirem posições conservadoras. Ao fertilizarem seus textos com uma proposta criativa e multifacetada de comunicação com o leitor, propõem outro modelo de participação social. Simultaneamente, resolvem um problema candente da cultura latino-americana, que, por decorrer do processo de colonização européia e tender a reproduzi-la, pesquisa de modo obsessivo sua originalidade. Eles revelam que o encontro da autenticidade da literatura não consiste na representação da nacionalidade ou das peculiaridades locais, contrapostas às que migraram do Velho para o Novo Continente. Consiste, isto sim, na proposta de um confronto com o leitor, agudizando suas percepções e fazendo-o entender a literatura, por extensão, o mundo que o circunda, independentemente do representado no texto ser conhecido ou ter componentes realistas. Eis por que se analisam duas criações desses escritores, o poema “Pálida Elvira”, de Machado de Assis, e o conto “Tema del traidor y del héroe”, de Jorge Luis Borges, que têm em comum não apenas a tematização da relação entre o leitor e a obra ou o leitor e a vida, mas também o fato de que rejeitam os princípios da mimese nativista. Lidando com figuras fictícias de tempos e espaços distantes, estão próximos porque seu objeto somos nós mesmos, seus leitores reais.

O poema “Pálida Elvira”, publicado em 1870, no livro *Falenas*, constitui-se de 97 estrofes, cada uma contendo oito versos decassílabos, num total de 776 linhas. Nele, um escritor, misto de poeta e pesquisador de manuscritos antigos, apresenta a história de Elvira, moça que, com o tio, *o velho Antero* (p. 184), habita numa casa, *junto à encosta de um outeiro* (p. 181), à beira de um lago. O poema é narrativo e, ao longo de seus versos, conta o romance da moça e de Heitor, poeta que aparece em casa de Antero, promete casar com a sobrinha, seduz a jovem e foge. Depois de muito

vagar pelo mundo, Heitor retorna, para descobrir que Elvira morrera, mas lhe deixara um filho. Desconsolado, o rapaz se atira às águas do lago e morre. A última estrofe, logo após referir o suicídio de Heitor, é interrompida, porque o manuscrito, fonte de informações do narrador, termina abruptamente. Diz a estrofe:

Pouco tempo depois ouviu-se um grito,
Som de um corpo nas águas resvalado;
À flor das vagas veio um corpo aflito.
Depois ... o sol tranqüilo e o mar calado.
Depois ... Aqui termina o manuscrito,
Que ora em letra de fôrma é publicado,
Nestas estrofes pálidas e mansas.
Para te divertir de outras lembranças. (p. 212)

Esta estrofe, a de número CVII, encerra um diálogo encetado no primeiro verso do poema. Aqui, o narrador se dirige à *leitora amiga* (p. 180), em que supõe de imediato uma série de sentimentos e sensações, pois situa a abertura no texto no horário crepuscular, *quando (...) no ocidente/surge a tarde esmaiada e pensativa e vem apontando a noite, e a casta diva/[sobe] lentamente pelo espaço*. (p. 180). Que o cenário se apresente nesses termos é importante, porque determina as condições para a leitora entender a interioridade de Elvira, protagonista da narrativa a seguir. Porque essa é uma *hora de amor e de tristeza*, a leitora pode *voar às lúcidas esferas*, e então entender Elvira

Que assentada à janela, erguendo o rosto,
O vôo solta à alma que delira
E mergulha no azul de um céu de agosto;
Entenderás então porque suspira,
Vítima já de um íntimo desgosto,
A meiga virgem, pálida e calada,
Sonhadora, ansiosa e namorada. (p. 181)

Assim, a última frase do poema encerra o diálogo começado na primeira; mas, ao mesmo tempo, dá-lhe outro sentido. O narrador invoca de início uma leitora amiga que, diante da natureza sugestiva, divaga e se alça a vôos poéticos, as lúcidas esferas citadas na segunda estrofe, razão pela qual pode compreender Elvira e se comunicar com a personagem, estabelecendo uma ponte com ela, condição primeira para o acompanhamento e leitura da história subsequente, apresentada pelo narrador amistoso. Este, porém, ao final, apresenta outra faceta de sua amizade: ele deseja distrair o leitor, afastando-o de outras lembranças. Confessa ter composto um texto

ilusionista, que, se faz voar, como fazem a leitora e Elvira, também retira-as do contato com a realidade imediata, talvez menos desejável, porém mais dura.

Eis a contradição aparente do poema de Machado de Assis, nascida da proposta do texto, qual seja, o diálogo entre o narrador e o leitor. Este tipo de interlocução não é exclusivo desta obra, estando presente em outros escritos de Machado de Assis, autor que amplia as possibilidades de representação de situações de leitura numa obra literária.

Uma dessas responsabilidades diz respeito à apresentação de cenas de leitura, como ocorre em vários dos *Contos fluminenses*, 6 livro coetâneo de “Pálida Elvira”. Nesse, ou nas novelas publicadas no período e não aproveitadas naquela coletânea, as personagens, se não são leitoras exemplares, têm suas preferências demarcadas, *Paulo e Virgínia* sendo a mais constante e mais característica, como se verifica no trecho abaixo, extraída de um dos textos mais antigos de Machado de Assis, o conto “Questão de vaidade”, de 1864:

Na sala, sobre a mesa, estava um livro aberto. Eduardo procurou ler o que era; levantou-se e foi saciar a curiosidade. Era Paulo e Virgínia. Um lenço marcado com a firma de Sara, atirado sobre as folhas abertas, para marcar a página, indicava quem estivera lendo a obra-prima de Saint-Pierre. ⁷

Outra técnica de Machado de Assis leva-o a seguidamente invocar o leitor de seu próprio texto, estabelecendo com ele afinidade e parceria, segundo um companheirismo que coloca a ambos, narrador e leitor, acima da média das personagens e, por conseqüência, acima da situação concreta representada no texto, que, pelo seu realismo, está muito próxima da experiência existencial do público do escritor. Essa familiaridade pode ser verificada no mesmo “Questão de vaidade”, em que o narrador imagina uma cena em que ambos, ele e o leitor, este um indivíduo *perspicaz e apto para sofrer uma narrativa de princípio a fim*, compartilham um ambiente comum, íntimo e qualificado para a apresentação de histórias, ficcionais ou verídicas:

Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as quatro paredes de uma sala; o leitor assentado em uma cadeira com as pernas sobre a mesa, à moda americana, eu a fio comprido em uma rede do Pará que se balouça voluptuosamente, à moda brasileira, ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda gente.

Imagine mais que é noite. A janela aberta deixa entrar as brisas aromáticas do jardim, por entre cujos arbustos se descobre a lua surgindo em um límpido horizonte.

Sobre a mesa ferve em aparelho próprio uma pouca de água para fazer uma tintura de chá. Não sei se o leitor adora como eu a deliciosa folha da Índia. Se não, pode mandar vir café e fazer com a mesma água a bebida de sua predileção.

.....

Ora, como é noite, e como não hajam cuidados para nós, temos ambos percorrido toda a planície do passado, apanhando a folha do arbusto que secou ou a ruína do edifício que abateu.

Do passado vamos ao presente, e as nossas mais íntimas confidências se trocam com aquela abundância de coração própria dos moços, dos namorados e dos poetas. Finalmente, nem o futuro nos escapa. Com o mágico pincel da imaginação traçamos e colorimos os quadros mais grandiosos, aos quais damos as cores de nossas esperanças e da nossa confiança.

Suponha o leitor que temos feito tudo isto e que nos apercebemos de que, ao terminar a nossa viagem pelo tempo, é já meia-noite. Seriam horas de dormir se tivéssemos sono, mas cada qual de nós, avivado o espírito pela conversação, mais e mais deseja estar acordado.

Então o leitor, que é perspicaz e apto para sofrer uma narrativa de princípio a fim, descobre que eu também me entrego aos contos e novelas, e pede que lhe forje alguma coisa do gênero.

E eu para ir mais ao encontro dos desejos do leitor imaginoso, não lhe forjo nada, alinhavo alguns episódios de uma história que sei, história verdadeira, cheia de interesse e de vida. E para melhor convencer o meu leitor vou tirar de alguma gaveta algumas cartas em papel amarelado, e antes de começar a narrativa, leio-as, para orientá-lo no que vou lhe contar.

O leitor arranja as suas pernas, muda de charuto, e tira da algibeira um lenço para o caso de ser preciso derramar algumas lágrimas. E, feito isto, ouve as minhas cartas e a minha narrativa.

Suponha o leitor tudo isto e tome as páginas que vai ler como uma conversa à noite, sem pretensão nem desejo de publicidade. (p. 7-9)

“Pálida Elvira” e “Questão de vaidade” partem da mesma situação inicial: narrador e leitor estabelecem uma relação amistosa e igualitária, condição para a audição da história. Além disso, o leitor está posicionado num ambiente apropriado ao entendimento da narrativa, o que, somado ao privilégio de se equiparar ao narrador, confere-lhe superioridade.

“Questão de vaidade”, contudo, não se encerra pela ruptura indicada a propósito de “Pálida Elvira”. Depois de encerrar a história, diz o narrador à guisa de conclusão:

Conclusão

Depois de contar esta história, o leitor e eu tomamos a nossa última gota de chá ou café, e deitamos ao ar a nossa última fumaça do charuto.

Vem rompendo a aurora e esta vista desfaz as idéias, porventura melancólicas, que a minha narrativa tenha feito nascer. (p. 89-90)

Eis aí a primeira razão para a ruptura: enquanto que o narrador de “Questão de vaidade” faz o relato para um ouvinte masculino, o de “Pálida Elvira” escreve para uma *leitora amiga*. Além disso, ele vai aos poucos desfazendo essa amizade por estabelecer mediações que o distanciam da destinatária do texto. A primeira dessas mediações foi referida: decorre da divisão de papéis sexuais, sendo que leitores homens e leitoras mulheres comportam-se de modo diferente, e a leitura conforme o modelo feminino não aparece como aconselhável.

A leitora feminina, a quem se dirige o narrador, é aquela capaz de entender Elvira. Mas, ao contrário do leitor *perspicaz e apto* de “Questão de vaidade”, que, junto com o narrador, analisa personagens e situações relatadas, a leitora de “Pálida Elvira” só pode entender a protagonista por se identificar a ela, por ter vivido situações semelhantes, portanto, por experimentar o assunto pelo lado emocional. Essa concepção de leitura é tão forte no texto, que se reproduz na sua interioridade: também Elvira é leitora, e leitora de Lamartine, o mesmo que amou uma Elvira e escreveu o poema “Le Lac”, inspirador dos sentimentos manifestados pela personagem do poema de Machado de Assis:

Sobre uma mesa havia um livro aberto;
Lamartine, o cantor aéreo e vago,
Que enche de amor um coração deserto;
Tinha-o lido; era a página do Lago.
Amava-o; tinha-o sempre ali bem perto,
Era-lhe o anjo bom, o deus, o orago;
Chorava aos cantos da divina lira...
É que o grande poeta amava Elvira! (p. 182)

A trajetória posterior de Elvira é determinada por essa circunstância: admiradora de Lamartine, apaixona-se por um poeta, o jovem Heitor que aparece em sua casa e conquista seu coração. A situação é prevista antes de que o rapaz apareça, pois a atitude da moça perante o amor é determinada pela sua leitura predileta:

Elvira! O mesmo nome! a moça os lia,
Com lágrimas de amor, os versos santos,
Aquela eterna e lânguida harmonia
Formada com suspiros e com prantos;

Quanto escutava a musa de elegia
 Cantar de Elvira os mágicos encantos,
 Entrava-lhe a voar a alma inquieta,
 E com o amor sonhava de um poeta.
 Ai, o amor de um poeta! amor subido!
 Indelével, puríssimo, exaltado,
 Amor eternamente convencido,
 Que vai além de um túmulo fechado,
 E que através dos séculos ouvido,
 O nome leva do objeto amado,
 Que faz de Laura um culto, e tem por sorte
 Negra foice quebrar nas mãos da morte. (p. 183)

A identificação é a atitude que pauta a leitura de Elvira, criando-lhe expectativas para o futuro e fazendo-a entender o mundo e as personagens a partir dos livros consumidos. Não é outra, porém, a atitude da leitora de Machado: também ela, conforme previa a abertura do poema, continua compreendendo o desenrolar da história de Elvira desde suas experiências pessoais, facultando a aproximação entre as duas criaturas, a protagonista e a leitora, com a conseqüente identificação. Sem esse tipo de afinidade, não há meios de se decifram os acontecimentos presenciados no texto, só assim pode-se saber por que, visto pela primeira vez o poeta Heitor, a jovem por ele se apaixone perdidamente:

E trava-lhe da mão, e brandamente
 Leva-o junto d'Elvira. A moça estava
 Encostada à janela, e a esquiva mente
 Pela extensão dos ares lhe vagava.
 Voltou-se distraída, e de repente,
 Mal nos olhos de Heitor o olhar fitava,
 Sentiu... Inútil fora relata-lo;
 Julgue-o quem não puder experimentá-lo.

 Entra a leitora numa sala cheia;
 Vai isenta, vai livre de cuidado:
 Na cabeça gentil nenhuma idéia,
 Nenhum amor no coração fechado.
 Livre como a andorinha que volteia
 E corre loucamente o ar azulado.
 Venham dois olhos, dois, que a alma buscava.
 Eras senhora? ficarás escrava! (p. 189-190)

Tanto a leitora de Machado, interlocutora do poema “Pálida Elvira”, quanto a leitora de Lamartine, a Elvira do poema, não estabelecem o devido distanciamento entre o lido e o vivido. O leitor masculino age de modo diferente, e a definição dessa segunda

atitude de leitura corresponde a outra das mediações entre o narrador e a *leitora amiga*, determinantes da ruptura verificada ao final do texto.

Igualmente o leitor masculino atua nos dois planos construídos pelo poema, um deles sendo o do diálogo entre o narrador e seu destinatário, o outro sendo o das personagens, elas igualmente leitoras. Portanto, “Pálida Elvira” pressupõe também ser lido por representantes do sexo masculino; estes, todavia, não são genéricos, como a *leitora amiga*, mas primeiramente profissionais da leitura, vale dizer, críticos literários. Eis por que quando o narrador se dirige ao leitor homem refere-se à sua atividade, como no trecho a seguir:

Não me censure o crítico exigente
O ser pálida a moça; é meu costume
Obedecer à lei de toda a gente
Que uma obra compõe de algum volume. (p. 182)

ou ao fato de dominar as regras de poética, circunstância própria ao leitor mais qualificado como é o leitor profissional:

(...) Perdão, leitores,
Eu bem sei que é preceito dominante
Não misturar comidas com amores; (p. 185)

O mesmo se passa no âmbito da história amada: Antero, o tio de Elvira, em casa de quem vive a moça e onde chega o jovem Heitor, é

Erudito e filósofo profundo,
Que sabia de cor o velho Homero,
E compunha os anais do Novo Mundo;
Que escrevera uma vida de Severo,
Obra de grande tomo e de alto fundo;
Que resumia em si a Grécia e Lácio,
E num salão falava como Horácio; (p. 184)

É o mesmo Antero quem diz a Heitor que um bom poeta é hoje quase um mito (p. 189), frase que o coloca no mesmo paradigma do leitor-homem sisudo, que rejeita obras como a que o narrador lhe oferece agora:

(...) Neste lance
Se o meu leitor é já homem sisudo,
Fecha tranqüilamente o meu romance,
Que não serve a recreio nem a estudo; (p. 183)

Homens sisudos, críticos exigentes, eruditos não são leitores de “Pálida Elvira”. Aproximam-se do texto por exigência da profissão ou do gosto, mas se afastam dele porque a obra não corresponde às suas expectativas. Não serve para o estudo, é demasiadamente fiel ao cânone do gênero, falta-lhe a densidade dos clássicos – preocupações, todas essas, da leitura masculina. Aqueles não são parceiros para um texto dessa natureza, parceria a ser transferida para a mulher, mas, ao fim e ao cabo, indesejada pelo narrador. A presença da ironia é a última das mediações empregadas, a que deixa a *leitora amiga* fora do campo das pretensões do narrador.

Que a ironia recorta o texto sugerem-no as citações anteriores, onde se verificam o uso exagerado da linguagem empolada do Ultra Romantismo, o excesso de exclamações e a presença de personagens estereotipadas, como a virgem pálida, o sedutor leviano e depois arrependido e o tio severo, porém acolhedor. Porém, ela se aplica com mais intensidade, sobretudo quando o narrador constrói as regras de composição de narrativas sentimentais. Procedimentos diferentes possibilitam a realização dessa tarefa, como o fato de o narrador conferir chão materialista à história e às personagens:

(...) Eu não vi, nem sei se algum amante
Vive de orvalho ou pétalas de flores;
Namorados estômagos consomem!
Comem Romeus, e Julietas comem. (p. 185)

Ou a confissão de que apenas segue a norma da poética do gênero escolhido para desmascará-la, conforme acontece na cena em que, logo após ter aureolado o poeta Heitor, comenta:

Demais, era poeta. Era-o . Trazia
Naquele olhar não sei que luz estranha
Que indicava um aluno da poesia.
Um morador da clássica montanha,
Um cidadão da terra da harmonia,
(...).
Um poeta! e de noite! e de capote!
Que é isso, amigo autor? Leitor amigo,
Imaginas que estás num camarote
Vendo passar em cena um drama antigo.
Sem lança não conheço D. Quixote
Sem espada é apócrifo um Rodrigo;
Herói que às regras clássicas escapa,
Pode não ser herói, mas traz a capa. (p. 188)

Ou ainda a observação de que precisa controlar seu discurso para não perder a atenção do leitor, sinal evidente de que tem pleno domínio sobre a matéria ficcional:

Resumamos, leitora, a narrativa.
Tanta estrofe a catar etéreas chamas
Pede compensação, musa insensível,
Que fatigais sem pena o ouvido às damas.
Demais, é regra certa e positiva
Que muitas vezes as maiores famas
Perde-as uma ambição de tagarela;
Musa, aprende a lição; musa, cautela! (p. 198)

Todos estes sintomas de que o escritor conhece as regras do fazer literário e pode desarticulá-las, sem perder de vista os objetivos de sua escrita. Ao mesmo tempo, indicam que, embora ele represente, dentro e fora do relato, leitores possíveis, não espera que seu leitor implícito se identifique com esses modelos.

Com efeito, nem a *leitora amiga*, nem o *homem sisudo* parecem se situar no horizonte das expectativas de leitura de “Pálida Elvira”. Da primeira o narrador se despede antes de a história terminar, porque, quando isto acontece, ele já tem outro sujeito leitor em mente; do segundo o narrador espera o abandono, pois, como o romance (...) *não serve a recreio nem a estudo, o “homem sisudo” condena tudo; / Abre um volume sério, farto e enorme, / Algumas folhas lê, boceja... e dorme.* (p. 183) “Pálida Elvira” não se dirige nem a um, nem a outra, e sim àquele que, conhecendo as regras do gênero ultraromântico sentimental e de aventuras, não mais acredita nelas, podendo então se distanciar o suficiente para se divertir com os efeitos obtidos por quem as critica e desconstrói. O poema foi efetivamente escrito para *divertir de outras lembranças*, como proclama o último verso, isto é, para afastar do conhecido e abrir caminho para novas experiências.

Com isso, Machado contradiz igualmente a norma de leitura que está na base do comportamento da *leitora amiga* e de Elvira: a leitura não está aí para facultar a identificação e, assim, impedir o distanciamento que diverte e conscientiza. Leituras daquela espécie são virtualmente condenáveis, e não é para leitores desse tipo que Machado deseja escrever. Mas, como também não pode evitar os leitores disponíveis, sintetizados na leitora amiga, no homem sisudo e no crítico exigente, mostra que quem o lê – seja que for – não segue esse caminho, estando, pelo contrário, na direção certa desejada pelo escritor. A identificação é substituída pela pedagogia, e o leitor converte-se no bom aluno que vai acompanhar as pegadas designadas pelo mestre da leitura.

Outra é a proposta apresentada por Jorge Luís Borges em “Tema del traidor y del héroe”, conto, pertencente à coleção de *Ficciones*, publicada em 1944, em que se discute,

por outro percurso, o lugar da leitura na vida da sociedade. O narrador se apresenta em primeira pessoa no parágrafo inicial do relato, para indicar que está imaginando escrever um texto com o argumento que resume a seguir. Conforme o plano ainda em esboço, um outro narrador, Ryan, bisneto do conspirador, mas heróico, Fergus Kilpatrick, quer escrever a biografia do bisavô. A execução do plano depende do deciframento do enigma relativo ao assassinato de *Kilpatrick, eliminado en la vispera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado*. 9

Ryan se detém nos eventos que precederam o assassinato de Kilpatrick, ocorrido num teatro, como os anúncios para não estar presente naquele local, os indícios de que seria traído, os presságios inexplicáveis racionalmente. O narrador crê encontrar aqui um paralelismo entre a história do bisavô e a de César, sendo induzido a supor *una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten* (p. 497). À teoria de que a história se repete a si mesma acrescenta outra: a história copia a literatura, pois outros eventos ocorridos na noite do crime reproduzem cenas de tragédias de William Shakespeare. Ryan conclui: *Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...* (p. 497).

A investigação, contudo, não encerra nesse ponto: Ryan se volta à biografia de James Alexander Nolan, *el más antiguo de los compañeros del héroe* (p. 497), e descobre que ele fora intérprete de Shakespeare e tradutor de *Júlio César* para gaélico. Por ocasião da morte de Kilpatrick, havia sido incumbido de descobrir e revelar o traidor que se escondia entre os rebeldes irlandeses. Nolan denuncia o próprio Kilpatrick com provas irrefutáveis, e Kilpatrick não nega que tenha traído seus companheiros; pede apenas que seu castigo não prejudique a pátria. A solução surge de uma idéia de Nolan, que concebe o assassinato de Kilpatrick num teatro, para que o traidor, atei figura idolatrada pelos irlandeses, morresse como um herói e não prejudicasse a rebelião. Para executar a idéia, Nolan precisa de um roteiro, encontrado no *enemigo inglés William Shakespeare* (p. 498):

Repetió escenas de Macbeth, de Julio César. La pública y secreta representación comprendió varios días. El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefijado por Nolan. Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue completo; el de otros, momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez. Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln, un

balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del heroé, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas. (p. 498)

As investigações de Ryan não o levam apenas a descobrir que a morte de Kilpatrick consistia numa soma de punição e consagração, fornecendo à revolução emergente as personagens imprescindíveis ao sucesso: o herói vitimado e o criminoso não identificado, fator fundamental para incendiar a revolta contra o povo opressor, o inglês. Aprofundando a pesquisa, verifica que um lugar fora deixado para ser preenchido no futuro, o do próprio investigador que se deparasse com a verdade:

Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... (p. 498)

Talvez por essa razão resolva contrariar o roteiro e silenciar *el descubrimiento*, publicando um livro dedicado *a la gloria del héroe* (p. 498); mas o narrador conclui, encerrando o relato: *también eso, tal vez, estaba previsto*. (p. 498).

À semelhança do poema de Machado de Assis, o conto de Borges constrói-se sobre dois planos. Em “Pálida Elvira”, os dois planos dividiam-se entre os leitores, o da leitora amiga, com quem dialogava o narrador, e o de Elvira, admiradora de Lamartine. No “Tema del traidor y del héroe”, os planos repartem-se entre dois narradores; um emprega a primeira pessoa e confessa estar projetando um argumento *que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles* (p. 496); o segundo é Ryan, mais comprometido que o outro, porque ambiciona dirigir a biografia do heróico bisavô e resolver os enigmas que cercam seu assassinato. O primeiro narrador deixa claro que seu argumento lida com dados fictícios, tanto que, no início do segundo parágrafo, ainda não decidiu onde e quando situará a ação; escolhe a Irlanda e a data de 1824 *para comodidad narrativa* (p. 496). Ryan, por seu turno, está convencido de que lida com um fato histórico, verídico, empanado por um enigma cujo deciframento lhe cabe, deixando-o mais nítido para seus leitores e admiradores da sorte de seu país.

A descontinuidade entre os dois narradores repete um processo de “Pálida Elvira”, não ao nível da leitura, mas ao nível da narração: ambos os narradores anônimos, o do poema de Machado e o do conto de Borges, tal como se apresenta no parágrafo inicial, desacreditam o fato relatado a seguir, gerando a intranquilidade do leitor que, por isso, se distancia do narrado. O segundo narrador do conto de Borges, o bem intencionado Ryan,

se propõe, contudo, a interpretar a história, reexaminando o passado de seu país desde o ponto de vista dos heróis. A revelação surpreende-o duas vezes: descobre que o roteiro veio da literatura, mais especificamente de Shakespeare, comprovando até a veracidade da famosa frase do dramaturgo inglês, extraída do mesmo Macbeth que serviu de inspiração a Nolan: *Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more: its a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing*.¹⁰ E descobre que mesmo o papel, que desempenharia mais de cem anos depois, estava previsto, tanto ao tentar recusa-lo enquanto pesquisador da verdade, quanto ao render-se à sua execução, ajudando a propagar o mito.

O conto lida com um tema caro às histórias nacionais para desmascará-lo. Como Machado, Borges está desconstruindo um enredo conhecido, armado pelo Romantismo. Em “Pálida Elvira”, trata-se de desmontar clichês sentimentais; no conto de Borges derruba-se o mito do herói, sobretudo àqueles que servem às causas literárias e patrióticas. O escritor argentino vai até mais longe, pois não é difícil constatar no trecho citado acima, relativo ao projeto de Nolan, o pano de fundo oferecido pelo mito de Jesus de Nazaré, que, como Kilpatrick, entra na cidade sagrada, Jerusalém, para ser aclamado e, depois, sacrificado, procedimento que colaborou sobremaneira à deificação do herói do Cristianismo.¹¹

O processo como os escritores procedem à desconstrução é igualmente significativo: Machado e Borges revelam como se forjam os mitos, indicando que sua fonte é a literatura. Seja ao seguir regras da poética dos gêneros sentimentais, seja ao buscar na tragédia um modelo de comportamento a seguir, de um modo ou de outro é da ficção que provêm as referências necessárias à organização da sociedade.

Em “Pálida Elvira”, a identificação determinava o comportamento das duas leitoras indicadas no texto: tanto a leitora amiga como a protagonista retiravam das leituras exemplos de atitudes e visão de mundo, através dos quais pautavam suas relações com a sociedade. Em “Tema del traidor y del héroe”, é a sociedade como um todo que regula seu comportamento desde as leituras feitas. Não apenas isso: um grande leitor – no caso, Nolan – organiza a sociedade para que ela se reconheça como tal. Não houvesse ele forjado um mito, a revolução nem aconteceria, muito menos seria bem sucedida. A história enquanto sucessão de eventos é caótica ou traiçoeira, *a tale told by na idiot, full of sound and fury, signifying nothing*. É preciso que um sentido lhe seja atribuído, e este é buscado na ficção, único lugar onde os fatos têm ordem e significação.

Não é, pois, a história que rege nossas ações, e sim a fantasia, berço da literatura. Igualmente esse roteiro está previsto no conto de Borges: o narrador primeiro, ao contrário de Ryan, não pesquisa o passado, e sim inventa um argumento, que, diz ele, *escribiré tal vez* (p. 496). A observação inicial, que a princípio, parece contrariar a veracidade do relato, acaba, conforme uma leitura circular, por reafirmá-la, pois, a se acreditar no relato, a imaginação é que fornece os fatos históricos e dá-lhes substância. É por criar o que vai acontecer que o acontecido mostra-se verdadeiro. Mas o texto que leremos ainda não redigido, porque o narrador no momento apenas cogita escrevê-lo no futuro. Tal como Nolan, o narrador não lida com o passado, mas projeta o futuro; entretanto, o porvir não consiste num vir-a-ser, e sim numa nova compreensão do que aconteceu, descoberta que, da sua vez, não altera a versão dos eventos já consagrada pelo tempo. Tanto o narrador primeiro quanto Nolan sabem o que acontecerá: aparecerá Ryan, cujas investigações propiciarão conhecer o que verdadeiramente sucedeu, mas que não ousará contrariar o mito, não apenas deixando-o como está, mas ainda corroborando-o.

Outra vez a narrativa confirma pressupostos que aparentemente negava. Enquanto investigava, Ryan chegou *a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten* (p. 497). A seqüência do relato parece desmentir essa suposição, pois a repetição se devia à apropriação do roteiro sugerido pelas tragédias de Shakespeare. A conclusão do conto, contudo, leva o leitor a retomar a abertura, e, nessa revisão, verificar que o futuro é unicamente escrita, escrita que se debruça invariável e incansavelmente sobre o passado. As linhas do tempo dão voltas contínuas, e o porvir consiste na eterna retomada, para endossá-los, dos mitos cristalizados pelo tempo.

É enquanto planejadores do futuro que Nolan e o narrador se confundem e se identificam. Nolan é, porém, também o leitor que extraiu da ficção modos de comportamento para os homens e formas de organização para a sociedade. Como a leitora amiga e Elvira, encontrou na arte possibilidades de experiência traduzidas em atos concretos. Ao contrário dele, o leitor do “Tema del traidor y del héroe” fica sem alternativas de ação, embora consciente de que o fluxo da história pouco lhe diz, em contraposição à literatura, de onde retira tudo, a começar pela desconfiança perante o mito e os relatos do passado.

Machado e Borges estão empenhados em desarticular as convicções de seus leitores; mas fazem-no confiando em que a leitura exerça seu papel, o de estabelecer o diálogo primordial sem o qual a literatura não subsiste, muito menos sua produção poética

e ficcional. Eis aí a aposta que lançam, que os aproxima no tempo e que assinala a afinidade de ambos diante do universo do leitor.

1. MACHADO DE ASSIS. Confissões de uma viúva moça. In: *Contos fluminenses*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 187.
2. BORGES, J. L. Um lector. *Elogio de la sombra*. In: Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 1016.
3. JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. Zilberman, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paul: Ática, 1989.
4. ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976.
5. MACHADO DE ASSIS. Pálida Elvira. *Falenas*. In: Machado de Assis. *Poesias*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 180-212. Todas as citações provêm dessa edição; indicaremos apenas as páginas onde se encontram. O poema foi publicado originalmente em 1869, no *Jornal das Famílias*, revista patrocinada pela editora Garnier; no ano de 1870, Machado de Assis incluiu-o no volume de poesias que denominou *Falenas*.
6. Contos fluminenses reúne contos que Machado de Assis publicou no *Jornal das Famílias*, da Garnier, entre 1865 e 1869. O livro foi lançado em 1870.
7. MACHADO DE ASSIS. Questão de vaidade. In: Machado de Assis. *Histórias românticas*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 30-31.
8. No conto Questão de vaidade, são comuns expressões do narrador dirigidas ao leitor, como a que se encontra na p. 37: *Perguntará o leitor como é que um homem de tão bom senso como Pedro Elói parecia tão amigo de Eduardo*.
9. BORGES, J. L. Tema del traidor y del héroe. *Ficciones*. In: Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 496-498. Todas as citações provêm dessa edição; indicaremos apenas as páginas onde se encontram.
10. SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. In: Shakespeare, William. *Tragedies*. Londres, Dent Everyman's Library, 1964. p. 477.
11. Se quiséssemos, poderíamos ir mais longe: a cena que Borges põe nas mãos de Nolan contém traços holywoodianos, conforme o cinema narrou a história de Jesus, ao se referir a *centenares de actores que colaboraron com el protagonista* (p. 498). Quando o narrador indica que os livros históricos repetiram *las cosas que dijeron e hicieron*, a

referência se estende aos Evangelhos, supostamente reprodutores fiéis e confiáveis, mas igualmente endeusadores, das palavras de Cristo.

O FANTÁSTICO EM MAUPASSANT E BORGES

O fantástico foi definido por Tzvetan Todorov, na sua já clássica Introdução à literatura fantástica, como um gênero literário autônomo, embora “evanescente”, situado no tênue limite entre os gêneros estranho e maravilhoso. Para o teórico, o fantástico resulta da “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p.31). A mesma hesitação pode surgir, mas apenas provisoriamente, no gênero estranho (em que o sobrenatural resulta explicado), e está completamente ausente no gênero maravilhoso (em que o sobrenatural é aceito aprioristicamente). A filiação de um texto ao gênero fantástico se dá através do preenchimento de três condições básicas: 1) “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”; 2) “esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra”; 3) “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética” (p. 38-39). O termo chave dessa definição, não por acaso repetido várias vezes por Todorov no trecho transcrito, é *hesitação*. O leitor (leia-se “leitor implícito”) deve hesitar no enquadramento dos fatos insólitos que lhe são apresentados pelo texto fantástico, parecendo-lhe igualmente provável que tais fatos possam ter alguma explicação natural (ainda não explicitada no texto) ou que se devam realmente à intervenção de forças sobrenaturais. Para Todorov, entre as três condições apresentadas apenas a 1 e a 3 são constitutivas do gênero fantástico, enquanto a segunda (a representação da hesitação no texto) é facultativa, embora usualmente também seja preenchida.

Felipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, também reconhece a existência do fantástico enquanto gênero literário, mas busca desenvolver sua análise em um nível mais textual, de forma que desloca o eixo de caracterização do fantástico da questão da hesitação do leitor para a da ambigüidade do texto. Conforme suas palavras, “a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da ambigüidade de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas” (p.132). Para Furtado, a ambigüidade do

texto fantástico se constitui e mantém basicamente a partir da combinação de três procedimentos narrativos distintos, que resumo a seguir: 1) fazer surgir, num contexto aparentemente normal, acontecimentos ou personagens que subentendam a existências de forças sobrenaturais negativas e avassaladoras; 2) conferir verossimilhança aos fenômenos e seres sobrenaturais, dotando-os de uma lógica própria e conforme às regras de composição do gênero; 3) evitar a racionalização plena dos fenômenos insólitos, favorecendo as explicações parcelares.

As definições do fantástico que encontramos em Todorov e Furtado não são totalmente convergentes. Entretanto, há vários pontos em comum em suas abordagens teóricas, destacando-se o entendimento do fantástico como um gênero literário autônomo, limítrofe do estranho e do maravilhoso, que se realiza através da forma narrativa e cujo traço distintivo essencial é o questionamento da existência do sobrenatural (questionamento que deve suscitar a “hesitação do leitor”, segundo Todorov, ou a “ambigüidade do texto”, segundo Furtado). Há ainda um outro aspecto que aproxima as obras até aqui estudadas: ambas tomam como objeto de sua análise contos e novelas de autores que viveram entre fins do século XVIII e início do século XX, na grande maioria europeus. Dessa forma, o próprio “modelo” de narrativa fantástica que se tenta constituir traz as marcas de uma literatura histórica e geograficamente determinada. Todorov, consciente deste fato, propõe inclusive que o fantástico é um gênero datado, que teria surgido em fins do século XVIII com o livro *Le Diable amoureux*, de J. Cazotte, e encontraria seus últimos exemplos esteticamente satisfatórios nas novelas de Maupassant, um século mais tarde. A explicação que Todorov nos dá para a curta vida do gênero é a seguinte: “O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista” (op. cit., p.176).

No presente trabalho, eu partirei justamente da análise de dois contos de Maupassant, o último autor que ainda se enquadra satisfatoriamente no modelo do fantástico desenvolvido por Todorov, e em seguida analisarei dois contos do escritor argentino Jorge Luis Borges, comumente considerado como um autor de literatura fantástica (ele mesmo, como veremos adiante, se qualifica como tal). Algumas décadas, duas guerras mundiais e o Oceano Atlântico separam esses dois escritores, mas também há evidentes afinidades entre ambos, como a preferência pela forma do conto, a insatisfação diante da realidade dada e uma atração especial pelos elementos fantásticos na criação literária. Porém até que ponto o fantástico que se distingue na

obra de Borges ainda guarda semelhança com aquele cultivado por Maupassant? O fantástico constitui realmente um gênero literário autônomo ou comparece apenas como elemento de composição nas obras mais diversificadas? A busca de uma resposta para essas questões constitui o objetivo central deste ensaio.

1. Guy de Maupassant e os Terrores Sobrenaturais

Os contos fantásticos de Maupassant se constituem de maneira peculiar, como aponta José Thomaz Brum no prefácio de *O Horla e outras histórias*. O escritor não nos apresenta “criaturas impossíveis (duendes, gênios) em cenários exóticos, mas acontecimentos estranhos que se equilibram nessa tensão que se origina de um espírito incerto: o homem é um ser estranho para si mesmo, o *outro* é um abismo – o fantástico invade a alma humana e inunda o mundo cotidiano”. Questões como as da identidade fragmentada, da loucura e do medo do indefinido são recorrentes nas narrativas fantásticas de Maupassant, e o autor sabe como poucos manter a ambigüidade intrínseca ao gênero, pois suas personagens se equilibram num tênue fio entre a lucidez e a loucura, entre a temeridade e o terror, sem se precipitarem definitivamente em nenhum dos lados.

Começamos pela análise do conto “Aparição”, em que o tema do fantasma, clássico no gênero, já se anuncia no próprio título. O texto principia por uma breve moldura, que descreve uma “reunião íntima” em que “cada um tinha uma história para contar, um caso que afirmavam ser autêntico”. Já nesse intróito, o narrador nos deixa em suspenso, sobre a veracidade efetiva dos casos que cada um conta. Apenas a palavra da personagem atesta a autenticidade do que relata. E é justamente uma personagem em especial, o “velho marquês de la Tour-Samuel”, que toma a palavra em seguida e, na condição de narrador-personagem, relata alguns fatos extraordinários que ocorreram com ele na mocidade. Segundo o marquês, ele fora incumbido de resgatar alguns papéis que permaneciam no castelo de um amigo seu. O amigo lhe diz que “por nada deste mundo voltaria a entrar naquela casa”, pois ali morrerá prematuramente sua esposa. O narrador parte para o castelo, tomado por uma espécie de “embriaguez de energia”. Ao chegar, encontra o jardineiro, mas este mostra receio de ajudar o visitante. Ocorre que os papéis em questão estavam guardados justamente no quarto do casal, cuja porta permanecia cerrada desde a morte da mulher. Num rompante de impaciência, o narrador decide ir sozinho ao quarto, e encontra-o

cheirando a mofo, com as janelas emperradas. Na penumbra, percebe que um dos travesseiros da cama possuía “a marca profunda de um cotovelo ou de uma cabeça, como se alguém tivesse acabado de se apoiar aí”. O marquês põe-se imediatamente a vasculhar a escrivaninha. No momento em que encontra o que viera buscar, sente junto ao seu ombro “um grande e doloroso suspiro”. Assustado, dá um salto de dois metros e volta-se para trás, avistando a figura de uma mulher vestida de branco. Apesar de não acreditar em fantasmas, o narrador confessa que nesse momento sofreu em alguns instantes mais do que em todo o resto de sua vida, “vítima da angústia irresistível dos terrores sobrenaturais”. Mulher ou espectro, a aparição pede ao visitante que penteasse a longa cabeleira dela. Atendido o pedido, ela desaparece, e o marquês foge com os maços de papéis. De volta ao seu alojamento em Rouen, o narrador se pergunta se sua experiência não teria sido mera alucinação. Por acaso, desce os olhos para o peito, e descobre seu dólma cheio de longos cabelos de mulher. Após alguma reflexão, resolve mandar os papéis aos amigos por uma ordenança, e esperar até o dia seguinte para ele mesmo ir visitá-lo. Só que, no dia seguinte, o amigo terá desaparecido, e a polícia não encontrará quaisquer indícios da presença de uma mulher no castelo.

Diante do relato desse marquês lúcido e corajoso, que jamais havia recuado diante de perigos reais, mas guardou um segredo por cinquenta e seis anos a experiência que o fez estremecer diante de “perigos imaginários”, o leitor permanece na indecisão. Acaso o marquês teria sofrido uma alucinação? Mas, então, como explicar os cabelos no seu dólma? E a mulher do castelo não teria sido uma intrusa, mero ser de carne e de osso, que o marquês confundiu com um espectro devido à atmosfera do quarto e à natureza da missão que lhe incumbiram? Entretanto, nesse caso, por que a polícia não encontra qualquer vestígio da mulher? As hipóteses anteriores, que buscam uma explicação natural par os fatos relatados, se contrapõem à uma explicação sobrenatural, que a própria narrativa insinua ser a correta: a mulher do castelo nada mais é que o fantasma da morta que habitava aquele quarto. A favor desta última interpretação, contam as palavras do narrador quando descreve o cabelo da mulher que ele, trêmulo de medo, penteava: “segurei seus longos cabelos que me deixaram na pele uma atroz sensação de frio, como se lidasse com serpentes”. E, logo adiante: “Manuseava não sei como aquela cabeleira de gelo”. Esta hesitação entre duas explicações diversas (uma natural e outra sobrenatural) para os mesmos fatos é constitutiva do gênero fantástico, como nota Todorov, citando Vladimir Soloviov:

“No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna” (op. cit., p.31)

Outro conto de Maupassant que insinua no leitor a dúvida sobre a lucidez ou a loucura de seu narrador-protagonista é a “O Horla”. Este conto relata a descoberta de um ser novo e misterioso, o Horla, que atormenta a vida do narrador de tal forma que ele se vê obrigado a recorrer a um alienista e a se internar numa casa de saúde (na primeira versão) ou mesmo a praticar o suicídio (na segunda versão). Resumo brevemente a segunda versão do conto, escrita em forma de diário. O narrador é um homem de meia-idade, que vive tranqüilamente em sua casa à margem do Sena, perto de Rouen, até o dia em que, após ver passar no rio uma galera brasileira, sente-se acometido de estranhas indisposições. Após um período de febres, angústias e inescrutáveis presságios, durante o qual se submete a uma medicação à base de duchas e brometo de potássio para conseguir conciliar o sono, o narrador se defronta com um evento inexplicável: à noite, alguém (talvez ele próprio, sonâmbulo) bebe toda a água que havia no jarro colocado em seu quarto, embora o quarto estivesse chaveado. Após algumas noites tormentosas, em que o mesmo fato se repete, o narrador empreende uma viagem a Paris, a fim de espairar. Ali é testemunha do poder da hipnose, através de uma experiência em que se vê envolvido, junto com sua prima. Esta experiência o perturba significativamente. Após regressar à sua casa, o narrador é surpreendido por fatos ainda mais incomuns. Em plena luz do dia, vê uma flor de seu jardim desprender-se da haste e elevar-se no ar, desaparecendo em seguida. Dias depois, sente que já não pode mais governar seus atos e pensamentos, mas que “alguém” se apoderou de sua alma (como se estivesse sob um incessante transe hipnótico). Numa noite em que cochila após ler um livro, descobre ao acordar que as páginas continuam a virar sozinhas, como que folheadas por um ser invisível. Como clímax desta sucessão de fatos insólitos, o narrador afinal “vê” o misterioso inimigo que o persegue: o Horla se interpõe entre ele e o espelho, eclipsando-lhe momentaneamente o reflexo. Após esta prova de existência do inimigo, o narrador resolve-se a matá-lo, e para isso lhe prepara uma armadilha: manda instalar grades de ferro em seu quarto e, quando sente novamente a presença do Horla, tranca-o no quarto e incendeia a casa. Mas o Horla, este “Ser invisível e temível”, poderá ser destruído pelos meios convencionais, pergunta-se o narrador. Optando pela negativa, conclui então que só lhe resta o suicídio.

Muitas vezes, ao longo da narrativa, o narrador se pergunta (e o leitor com ele) se todos os fatos anormais não seriam fruto de momentos de alucinação, ou de uma divisão de personalidade. Por momentos, esta hipótese parece prevalecer, até ser desmentida por novos fatos, como o do alastramento da “doença” aos criados da casa, ou a notícia sobre uma epidemia de loucura na província de São Paulo, no Brasil, que atingia as populações locais de forma semelhante àquela experimentada pelo narrador (lembramos que ele avistara uma galera brasileira entrando pelo Sena, supostamente trazendo a bordo a causa da sua efemeridade). A questão se complica ainda mais a partir de algumas digressões da narrativa, em que são traduzidos à tona argumentos de natureza vária, numa tentativa de explicar a existência do Horla. Primeiramente, o narrador se põe a considerar consigo mesmo sobre a limitação dos sentidos humanos, que conseguem perceber apenas uma mínima parcela do universo, e chega a ansiar pela posse de “outros órgãos que realizassem em nosso favor outros milagres”. Mais tarde, dialogando com um monge, este lhe pergunta: “será que nós vemos a centésima milésima parte do que existe?” Exemplificando sua dúvida, o monge fala do vento, que é a maior força da natureza, e entretanto não podemos vê-lo. Noutro momento, na cena de hipnotismo já referida acima, o doutor Parent defende a idéia de que o homem sempre conviveu com um mistério impenetrável, que lhe teria ficado oculto em decorrência dos seus sentidos grosseiros e imperfeitos e de sua inteligência rudimentar. Dessa incapacidade de conhecer as forças invisíveis, cuja existência entretanto era pressentida, teriam surgido as crenças populares no sobrenatural, nas fadas, nos gnomos, nos fantasmas e até em Deus. Porém, com a sofisticação progressiva da inteligência humana e após as descobertas de Mesmer, parecia iminente que o homem afinal tivesse acesso a “um dos mais importantes segredos da natureza”. Finalmente, o narrador recorre ao livro de um “doutor em filosofia e teogonia”, chamado Hermann Herestauss, que resume a história e as manifestações de todos os seres invisíveis, e não encontra ali referência a qualquer ser semelhante àquele que o persegue. Todas essas digressões podem comprometer um pouco o andamento da narrativa, mas servem para conferir verossimilhança à existência do Horla e, mais do que isso, imprimem à descoberta desse ser incrível um caráter quase inevitável. A convicção que se consolida no narrador (e no leitor) é a de que a aparição do Horla estava prevista desde sempre.

Preocupando-se em fundamentar a possibilidade de existência real do Horla com uma argumentação cerrada, Maupassant consegue desarmar aos poucos, através

das palavras do narrador, os conceitos preconcebidos do leitor sobre a realidade. Sublinha primeiro as limitações dos sentidos do homem e questiona o alcance de conhecimento sobre o universo, para enfatizar a extensão do que nos permanece desconhecido. É desse desconhecido que fará surgir o Horla. Se nós “não o distinguimos, como não o puderam distinguir todos os outros seres criados antes de nós”, igualmente temos dificuldades de refutá-lo: para isso, seria preciso conhecer o universo de forma completa e acabada, o que é obviamente uma tarefa impossível. O leitor fica sujeito, assim, a uma hesitação na interpretação, que decorre da ambigüidade do texto (é o diário de um louco ou de um homem são?) e pode ser resumida pelas seguintes palavras de Todorov: “ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós” (op. cit., p.30). Ou seja, ou o Horla não é mais do que uma projeção da mente doentia do narrador do conto, ou ele de fato existe e este mundo em que vivemos é muito mais imponderável do que supúnhamos. A hesitação que reveste esta escolha entre uma explicação natural e outra sobrenatural caracteriza o fantástico nos moldes clássicos.

Antes de concluir este capítulo, quero lançar uma hipótese sobre os motivos que conduziram Maupassant a escrever contos fantásticos como “O Horla”. Todorov, em citação acima transcrita, associa a produção de narrativas fantásticas à má consciência de um século XIX positivista. José Thomaz Brum, na introdução de *O Horla e outras histórias*, ressalta que os contos de Maupassant devem ser compreendidos dentro do conturbado ambiente intelectual de fins do século XIX, marcado pelo darwinismo, pelo pessimismo filosófico de Schopenhauer, pela extenuação da fé e por um descontentamento já sensível diante da ciência da época. Sem a pretensão de contestar os dois teóricos, mas procurando complementá-los, eu acrescentaria que o fantástico se nutre de uma a-histórica insatisfação do homem diante do mundo dado, que traz como consequência a invenção de universos feéricos e seres imaginários. Esta insatisfação vem explicitada no conto “O Horla”, de Maupassant: “Por que não outros elementos além do fogo, do ar, da terra e da água? (...) Como tudo é pobre, mesquinho, miserável!” E, mais adiante: “Imagino uma [borboleta] que seria grande como cem universos (...) ela vai de estrela em estrela, refrescando-as e perfumando-as”. Em outro conto do livro, intitulado “Um caso de divórcio”, Maupassant apresenta duas personagens cuja insatisfação não conhece

limites. Uma se põe a “construir castelos de contos de fadas”, enquanto outra troca o amor da mulher pelo amor das flores. O diagnóstico desses casos: “loucura poética”.

2. Jorge Luis Borges e o Escândalo da Razão

Em um de seus livros mais conhecidos, *O Aleph*, Borges reúne um conjunto de contos que, salvo algumas exceções, ele entende corresponderem ao gênero fantástico. Entre os contos fantásticos, destaco dois para uma breve análise: “A outra morte” e “O Aleph”. É preciso adiantar, no entanto, que as características que tais peças possam apresentar em comum não são necessariamente compartilhadas pelos outros contos fantásticos do livro. *O Aleph* é na verdade um mosaico composto de peças bastante heterogêneas, e no conjunto este livro nos faz lembrar as palavras de Adolfo Bioy Casares para a introdução da *Antologia de la literatura fantástica*: “Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos” (p.8).

O conto “A outra morte” narra a história de Pedro Damián, que combate em Masoller, em 1904, e depois retorna a sua província, onde vive isolado no campo, lidando com o gado xucro, até morrer de uma congestão pulmonar, em 1946, sendo que em sua agonia revive em delírio a batalha de Masoller. O narrador do conto, que conhecera Damián rapidamente, por volta de 1942, sabe de sua morte através da carta de um amigo. Decide-se então a escrever um conto fantástico sobre a derrota de Masoller, e para coletar informações sobre a batalha visita o coronel Dionísio Tabares (levando uma carta de recomendação do escritor Emir Rodríguez Monegal). O coronel Tabares teve Damián sob suas ordens, e revela que o último se mostrou um covarde em Masoller. O narrador se decepciona com essa informação, pois havia construído uma imagem idealizada de Damián, e agora esta se desvanecia. No entanto, ele volta à casa do coronel Tabares algum tempo depois, ainda às voltas com o conto fantástico que pretende escrever, e lá encontra, além do coronel, o dr. Juan Francisco Amaro comenta, casualmente, ter conhecido Pedro Damián, o narrador o interrompe asperamente: “Já sei, o argentino que fraquejou diante das balas”. Amaro objeta que deve haver algum engano, pois Damián, morto na batalha de Masoller, se mostrara muito valente apesar de não ter chegado sequer aos vinte anos. O coronel Tabares diz então que, apesar de haver comandado as tropas, não se lembra de nenhum Damián. Mais tarde, o narrador encontra numa livraria o amigo que lhe noticiara por carta a

morte de Damián, e este estranhamente também não se lembra do morto. Posteriormente, o coronel Tabares escreve ao narrador, informando que já se lembrava outra vez de Damián, o moço que combatera e morrera em Masoller. O narrador visita então o lugar onde se encontrara ninguém que se lembre dele. Nem o rancho onde Damián morava não existe mais, e Diego Abaroa, que presenciara as últimas horas de Damián, já morrera.

O conto conclui com algumas conjecturas sobre a causa das informações e dos súbitos esquecimentos que envolviam a memória de Pedro Damián. A primeira explicação seria a existência de dois Damianes, o covarde que sobrevivera à Masoller e o valente que sucumbira nesta batalha, mas esta hipótese é descartada por não esclarecer os vaivens na memória do coronel Tabares. Segunda explicação: Damián teria morrido em Masoller, mas na hora da morte suplicara a Deus que o fizesse voltar a sua terra natal, e Deus lhe atendeu em parte o pedido, deixando-o voltar na condição de “sombra”. Esta explicação é também rejeitada pelo narrador, mas lhe sugere uma terceira, que ele crê ser verdadeira. O narrador chega a esta explicação pela leitura do tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, autor que sustenta, contra Aristóteles, “que Deus pode fazer com que não tenha sido o que alguma vez foi”. Seguindo este raciocínio, o narrador acredita que Pedro Damián sonhou sempre corrigir seu ato de covardia em Masoller, e no delírio que acompanhou sua agonia reviveu a batalha “e conduziu-se como um homem e encabeçou o ataque final e uma bala acertou-o em pleno peito. Assim, em 1946, por obra de uma longa paixão, Pedro Damián morreu na derrota de Masoller, ocorrida entre o inverno e a primavera de 1904”. Resultaria assim explicado que todos aqueles que conheceram Damián apenas dois do retorno de Masoller o tenham esquecido por completo, enquanto que aqueles que lutaram ao seu lado (como o coronel Tabares) o tomaram primeiro por covarde, depois o esqueceram, e finalmente se lembraram dele como herói. O narrador observa que modificar o passado, mesmo que apenas em um único fato, produz certamente conseqüências que se multiplicam ao infinito, a ponto de ameaçar o presente. Diego Abaroa, supõe o narrador, teria morrido justamente porque guardava demasiadas lembranças do Damián que regressara vivo de Masoller. O narrador julga que não corre o mesmo perigo, pois suas lembranças de Pedro Damián seriam fragmentárias e incertas, tendo-lhe cabido apenas o privilégio de adivinhar e registrar “um processo não acessível aos homens, uma espécie de *escândalo da razão*” (grifo meu).

Mesmo sem proceder a uma análise mais demorada, o leitor logo intui que este conto de Borges encontra-se bastante afastado do modelo de fantástico proposto por Todorov (representado neste ensaio pelos contos de Maupassant). Se o fantástico tradicional lembra freqüentemente a pura história de terror, o conto de Borges se aproxima mais da estrutura dos enigmas. Em vez dos relatos de experiências extraordinárias, que poderiam fazer supor a existência de terríveis forças sobrenaturais, “A outra morte” se basta com o simples registro (a palavra é do narrador do conto) de alguns fatos descontínuos, aparentemente normais em si mesmos, mas que se tornam inquietantes pelas condições que surgem entre eles. A possibilidade da intervenção do sobrenatural é explicada apenas ao final do conto, e a nível de conjectura. “A outra morte” lembra, em sua composição, um quebra-cabeças, cujas peças soltas o narrador primeiro distribui sobre a mesma (na parte do registro dos fatos), e num segundo momento ele tenta ajustá-las umas às outras (nas conjecturas finais). Essa forma de composição não privilegia a hesitação do leitor entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os fatos arrolados, mas antes desafia o leitor a decifrar as relações que estes fatos mantêm entre si. Outro elemento que se torna problemático no texto, se o analisarmos segundo os moldes do fantástico tradicional, é a própria natureza do sobrenatural que aí intervém. O narrador fala em Deus e em milagre. Apenas a intervenção da graça divina possibilitaria a Pedro Damián mudar seu passado, corrigindo-o (ao preço da morte prematura). Entretanto, Filipe Furtado sublinha que no fantástico as forças sobrenaturais são necessariamente malignas, e que o elemento fantástico fundamental do gênero é a possessão demoníaca. Furtado cita, nesse sentido, uma frase de Louis Vax: “O diabo é fantástico, mas a Virgem não o é ...” (op. cit., p.25).

Enfim, a exigência de uma leitura literal para o conto fantástico, feita por Todorov, fica comprometida mediante alguns recursos narrativos utilizados por Borges. Entre eles, ressalta o fato de que o narrador de “A outra morte” é também um escritor de contos fantásticos. Dessa forma, o leitor não se defronta com um testemunho pretensamente fidedigno, mas se depara com o artifício da composição literária explicitado no próprio texto. Duplicado, como um espelho, o narrador é ao mesmo tempo a personagem que investiga e tenta interpretar os fatos, por outro lado, o escritor que seleciona e organiza estes mesmos fatos para compor uma peça literária de um gênero determinado. O mesmo caráter de “duplo” é compartilhado pela personagem Pedro Damián. Borges não se preocupa em obrigar seu leitor “a

considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas”, como quer Todorov, e o narrador do conto inclusive afirma que Pedro Damián (se existiu) não se chamou Pedro Damián, e que se lembra dele com esse nome para crer algum dia que sua história lhe foi sugerida pelos argumentos de Pier Damiani. As argumentações teológicas intercaladas no conto reforçam essa hipótese, que aliás Borges confirma no epílogo de *O Aleph*: “A outra morte é uma fantasia sobre tempo, que urdi à luz de algumas expressões de Pier Damiani”.

O conto “O Aleph” apresenta uma composição semelhante ao anterior. O narrador é novamente um escritor, que desta vez se apresenta como sendo o próprio Borges. O conto também inicia noticiando uma morte, a de Beatriz Viterbo, por quem o narrador nutria uma grande paixão. Após a morte da amada, em 1929, ele cumpre religiosamente o compromisso de visitar a casa de Beatriz na data do aniversário dela. Estas visitas vão-se demorando e ficando gradualmente mais íntimas. O narrador passa a receber as confidências de Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz, que em tudo era o oposto dela. Decorrem porém doze desses “aniversários melancólicos e inutilmente eróticos” sem maiores novidades, até que, no décimo terceiro, o narrador fica sabendo que Daneri também é escritor. Este está compondo um pretensioso poema, intitulado “A terra”, cujo objetivo é nada menos que a descrição do planeta. Daneri lê e comenta profusamente algumas passagens de sua obra, mas não consegue entusiasmar o narrador por ela. Duas semanas após esta visita, pela primeira vez Daneri toma a iniciativa de procurar o narrador, em busca de favores literários. Não sendo atendido por este, se afasta temporariamente, mas alguns meses depois telefona para o narrador para dividir com ele uma aflição: pretendiam demolir a velha casa onde habitara Beatriz Viterbo. Para Daneri, entretanto, o ponto crucial desse fato não era o abalo da memória afetiva ligada àquela casa, mas a perda do Aleph, situado num ângulo do porão. O Aleph, explica Daneri, é “um dos pontos do espaço que contêm todos os pontos”, e sua posse era-lhe imprescindível para concluir seu poema. O narrador vai imediatamente à casa de Daneri, movido pela certeza de que o primo-irmão de Beatriz enlouquecera de vez. Daneri recebe-o secamente, oferece-lhe um copo de “falso conhaque” e o convence a entrar no porão, onde o acomoda e lhe dá as instruções necessárias para ver o Aleph, retirando-se em seguida. Após alguns momentos de temor diante da situação insólita em que se encontra, o narrador de fato vê o Aleph, “uma pequena esfera furta-cor, de brilho quase intolerável”, que encerra em si o espaço cósmico, sem diminuição de tamanho.

Confessando que mal consegue exprimir em palavras como é o “infinito Aleph”, o narrador fornece, contudo, uma amostra de sua visão: “Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um roto labirinto (era Londres) ...” A enumeração caótica prossegue, até que o narrador passa a referir coisas que lhe são pessoalmente mais próximas: “vi uma gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, claras, incríveis, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia cruel do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte...” O narrador se maravilha e comove diante da visão do Aleph, mas seu enlevo é bruscamente interrompido por Daneri, que retorna ao porão. O narrador concebe, num instante, uma vingança sutil contra o outro: dá-lhe a entender que nada viu, e que Daneri deveria mudar de ares para recuperar a saúde mental.

O conto possui um pós-escrito, datado de março de 1943, no qual se informa que a casa onde se encontrava o Aleph fora demolida, e que Daneri lançara com sucesso trechos do seu poema. O narrador também fornece a etimologia do termo “Aleph”, cujo termo designa a primeira letra do alfabeto da língua sagrada e, na Cabala, significa “a ilimitada e pura divindade”. Finalmente, o narrador lança dúvidas sobre a autenticidade do Aleph que ele próprio vira. Estas dúvidas foram-lhe suscitadas pela leitura de um manuscrito do capitão inglês Burton, no qual se refere a existência de vários objetos distintos (a maioria em forma de espelho) que supostamente conteriam o universo dentro de si. Burton, entretanto, crê que o universo está contido, de fato, no interior de uma coluna da mesquita de Amr, no Cairo.

Como se vê, o conto “O Aleph” nada mais é do que uma fantasia sobre o espaço, assim como “A outra morte” era uma fantasia sobre o tempo. O evento extraordinário que figura em “O Aleph”, e que vem precedido por cenas de intimidade doméstica e por discussões literárias que em nada parecem antecipá-lo, é a visão desse inconcebível ponto que conteria o universo em seu interior. Na verdade, se o Aleph existisse não seria apenas algo extraordinário, mas colocaria em xeque as ciências modernas e mudaria completamente nossa idéia comum sobre o espaço. Porém é preciso notar que o Aleph não se enquadra, novamente, nos moldes do sobrenatural maligno e ameaçador que figura nos contos fantásticos tradicionais. O próprio narrador confessa haver sentido diante do Aleph “infinita veneração, infinita lástima”.

O leitor, por seu turno, pode ficar espantado e confuso diante deste novo “escândalo da razão” que o conto lhe proporciona, mas não correrá qualquer perigo de sentir os “terrores sobrenaturais” provocados pela leitura dos contos de Maupassant analisados acima. Não há, em “O Aleph”, figuras amedrontadas, como o fantasma de “Aparição” ou o invisível vampiro de almas de “O Horla”. Pelo contrário, a existência do Aleph aparece novamente associada à idéia de Deus.

A hesitação do leitor, igualmente, fica comprometida pela composição do conto “O Aleph”. O narrador simplesmente afirma a existência do Aleph, e em nenhum momento a coloca em dúvida (embora questione ao final sua autenticidade). Resta apenas ao leitor hesitar entre crer ou não na veracidade das palavras do narrador, mas esta já é outra questão, pois a hesitação inerente ao fantástico deve ser apoiada pela ambigüidade do próprio texto, o que não ocorre aqui.

Resta comentar a exigência de uma leitura literal para o fantástico, com o conseqüente expurgo das leituras poética e alegórica. O conto “O Aleph” tangencia esta questão no próprio texto, no momento em que o narrador confessa a insuficiência da linguagem para descrever o Aleph. Se a linguagem (referencial) não dá conta desta tarefa, restam ao narrador duas opções: recorrer à linguagem metafórica (o que ele ironicamente recusa, para não se contaminar da “falsidade” da literatura), ou manter-se nos limites da linguagem referencial, mas acusando sua insuficiência (procedimento que igualmente implica um convite ao leitor para que leia além do que está escrito). Embora afirme preferir a segunda opção, o narrador recorre, de fato, às duas de modo simultâneo, o que fica patente pelo uso da enumeração caótica e pela criação de belas imagens, como esta: “vi a engrenagem do amor e a modificação da morte”. Assim, o próprio texto sugere uma leitura que ultrapasse os significados literais.

Escritos num estilo original, os contos de Borges apresentam um traço de intelectualização que extravasa as fronteiras do gênero fantástico tradicional. O aspecto intelectualizado se relaciona com as discussões metafísicas e teológicas propostas pelos contos, e também com a sua estruturação em forma de enigmas, de jogos de raciocínio que desafiam a inteligência do leitor. Enquanto os clássicos no gênero lidavam com contraposições entre natural e sobrenatural (ou entre conhecimento e superstição), contos como “A outra morte” e “O Aleph” aprofundam a perquirição dos próprios limites da racionalidade. Por sondar tais limites, é inevitável que Borges componha textos algo herméticos e, a seu modo, “fantásticos”

(afastados da mera descrição realista). Mas ainda caberá denominá-los de fantásticos, se já não se enquadram nos moldes tradicionais do gênero? A conclusão deste trabalho procurará responder a esta questão.

3. Conclusão: Um ou Muitos Fantásticos?

O termo fantástico, que provém do latim *phantasticu*, que por sua vez deriva do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*, refere-se ao que é criado pela imaginação, ao que não existe na realidade, ao imaginário, ao fabuloso. Na área dos estudos literários, o termo tem se prestado a usos distintos. Num sentido mais amplo, designa todas aquelas obras que representam seres e acontecimentos irrealis ou imaginários. Na acepção mais restrita, refere-se a um gênero literário definido, que floresceu basicamente na Europa do século XIX, e cuja descrição já foi realizada por Todorov, Furtado e outros teóricos.

Jorge Luis Borges utilizou este termo sempre em seu sentido mais amplo, sem se preocupar com a questão do gênero. Para Borges, que desprezava a literatura realista e psicológica, pelo fato de estas apenas duplicarem o caos que a realidade já é em si mesma, a literatura fantástica é a única digna de ser escrita. Para justificar esta opção, Borges recorre a dois argumentos distintos: a) os relatos fantásticos estão na origem de todas as literaturas e provavelmente ainda sobreviverão por muitos séculos além de nós, enquanto o realismo é uma invenção recente e pode não permanecer; b) as obras fantásticas não pretendem copiar a causalidade da vida real (ou a causalidade que a ciência de cada época considera “real”), mas se pautam pelas leis mais antigas e gerais da causalidade mágica, sendo por isso mesmo mais rigorosas. Para Borges, a novela fantástica “debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (ver Monegal, *Borges por él mismo*, p.61).

As propostas teóricas de Borges são magnificamente exemplificadas pela sua produção ficcional. Seus contos são construídos sem qualquer preocupação realista, mas inventam suas próprias leis e constituem um universo altamente original. Talvez também pudéssemos diagnosticar em Borges a mesma “loucura poética” que Maupassant atribui a algumas de suas personagens mais radicalmente insatisfeitas diante do mundo dado. Negando-se a capitular diante da desordem do mundo real, Borges se lança à construção de um mundo imaginário mais belo e perfeito. Este

mundo, que ele chama de fantástico, não se propõe simplesmente a servir de objeto de contemplação ou fruição estética, mas pretende iluminar de forma mais profunda a realidade cotidiana, conferindo-lhe um sentido mais elevado. Como ressalta Monegal, na obra já citada, para Borges “la literatura fantástica se vale de ficciones no para escapar de la realidad cotidiana sino para expresar lo que la literatura realista no alcanza a mostrar. Es precisamente por su valor de metáfora de la realidad, o de alegoría de la realidad, que la literatura fantástica expresa una visión más compleja de lo real” (p.69).

Borges, como já foi dito acima, não considera o fantástico um gênero literário. Dessa forma, ele pode ser aproximado de Maupassant, pois ambos escreveram contos em que avultam elementos imaginários. Mas é preciso notar que os contos fantásticos de Borges se estruturam de forma muito distinta daqueles de Maupassant (pelo menos é o que procurei demonstrar em minha análise), ficando assim problemático incluir as obras de ambos nos limites de um mesmo gênero. Uma resposta para esta questão é apontada por Selma Calasans Rodrigues, no livro *O fantástico*, e se baseia na tese da evolução do gênero. A autora distingue o fantástico tradicional (aquele dos séculos XVIII e XIX), e entende que este último surgiu a partir de uma transformação do primeiro. Selma Calasans Rodrigues centra sua análise do fantástico moderno exclusivamente nas obras de autores latino-americanos (inclusive Borges), e afirma que as obras destes possuem como intertexto a literatura européia fantástica, porém operam a desconstrução do fantástico tradicional, exibindo, como resultado, um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos de verossimilhança.

Nessa altura, já nos defrontamos com três conceitos de fantástico. Num sentido amplo, e elidindo a questão do gênero, seriam consideradas fantásticas as obras que apelam sobretudo à imaginação. Num sentido mais restrito, teríamos o fantástico configurado enquanto um gênero literário, que por sua vez se desdobra em fantástico tradicional e moderno. Pessoalmente, estou inclinado a pensar, com Todorov, que se o fantástico algum dia se catalisou num gênero literário específico, este teve uma vida curta e já caducou. Por outro lado, entendo que a literatura de uma forma geral sempre se serviu e continuará se servindo de elementos fantásticos, o que é fartamente corroborado pela produção de Borges, autor que significativamente se insurgiu contra a compartimentação das obras literárias em gêneros estanques, e que, segundo Monegal, “borra la distinción entre los géneros, niega las categorías de las retóricas aristotélicas y termina por producir formas *nuevas*” (op. cit., p.30).

Bibliografia:

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**, 8 ed. São Paulo: Globo, 1992.

CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luís e OCAMPO, Silvina (organizadores).

Antología de la literatura fantástica. Buenos Aires: Sudamérica, 1967.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

MAUPASSANT, Guy de. **O Horla e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges por él mismo**. Caracas: Monte àvila, 1980.

RODRIGUES, Selma Colasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

**A AUTORIDADE DO FALSO DOCUMENTO:
A REALIDADE DOS TEXTOS NA NARRATIVA
DE EXPRESSÃO FANTÁSTICA DE HENRY JAMES
E JORGE LUIS BORGES**

Introdução

A narrativa de expressão fantástica 1 oferece ao leitor um universo diegético no qual irrompem elementos ou manifestações meta-empíricas 2 que não encontram um correlato no mundo cotidiano, na medida em que “todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal” 3.

Como o fantástico dá-se apenas na e pela palavra ele necessita tornar admissível e plausível a ocorrência destas manifestações, fazendo com que o leitor aceite a subversão das leis conhecidas e se deixe conduzir a um universo falso de contornos reais.

Para que esta via se instale – a admissão do sobrenatural – é preciso que a narrativa adote o que Furtado denomina de falsidade verossímil, ou seja, o texto não pode deixar aparente a falsidade da realidade objetiva da manifestação, mas “envolvê-la em credibilidade, acentuar por todas as formas a sua verossimilhança” 4.

O verossímil, no entanto, não implica uma cópia fidedigna do real e nem uma relação de verdade entre o discurso e o seu referente, mas, conforme atesta Oscar Taca, “a **verossimilhança** remete para a relação da obra com outra coisa que não é a ‘realidade’, mas um **discurso** diferente, que pode revestir-se de duas formas: **as regras do gênero e a opinião comum**” 5 (Grifos do Autor).

Na narrativa de expressão fantástica a opinião pública contribui com um conjunto, com “un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s’adresse” 6, que podem se tornar importantes como pano de fundo para se estabelecer a verossimilhança de um texto, uma vez que a narrativa e a manifestação nela presentificada devem estar de acordo com o que o leitor de uma determinada época histórico-cultural considerada como senso o real.

Contudo, para a verossimilhança de um texto fantástico contribuem de forma decisiva as regras que “fonctionnent comme un système de forces e de contraintes naturelles, auxquelles le récit obéit comme sans les percevoir, et **a fortiori** sans les nommer” 7. Esses pressupostos determinam de forma rígida o texto fantástico e não permitem que o mesmo se expanda de forma aleatória, mas circunscrevem a sua

construção a um código predeterminado e, desta forma, impedem-no de arriscar a verossimilhança e a ambigüidade. Contudo, o conjunto desses elementos que cercam o texto não pode ser exposto ao público-leitor de forma explícita, mas relegado a um “relatif **silence** de leur fonctionnement” 8 (Grifo do Autor). O silêncio tem a função de mascarar os meios usados para tornar verossímeis para o leitor manifestações que estão em desacordo com o seu quotidiano. A máscara resultante desse artifício permite que o texto fantástico introduza e torne verossímil o que Furtado denomina de a grande mentira, ou seja, “suscitar no destinatário do enunciado a mesma submissão às regras do gênero que se verifica na própria narrativa, procurando fazer crer que aquilo que somente resulta da aplicação dessas convenções e está em frontal contradição com a opinião comum não só não hostiliza esta, mas é afinal um dos possíveis da própria realidade” 9.

Deste modo, vinculada a códigos relativos à sociedade em que foi produzida, tributária de um número de normas próprias do gênero a que pertence e às quais deve ser submissa, sem, contudo, deixá-las transparente para o leitor, a narrativa fantástica recorre “a todos os meios que lhe permitam mascarar a efetiva inadequação da história ao mundo empírico” 10.

Os recursos narrativos utilizados para autenticar o que não encontra correspondência no mundo real são comuns às narrativas em geral, mas encontram na literatura de expressão fantástica um uso particular e reiterado, tornando-se características de sua estrutura interna. Estes elementos são denominados por Furtado de recursos à autoridade:

a narrativa procura atestar a realidade objetiva daquilo que encena com dados fictícios ou manipulados, mas atribuindo-os a fontes vulgarmente consideradas de grande confiança e probidade. Para tal, socorre-se com frequência de diversos meios, sobretudo o testemunho de certas personagens características pelo seu prestígio, o apoio confirmativo prestado por documentos de várias índoles, a referência enganadora a dados imaginários entretecidos com outros reconhecidamente verídicos ou ainda, a distorção fraudulenta destes últimos. 11

Esta estratégia contribui, desta forma, para a instalação do fantástico, pois este prende-se de um lado, à capacidade de a narrativa tornar verossímil o que por natureza é inverossímil e, de outro, “a constante e nunca resolvida dialética entre ele [o sobrenatural] e o mundo natural em que irrompe” 12. da conjugação destas duas

linhas deverá nascer a ambigüidade 13 do mundo narrado, característica fundamental e imprescindível para a consolidação de uma narrativa de cunho fantástico.

O presente trabalho utilizará dois textos oriundos de sistemas literários diferentes e publicados em épocas distintas. Trata-se de “A outra volta do parafuso” 14, de Henry James publicado em 1898 e “O Zahir” de Jorge Luis Borges, inserido no volume intitulado *O Aleph* 15, divulgado em 1949.

A aproximação de dois textos aparentemente tão distintos para um estudo dentro dos parâmetros estabelecidos pela Literatura Comparada 16 deve-se essencialmente à sua inserção pela crítica na literatura de expressão fantástica. “A outra volta do parafuso” é considerada, por Brook Rose, como pertencente ao fantástico, na medida em que ele “is one of the rare texts which more than perfectly illustrates the narrow definition of the pure fantastic given by Todorov” 17.

Do mesmo modo, a obra do escritor argentino é definida em relação ao fantástico. Bella Josef, baseando-se em Todorov e Umberto Eco, considera a obra de Borges nos seguintes tempos: “O problema da ambigüidade da própria perspectiva dos acontecimentos, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisão dos valores e das certezas insere Borges na linha do fantástico” 18.

O segundo aspecto que aproxima os dois textos é justamente o uso que ambos fazem de uma propriedade peculiar à narrativa de cunho fantástico: o uso de relatos secundários e de documentos para a caracterização e explicação das ocorrências meta-empíricas. Segundo Furtado, o uso de documentos de várias procedências é um recurso pertinente à narrativa em geral, mas “objeto de uma utilização particularmente intensiva no fantástico” 19.

Levando-se em consideração que os dois textos escolhidos estão inseridos num tipo de literatura onde o fantástico predomina e utilizam recursos narrativos análogos, pretende-se verificar como eles procuram atestar estruturalmente a plausibilidade do que narram, levando, através destes procedimentos, o leitor a crer no inverossímil.

1. A Outra Volta do Parafuso, de Henry James

A obra de Henry James divide-se estruturalmente em uma moldura ou prólogo e o manuscrito que engloba o capítulo I ao XXIV. Na moldura estão presentes os três

relatos que formarão o corpo do livro e que atuarão no sentido de dar credibilidade aos fatos acontecidos em Bly: a história do fantasma de Griffin, o relato de Douglas e a versão do manuscrito. Estas três narrativas serão enfiadas pelo narrador que as transcreverá para o leitor.

1.1. O Fantasma de Griffin

Trata-se de uma história de fantasma relatada por um dos integrantes do grupo de amigos reunidos na noite de Natal em uma velha casa, cujo tema gira em torno de uma “aparição, de horrível espécie, a um menino de pouca idade” 20. A menção desse fenômeno sobrenatural desencadeia em Douglas um processo rememorativo porque esse relato mantém características análogas aos eventos ocorridos em Bly. Desta forma, ele funciona como uma figura da diegese denominada de paralelismo 21, que permite o estabelecimento de uma comparação narrativa e faz com “que o herói descubra numa narrativa uma espécie de duplo da sua história” 22, tornando-se o relato “the investigator of **The turn of the screw**” 23.

O fantasma de Griffin apresenta-se na realidade com um “recit metadiégétique” 24, ou seja, um relato dentro do relato. O papel desempenhado por esta metanarrativa, além de desencadear o relato, está relacionada com o que Genette denomina de função explicativa, isto é, fornecer ao leitor “quels événements on conduit à la situation présente” 25. O fato de o narrador retomar uma narrativa que não é sua, mas decorrente de uma outra situação narrativa, resguarda a objetividade do relato na medida em que ele não precisa justificar os fatos nela vinculados. Ao mesmo tempo, ele deixa claro ao seu leitor que este tipo de narrativa não é uma ocorrência única e singular, mas está inserida numa tradição ou pelo menos encontra paralelos em outros relatos, pois “não é a primeira ocorrência de tão encantadora espécie a acontecer a um menino, segundo sei”.

A segunda relação que o metatexto estabelece com o texto primeiro é de ordem temática. Ele conserva analogias com os fatos ocorridos em Bly e com a própria situação dos ouvintes, ou melhor, do auditório intradieético. A relação temática dos textos entre si pode, conforme atesta Genette, “exercer une influence sur la situation diegétique” 27. O poder da influência da temática do sobrenatural terá duas funções neste caso. Inicialmente ele funciona como um “récit metadiegetique au futur” 28, uma vez que ele antecipará, mesmo de forma resumida, a temática que o

leitor encontrará pela frente, exercendo, através disso, uma função de iniciação e de preparação do desenlace. A segunda função tem por finalidade persuadir e condicionar de modo favorável o leitor quanto à manifestação meta-empírica, ou seja, “conditioned to expect ghosts, we expect the supernatural, even at the first appearance of a man on the tower” 29.

1.2. O relato de Douglas

O relato de Douglas refere-se aos acontecimentos em Bly que lhe foram narrados pela preceptora por ocasião de sua estada em Trinity, tornando-se uma antecipação resumida do conteúdo do manuscrito, baseada nas confissões em primeira mão da professora.

Essa metanarrativa não exerce apenas a função de reduplicar tematicamente a narrativa na qual está engastada, mas é utilizada como forma de autenticar o narrado e induzir o leitor a um tipo de percepção favorável dos personagens e do local onde ocorrerá a manifestação sobrenatural. Para tanto, lança-se mão da relação que Douglas mantém com a história narrada.

Douglas é um narrador homodiegético 30 em relação ao que narra, porque não participou diretamente dos acontecimentos em Bly como protagonista, mas ocupa a posição de testemunha em primeiro grau do relato oral da preceptora em Trinity, pois “até hoje, exceto eu, ouviu falar de coisa semelhante” 31.

Enquanto narrador-testemunha ele possui conhecimento e autoridade suficientes para narrar os acontecimentos. Como esses nunca foram divulgados a ninguém ele se torna o detentor soberano uma vez que não há como contestar as suas informações. Tal condição ainda fica mais patente à medida em que só através do relato de Douglas 32 alguns eventos são fornecidos ao leitor.

O fato de Douglas ter convivido durante um longo tempo com a preceptora reforça a autoridade e credibilidade do narrado, principalmente pela relação testemunhal que ele consegue fornecer ao leitor. Douglas exerce uma “fonction d’attestation” 33, porque pode revelar concretamente as fontes de onde retirou o material do seu relato que lhe foram dadas em Trinity “durante as horas que ela estava de folga, passeávamos pelo jardim e conversávamos” 34.

A reunião das circunstâncias acima descritas confere a Douglas o estatuto de testemunha que pode relatar os acontecimentos de forma mais verossímil. Por isso, a

sua narrativa reforça a plausibilidade uma vez que o testemunho de alguém é invocada apenas “quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo para parecer como tal” 35.

A feição testemunhal de Douglas autoriza-o a fornecer um perfil da preceptora, dos personagens e do espaço em que a ação decorrerá.

Douglas e a preceptora, em decorrência de sua convivência estreita, acabaram desenvolvendo uma relação afetiva e interpessoal intensa, pois “gostava muitíssimo dela, e ainda hoje alegre-me pensar que ela também gostava de mim. Se não gostasse, não me teria contado a história” 36.

A afeição nutrida por Douglas em relação à personagem principal é responsável pelo fato de ele fornecer ao leitor uma imagem dela ligada ao que Bouerneuf denomina de “uma história de fascinação” 37. Douglas ao omitir detalhes de sua vida acentua por contraste o fascínio que a preceptora exerce sobre ele, pois “era uma criatura sumamente encantadora, mas dez anos mais velha do que eu (...) em sua posição, foi a mulher mais agradável que conheci, era digna de qualquer ocupação infinitamente superior” 38.

Desta forma Douglas ao descrever a personagem central a partir de sua convivência, instaura uma visão convincente, criando um clima de empatia que reforça um tipo de leitura de acordo com o seu crivo.

No seu relato Douglas não procura apenas atestar a idoneidade da preceptora, mas também apresentar de forma convincente as personagens secundárias. Baseado em sua condição testemunhal, ele fornece ao leitor as coordenadas necessárias para que este descarte de início qualquer pensamento sobre uma eventual perturbação psicológica ou desvio de conduta de algum membro da casa do campo. Nesta apresentação o narrador acentua o lado familiar e benévolo dos criados encarregados de cuidar de Miles e Flora, constituindo-se do “pessoal mais qualificado” 39 e sendo “todos eles absolutamente respeitáveis” 40.

O local onde os eventos se desenrolarão são caracterizados por Douglas através de traços realistas na medida em que a casa de campo está situada em Essex e configura-se num “lugar seguro e saudável” 41.

A utilização por Douglas dos componentes realistas na caracterização do espaço vida deixá-lo em conformidade com o que o senso comum considera real e com as próprias particularidades do mundo empírico. Desta forma, através da

simulação dos traços realistas o leitor é conduzido a crer como verossímil um cotidiano mascarado.

1.3. O Manuscrito

O manuscrito da preceptora apresenta características físicas que se inserem nas condições apontadas por Furtado 42 em relação ao uso de documentos no reforço da plausibilidade do que é narrado. Trata-se de um exemplar antigo, “de um álbum vermelho e fino, de capa desbotada, com os cantos dourados à moda antiga” 43, que “está escrito com uma tinta antiga, quase delicada, numa letra belíssima” 44.

A par dos elementos físicos que procuram atestar a credibilidade ainda existem recursos estruturais incumbidos de reduplicar a verossimilhança.

O manuscrito confirma o seu estatuto de documento, porque o corpo da narrativa de *A outra volta do parafuso* é apresentado como uma história “fechada numa gaveta ... de onde não sai há muitos anos” 45 e remetida pela preceptora antes de sua morte ao destinatário. O relato transforma-se em caso real e faz com que seja considerado primeiro documento e depois texto literário. Desta forma, Douglas está isento de qualquer participação no que lê podendo acentuar a objetividade e a própria vida do manuscrito, exigindo para ele uma leitura como documento e testemunho. Este tipo de procedimento, faz com que “o verossímil agiganta-se invadindo completamente a narrativa, ela própria arvorada em documento” 46.

A busca de imparcialidade de objetividade encontra-se reduplicada no interior da própria narrativa, visto que se trata de um manuscrito de tendência memorialista, narrado em primeira pessoa, no qual a preceptora procura descrever e analisar o que lhe aconteceu há muito tempo em Bly.

O narrador do manuscrito em função da sua relação com os fatos narrados é autodiegético porque relata as suas experiências enquanto personagem principal da história. Para Furtado este tipo de narrador não seria o mais aconselhável para suscitar a credibilidade pois, como protagonista, ele normalmente sofre com mais intensidade os efeitos da manifestação meta-empírica, tornando-se “uma figura claudicante” 47.

No caso do narrador do manuscrito esta questão é resolvida por um recurso narrativo que, segundo Tacca, “consiste num verdadeiro desdobramento entre narrador e personagem, ainda que conservando a sua coincidência, a sua identidade. O personagem conta fatos do seu passado, mas contemplados com o relativo alheamento

que o tempo impõe” 48. Assim, tem-se de um lado, o narrador-protagonista que viveu de forma intensa os acontecimentos em Bly e, de outro lado, num narrador-testemunha que num tempo posterior ao acontecido procura relatar de forma objetiva e lúcida os eventos de outrora.

Ao empreender uma narração ulterior o narrador tem a oportunidade de converter-se num observador dos seus atos, fazendo um balanço dos acontecimentos, conforme atesta a sua declaração: “Não voltei mais a Bly desde o dia em que de lá saí, e ousaria dizer que agora, para os meus olhos mais velhos e experientes, o lugar teria uma importância muito reduzida” 49.

Desta forma, ele adota a “visão por detrás” 50 o que lhe permite ver e julgar de forma mais lúcida certas posições e com isso “ter maiores probalidades de encontrar a verdade buscando compreender agora o que aconteceu” 51. A adoção desta visão faz com que o narrador instale um metatexto sobre as suas vivências conseguindo, através disso, conceder ao seu relato, um maior grau de objetividade e lucidez.

A promessa de clareza e objetividade acentua-se quando o narrador, em sua posição de testemunha da história sucedida, caracteriza a fenomenologia meta-empírica, usando para isso a notação visual conjugado ao tempo verbal perfeito 52. O recurso à visão tem o objetivo de atestar para o leitor que não se tratava de uma deformação da subjetividade, mas de uma manifestação clara, “como vejo as palavras que traço nesta página” 53.

Credibilidade do narrado ainda é reforçada por dois aspectos da função testemunhal desempenhada pelo narrador, com respeito à manifestação meta-empírica. No ato da escrita isto se evidencia pelo “degré de precision de sés propres souvenirs” 54, ou seja, a experiência sobrenatural é algo vivo e preciso na memória, na medida em que “ainda agora, neste momento em que escrevo, posso ver o movimento de sua mão, pousando, sucessivamente, nas ameias” 55. O segundo aspecto desta função acontece através dos “sentiments qu’ eveille em lui tel épisode” 56 no presente da escrita, pois “isso me deixou tão perplexa e confusa que ainda hoje, depois de todos estes anos, não posso encontrar uma surpresa que lhe compare” 57.

O manuscrito confere credibilidade ao seu conteúdo porque é narrado por uma entidade-testemunha que está situada num tempo ulterior em relação aos acontecimentos já concluídos, podendo, por isso, se debruçar sobre eles e analisá-los de forma lúcida e objetiva.

2. O Zahir de Jorge Luis Borges

Os textos narrativas de Jorge Luis Borges assumem feições específicas. Ele utiliza para a sua elaboração metanarrativas e, com maior intensidade, a intertextualidade 58. Esta característica específica do texto borgeano leva o crítico Monegal a considerá-lo “como uma perfeita aplicação do princípio da mise en abime (...) um texto seu (qualquer texto seu) prolifera em alusões, menções, citações de outros textos de outros autores, incrustada na sua superfície” 59.

Essa característica da obra de Borges apontada por Monegal assume um papel crucial nas narrativas de expressão fantástica. Para Borges a *mise en abime* 60 e a intertextualidade são considerados elementos formais integrados na estrutura do texto fantástico pois

A introdução de uma obra de arte dentro do texto, obra que serve simultaneamente de espelho temático e formal do texto, e que permite (segundo Borges) apagar a distinção entre a ‘realidade’ do leitor e do espectador, e a dois personagens 61.

Um primeiro exame demonstra que tais procedimentos estão presentes no conto “O Zahir”. Neste texto existem recursos narrativos que visam atestar que o zahir, moeda corrente na Argentina, não é uma moeda comum, mas possui uma história documentada e exerce uma influência maléfica em quem de alguma forma tenha entrado em contato com ela. Para tanto, o narrador incorpora ao seu discurso o relato sobre Teodolina Villar, o conto fantástico, a explicação das metamorfoses do zahir e o exemplar de *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage*.

2.1. Teodolina Villar

O texto trata do comportamento social de Teodolina Villar, mulher de grande beleza, cujas fotos constavam de forma intensa nas revistas mundanas, sendo relatado em terceira pessoa por um narrador homodiegético-testemunha do trajeto de Teodolina.

Na estrutura do conto “O Zahir”, o relato sobre Teodolina apresenta-se como um metatexto de função explicativa, mantendo “une causalité directe entre les événements de la metadiégèse et eux de la diègèse” 62. A narrativa secundária serve como uma analepse explicativa de como a moeda veio parar nas mãos do narrador.

Desta forma, estabelece-se uma certa coerência entre o que é narrado e a narrativa como um todo. Indiretamente ela mostra que a história do narrador e de Teodolina mantém no presente contatos próximos. Assim, ele dá ao leitor a primeira constatação da existência, de um fenômeno que afeta uma personalidade do mundo social. Este ponto de contato está no fato de que a vida de Teodolina será o futuro do narrador, na medida em que ela “buscava absoluto, como Flaubert, mas o absoluto no momentâneo. Sua vida era exemplar e, no entanto, um desespero interior a roia sem trégua. Experimentava contínuas metamorfoses, como para fugir de si mesma” 63.

Na realidade, a história é um metatexto que conserva uma relação temática com a narrativa principal, ou seja, um resumo que é um duplo da temática principal. Trata-se, seguindo a definição de Dällenbach, de uma *mise en abime* prospectiva que “anteposta à abertura da narrativa (...) redobra a ficção de se lhe antecipar e de apenas lhe deixar o seu passado como futuro” 64.

No contexto do conto, ela exerce a função de prevenir o trajeto do leitor, funcionando como um ato de iniciação e “privando a ficção de qualquer interesse anedótico” 65.

Através dessa narrativa também são inscritos na ficção detalhes realistas com o objetivo de construir uma realidade verossímil. Inicialmente ocorre a datação dos eventos: “seus retratos, em 1930, enchiam as revistas mundanas” 66.

Além da citação da época é fornecida a localização espacial do evento, utilizando, para isso, detalhes do seu cotidiano, principalmente o nome das ruas e bairros que Teodolina morou e que são parte integrante da vida do narrador, isto é, pontos específicos de Buenos Aires.

Ocorre ainda o que Furtado denomina de referências factuais cuja função consiste em reforçar a plausibilidade e se constituem de “alusões mais ou menos extensas e profundas a factos ou fenômenos do mundo empírico inteiramente comprováveis e relacionados com diversos ramos do conhecimento” 67. Neste caso, são dados familiares ao leitor e ao narrador. Trata-se de um acontecimento histórico: A segunda Guerra Mundial e o período que a antecede:

Desde 1932, foi estudadamente delgada ...A guerra deu-lhe muito o que pensar. Ocupada Paris pelos alemães, como acompanhar a moda? 68

São fatos e locais conhecidos e testemunhados pelo narrador que assim assegura a credibilidade do narrado. Desta forma, ao recontar a história de Teodolina

Villar o narrador insere no seu texto literário elementos já existentes e extraídos do seu quotidiano. Com isso, introduz fragmentos da realidade dentro do discurso, conforme atesta Monegal:

Sempre, qualquer que fosse o processo usado, um fragmento irrefutável da realidade apareceria inscrito na ficção, dando-lhe um peso de verossimilhança que de outro jeito careceria 69.

2.2. O Conto Fantástico

O conto fantástico é um autotexto 70 do narrador de “O Zahir”. Este conto é relatado em terceira pessoa pelo narrador Borges, mas foi escrito em primeira pessoa, cuja temática gira em torno da vida de um asceta que “resguardar o tesouro da insana cobiça dos humanos é a missão a que dedicou a sua vida: dia e noite vela sobre ele” 71.

O narrador declara que “até fins de junho, distraiu-me a tarefa de compor um conto fantástico” 72. A execução do conto permitiu-lhe esquecer durante esse período a existência da meda, atestando par o leitor a sua lucidez na medida em que o processo de criação desenvolveu-se normalmente. Ao mesmo tempo funciona para mostrar que ele não está sob o efeito de nenhuma alucinação e remete para a atividade do narrador de “O Zahir”. Trata-se de um escritor, autor de contos fantásticos inserido na categoria denominada por Furtado 73 de personagem respeitável, ou seja, alguém que sobressai pelo estatuto social e pela sabedoria para relatar os fatos. Isto leva a um jogo autoral que cria um artifício cuja função é induzir o leitor à seguinte leitura: Borges narrador de “O Zahir” e autor do conto fantástico = Borges escritor argentino autor de contos fantásticos. Este jogo acentua a credibilidade da narrativa pelo recurso ao autor e também pelo fato de o conto fantástico escrito pelo narrador Borges incorporar elementos próprios da obra de Borges escritor, como por exemplo, a espada, a água, a serpente 74.

Da mesma forma que o texto sobre Teodolina Villar, o conto fantástico transforma-se numa *mise en abime* antecipadora do desenlace da narrativa que a engasta. Também reduplica tematicamente o conto no qual está inserido, além de tecer uma rede de alusões e reduplicações. Estas repetições análogas inserem o leitor e a narrativa numa espécie que faz supor que este mesmo acontecimento se repita infinitamente.

2.3. O Zahir

A veracidade da animação ⁷⁵ do Zahir é assegurada através de dois textos que procuram autenticar “as virtualidades inquietantes” ⁷⁶ de uma moeda banal em circulação na Argentina na década de 1930.

A autenticidade da fenomenologia é dada inicialmente por uma resenha histórica em terceira pessoa sobre as metamorfoses de zahir a partir do século XVIII. Trata-se de um texto explicativo imparcial, uma espécie de aposto à declaração com a qual inicia o conto, portando-se estruturalmente como uma analepse explicativa sobre as possibilidades de transformação da moeda.

Nesta narrativa verifica-se que a plausibilidade pretende ser reforçada através do que Furtado denomina de efeito de recuo, ou seja, “deslocar a ação para o longínquo no tempo (um passado de contornos vagos) ou no espaço (o país exótico ou imaginário)” ⁷⁷. As metamorfoses do zahir acontecem em cidades ou países distantes como Java, Pérsia e num tempo passado distanciado do presente do narrador – final do século XVIII.

A prova cabal dos poderes do zahir é fornecida ao leitor através da referência bibliográfica do livro e do local onde foi publicado. Trata-se de um exemplar editado em Breslau no ano de 1899 da autoria de Julius Barlach, intitulado *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage*. Neste volume encontra-se declarado o mal do narrador cuja autenticidade é atestada pelo próprio título do exemplar, isto é, uma fonte documental interessada nas origens e na história da saga do Zahir.

A exatidão das informações é confirmada pela posição que o autor, Julius Barlach, ocupa em função de sua sabedoria e erudição, além de se reconstituir em renomado pesquisador cujo objetivo foi de “reunir num só volume em legível oitavo-maior todos os documentos que se referem à superstição do Zahir, inclusive quatro peças pertencentes ao arquivo de Habicht e o manuscrito original do informe de Philip Meadows Taylor” ⁷⁸.

O narrador, em terceira pessoa, assume a função de resenhista, oferecendo ao leitor uma descrição do conteúdo do livro, destacando a significação etimológica do Zahir, a contribuição de testemunhas e pesquisadores que, em diversas épocas e em diferentes locais, entraram em contato com o objeto, além de uma rede intertextual de livros e de relatos sobre o assunto em diferentes culturas.

Não sendo suficiente a enumeração cuidadosa dos dados constantes na monografia de Barlach, o narrador ainda autentica o narrado através das citações e das notas de rodapé.

As citações entre aspas são usadas para transcrever trechos da obra de Barlach com o intuito de “corresponder às citações do discurso histórico que autenticam a palavra do autor [narrador] remetendo às fontes” 79. Através disso, o narrador reveste o seu texto de autenticidade, reclamando para ele uma leitura como documento.

Para deixar mais verossímil a resenha sobre a obra de Barlach, o narrador faz uso das notas de rodapé, de caráter explicativo, relativas à grafia do zahir e da sua relação com a máscara de ouro. O uso das notas “é também um meio de autenticar o discurso, justapondo-lhe uma metalinguagem que o explica” 80, além de conferir ao texto um caráter didático.

A intertextualidade, através da citação, e o uso de expedientes próprios ao discurso histórico e científico conseguem criar um acúmulo de dados objetivos que apagam as fronteiras entre o irreal e o real, mostrando a maestria do narrador em conferir “uma forte aparência de veracidade, se não absoluta, capaz pelo menos de produzir essa espontânea suspensão da dúvida” 81.

2.3. A Outra Volta do Parafuso e O Zahir: Conclusões e Diferenças

A análise dos dois textos, baseada na função dos documentos e relatos secundários na narrativa de expressão fantástica, mostrou que ambos usam o mesmo tipo de recurso literário. Este está centrado no uso de livros ou manuscritos de pendor arcaizante e de metatextos que mantêm um paralelismo com o texto no qual estão inseridos. Os documentos procuram direcionar a leitura a favor das manifestações inquietantes, inscrevendo elementos temáticos e realistas no caminho do leitor. No caso do escritor Borges, o uso de textos acentua-se, configurando-se numa *mise en abime* que lança a narrativa numa rede de relações na qual um texto remete a outro que por sua vez remete a outro e, assim, sucessivamente.

Os dois textos apesar de evidenciar o uso de invariantes 82, mesmo em contextos literários diferenciados, distanciam-se num ponto: o estatuto do narrador que organiza estes relatos e documentos.

Em “A outra volta do parafuso” trata-se de um narrador homodiegético que narra em primeira pessoa no prólogo as ocorrências anteriores ao relato oral do

manuscrito por Douglas. Desta forma, ele é um narrador presente na história que narra, mas desempenhando uma função secundária de testemunha oral e de observador externo dos acontecimentos em Bly. Ao ouvir os três relatos na velha casa ele adquiriu um conhecimento razoável dos fatos o que lhe permite relatá-los de forma convincente.

Este narrador agrega ainda ao seu estatuto a função de transcritor que declara no prólogo do livro ter apenas transcrito fiel e cuidadosamente o relato oral de Douglas, isto é, “Permitam-me dizer aqui, de uma vez por todas, que o seu relato, segundo uma transcrição fiel que eu próprio fiz muito tempo depois, é o que se lerá neste livro” 83.

O narrador apresenta-se como alguém que apenas teve o trabalho de transcrever a história, eximindo-se com isto, de qualquer responsabilidadae. Conforme Tacca, o uso deste recurso narrativo esconde uma implicação estética baseada principalmente no esforço para se conseguir a objetividade e verossimilhança. Segundo o teórico, “o primeiro conceito aponta para a **imparcialidade** do autor. Segundo para a credibilidade daquilo que é narrado. Por ambas as vias o romance pretende caucionar a “história”. Pela primeira, subtraindo a figura do inventor (...). Pela segunda acumulando provas e indícios da **realidade** do documento” 84 (Grifos do Autor).

Em “A outra volta do parafuso”, o afã de considerar a obra como um documento estende-se a todos os narradores homodiegéticos que se apresentam nos níveis narrativos apenas como testemunhas orais dos relatos, visando, com isso, fornecer ao leitor todos os indícios de credibilidade.

O narrador de “O Zahir” apresenta-se de diferentes formas e possui grau de conhecimento variável. Quanto à relação que mantém com a história que narra ele ora se apresenta como autodiegético, ora como homodiegético.

Inicialmente ele se manifesta como narrador autodiegético que pretende narrar as suas próprias experiências enquanto personagem central desta história. Contudo, ele é incapaz de relatar com precisão os eventos que se sucederam desde o momento em que o zahir veio parar em suas mãos, na medida em que não consegue certificar-se de sua própria identidade:

Não sou o que então eu era, mas ainda me é dado recordar, e talvez contar o ocorrido. Se bem que parcialmente, ainda sou Borges 85.

Em outros momentos ele adota uma focalização onisciente e conta os fatos a partir de uma posição ulterior à história, antecipando através de prolepses os fatos que ainda sucederão:

Antes de 1948, o destino de Júlia me terá alcançado. Terão que alimentar-me e vestir-me, não saberei se é tarde ou manhã, não saberei quem foi Borges (...). Já não perceberei o universo, perceberei o Zahir 86.

Nos textos que procuram atestar a existência do zahir e inserir o leitor numa série de eventos análogos a posição do narrador se modifica. A sua relação com as histórias contidas em seu relato passam a ser de um narrador homodiegético-testemunha que narra em terceira pessoa os fatos, chegando inclusive a adotar a postura de um resenhista.

No texto de Henry James o artifício da transcrição para caucionar a sua história torna mais visível os indícios usados para dar verossimilhança e objetividade à narrativa. Existe, conforme salienta Tacca, uma proposta implícita que deve se estabelecer entre leitor e obra: “vamos fugir que isto (que lemos) não é fingimento (mas sim documento)” 87.

No texto de Borges a construção verossímil do inverossímil efetua-se no interior do próprio texto sem o recurso explícito a um narrador que se pretende imparcial. Através da relação temática e abissal que envolve todos os textos e do uso da intertextualidade de diversas procedências, quer reais ou fictícias, expressa-se talvez uma das características da escritura borgeana assinalada por Covizzi: “ser diabolicamente lógico na expressão de possibilidades reais do irreal, e irreais do real” 88.

No caso do conto “O Zahir” as marcas entre a irrealidade do fato e a realidade/irrealidade do documento estão apagadas graças ao uso da intertextualidade. O leitor através do fornecimento de índices verossímeis é conduzido a uma leitura real de um documento que pode ser autêntico, fictício ou ainda a mescla dos dois. Isto é conseguido graças ao estatuto que a palavra intertextual exerce no texto e somente será desfeito se o leitor refizer um certo percurso durante a leitura, conforme salienta Jenny:

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a

referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida 89.

O uso do narrador-transcritor como recurso literário para creditar a existência de manifestações meta-empíricas em Bly e de reduplicar a credibilidade nos níveis narrativos secundários talvez encontre a sua explicação no contexto histórico em que esta obra foi produzida. Poderia, conforme salienta Lefebvre, ir ao encontro de uma vontade de realismo empírico e de uma confiança irrestrita na “possibilidade de uma explicação total dos fatos psicológicos e sociais” 90.

No texto borgeano a autoridade exclusiva do narrador está fragmentada em vários níveis de conhecimento acerca dos fatos. Isto pode ser vinculado à situação do homem no século XX. Ele não é mais o centro irradiador dos acontecimentos e nem possui mais autoridade sobre o que acontece à sua volta devido às mudanças ocorridas nos vários setores da vida humana. Isto faz, conforme salienta Covizzi, com que o narrador assuma as seguintes características: “Ele não é exatamente um indivíduo, pode ser simplesmente eliminado, é ambíguo, pode ser vários, indefinido, indeterminado, ou um super-homem” 91.

1 FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980, p. 41. V.: BELLAVAN, Harry. **Teoria de lo fantástico**. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona: Anagrama, [s.d.]

2 V: FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 45.

3 TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992. 2. ed., p. 84.

4 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 45.

5 TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983. p. 59.

6 Genette, Gerard. Vraisemblance et motivation. In: _____. **Figures II**. Paris: Editions du Seuil, 1969, p. 76.

7 Idem. Ibidem.

8 Idem. Ibidem. P. 77.

9 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 53.

10 Idem. Ibidem.

11 Idem. Ibidem. P. 54.

12 Idem. Ibidem. P. 36.

- 13 V: FURTADO, Felipe. Op. Cit. nota 1, p. 37. A respeito da ambigüidade. V.: TODOROV, T. Op. cit. nota 3 e LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980. p. 248-251.
- 14 Para o presente trabalho utiliza-se o seguinte volume: JAMES, Henry. **Lady Barberina. A outra volta do parafuso**. São Paulo: Abril, 1980. Todas as citações utilizadas no corpo do trabalho tomarão como base esta edição.
- 15 O presente trabalho faz uso do seguinte volume: BORGES, Jorge Luís. O Zahir. In: _____ **O Aleph**. Porto Alegre: Globo, [s.d.], 7^a ed.
- 16 V: MARINO, Adrian. Vers une Théorie comparatiste de la littérature. **Degrés**, 41, 1985 e CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo, Ática, 1992. p. 32-33.
- 17 BROOKE-ROSE, Christine. **A rhetoric of the unreal**. Studies in narrative Structure, especially of the fantastic. Cambridge University Press, 1991. p. 128-129.
- 18 JOSEF, Bella. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986. p. 101.
- 19 FURTADO, Felipe. Op. cit. nota 1, p. 55.
- 20 JAMES, Henry. Op. cit. nota 14, p. 123.
- 21 LEFEBVE, Maurice-Jean. Op. cit. nota 13, p. 251.
- 22 Idem. Ibidem. P. 253.
- 23 BROOKE-ROSE, Christine. Op. Cit. nota 17, p. 174.
- 24 GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 241.
- 25 Idem Ibidem.
- 26 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14. p. 124.
- 27 GENETTE, Gérard. Op. cit., nota 27, p. 243.
- 28 Idem. Ibidem. P. 251.
- 29 BROOKE-ROSE, Christine. Op. cit., nota 17.
- 30 GENETTE, Gérard. Op. cit, nota 27.
- 31 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 124.
- 32 BROOKE-ROSE, Christine. Op. cit., nota 17, p. 172-175.
- 33 GENETTE, Gérard. Op. cit., nota 27. p. 262.
- 34 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 126.
- 35 LEITE, Ligia Chiapini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- 36 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 126.
- 37 BOEURNEUF, Roland e OUELLET, Real. Op. cit., nota 35, p. 258. Idem. Ibidem. p. 260.

- 38 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 125.
- 39 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 129.
- 40 Idem. Ibidem. P. 130.
- 41 Idem. Ibidem.
- 42 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 55-56.
- 43 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 132.
- 44 Idem. Ibidem. P. 125.
- 45 Idem. Ibidem.
- 46 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 55.
- 47 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 111.
- 48 TACCA, Oscar. Op. cit., nota 5, p. 125.
- 49 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 137.
- 50 POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 29-74.
- 51 Idem. Ibidem. p. 49.
- 52 V: TODOROV, Tzvetan. Op. cit., nota 3.
- 53 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 151.
- 54 GENETTE, Gérard. Op. cit. , nota 27, p. 262.
- 55 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 151.
- 56 GENETTE, Gérard. Op. cit., nota 27, p. 262.
- 57 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 149.
- 58 V: JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: INTERTEXTUALIDADES. Coimbra: Almedina, 1979. p. 14.
- 59 MONEGAL, Emir RodrigueZ. **Borges por Borges**. Porto Alegre: LPM, 1987. p. 86.
- 60 V: DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: INTERTEXTUALIDADES. Op. cit., nota 77, p. 53-54.
- 61 MONEGAL, Emir Rodríguez. Op. cit., nota 78, p. 64.
- 62 GENETTE, Gérard. Op. cit., nota 07, p. 242.
- 63 BORGES, Jorge Luís. O Zahir. In: _____ **O Aleph**. Op. cit., nota 15, p. 82.
- 64 DÄLLENBACH, Lucien. Op. cit., nota 79, p. 60.
- 65 A respeito das funções da **mise en abime** e sua influências sobre o leitor conferir: DÄLLENBACH, op. cit., nota 79.
- 66 BORGES, Jorge Luís. Op. cit., nota 15, p. 81.
- 67 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 58.

- 68 BORGES, Jorge Luís. Op. cit., nota 15, p. 82.
- 69 MONEGAL, Emir Rodriguez. Op. cit., nota 78, p. 70.
- 70 DÄLLENBACH, Lucien. Op. cit., nota 79, p. 51-53.
- 71 BORGES, Jorge Luís. Op. cit., nota 15, p. 85.
- 72 Idem. Ibidem. p. 86.
- 73 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 54.
- 74 V: MONEGAL, Emir Rodríguez. Op. cit., nota 78.
- 75 LEFEBVE, Maurice-Jean. Op. cit., nota 13, p. 241-242.
- 76 Idem. Ibidem. p. 241.
- 77 FURTADO, Felipe. Op. cit., nota 1, p. 57.
- 78 BORGES, Jorge Luís. Op. cit., nota 15, p. 86-87.
- 79 FREITAS, Maria Tereza de. **Literatura e história**. São Paulo: Atual, 1986. p. 20.
- 80 Idem. Ibidem.
- 81 MONEGAL, Emir Rodriguez. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 164.
- 82 Invariantes: Denominação dada por Etienne para os elementos comuns a diversas obras sem que elas tenham estado em contato. V: MARINO, Adrian. Op. cit., nota 16, e CARVALHAL, Tânia Franco. Op. cit., nota 16, p. 32-33.
- 83 JAMES, Henry. Op. cit., nota 14, p. 128.
- 84 TACCA, Oscar. Op. cit., nota 5, p. 39.
- 85 BORGES, Jorge Luís. Op. cit., nota 15, p. 81.
- 86 Idem Ibidem. P. 89.
- 87 TACCA, Oscar. Op. cit., nota 5, p. 60.
- 88 COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães e Borges**. São Paulo: Ática, 1978, p. 119.
- 89 JENNY, Laurent. Op. cit., nota 77, p. 21.
- 90 LEFEBVE, Jean-Maurice. Op. cit., nota 13, p. 187.
- 91 COVIZZI, Lenira M. Op. cit., nota 109, p. 32.

A TRAJETÓRIA DO FANTÁSTICO

Uma aproximação comparatista entre as obras “O Gato preto” e “William Wilson”, de Edgar Allan Poe; *A metamorfose*, de Franz Kafka; “O Zahir”, de Jorge Luis Borges; “Um senhor muito velho com umas asas enormes”, de Gabriel Garcia Marques, tendo como pressupostos teóricos as reflexões de Tzvetan Todorov e Felipe Furtado, pretende entrever os indícios reveladores do fantástico e sua conseqüente transfiguração no tempo, a partir da estrutura dos textos e seus motivos.

1. O Felino Delator

O parágrafo introdutório do conto “O gato preto” de Edgar Allan Poe¹ demonstra a aptidão do protagonista e narrador em levar o destinatário a se identificar com aquele, o que demanda um certo empenho na ação e uma leitura isenta:

“Talvez, mais tarde, haja alguma inteligência que reduza o meu fantasma a algo comum – uma inteligência mais serena, mais lógica e muito menos excitável do que a minha, que perceba, nas circunstâncias a que me refiro com terror, nada mais do que uma sucessão comum de causas e efeitos muito naturais” (p.41).

Diante do que o narrador descreve como *um caso que os próprios sentidos se negam a aceitar* (p.41), a atitude do narratário e, por sua via, a do leitor real, experimenta uma percepção ambígua, diante da *irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do quotidiano*².

O narrador evidencia a busca de uma explicação racional, a aliança da razão, para um acontecimento que continua inexplicável, mantendo desse modo, o tênue equilíbrio da ambigüidade.

Ao relembrar a infância, o narrador sobrecarrega na descrição positiva do seu caráter em relação aos animais. Acusa uma infância de docilidade, ternura e apego aos animais, a ponto de ter uma variedade enorme em casa e passar todo o tempo livre acariciando-os e dando-lhes de comer, pelo grande prazer que lhe acarreta. A excessiva carga de positividade dada ao caráter da personagem pode ser uma forma de conduzir o narratário à perplexidade face à mudança de atitude do protagonista frente aos elementos que o cercam: a família e os animais, sem uma causa lógica. A clarificação do espaço

infantil, mostrando elementos familiares do real serve para confundir, escamotear e promover a introdução do inadmissível no seio da aparente legalidade.

O protagonista casa-se muito jovem e encontra na companheira a mesma disposição para acolher os animais, entre eles um gato sagaz, belo, grande e negro, Pluto. A amizade dura vários anos, porém, o caráter do dono começa a mudar radicalmente. O narrador busca a aliança da razão para justificar suas atitudes: “Meu mal, porém, ia tomando conta de mim – que outro mal pode se comparar ao álcool” (p.42). Esse dado pode instalar a plausibilidade da intriga, ao conotar a exacerbação dos sentidos pela bebida, a qual facilitaria a transgressão das normas e a subversão do real. Esse aparato de reflexão lógica é derrubado pelo próprio narrador:

Acaso não sentimos uma inclinação constante, mesmo quando estamos no melhor do nosso juízo, para violar aquilo que é **lei**, simplesmente porque a compreendemos como tal? (p.44).

O discurso narrativo oferece indícios de revelação para, no entanto, nada revelar sobre o comportamento da personagem: pode ser a ingestão de bebida; a inclinação a violar as leis como causa natural da perversidade, a possessão demoníaca.

Uma noite, apanha o gato assustado e friamente arranca um de seus olhos. Sofre de um misto de horror e remorso, sentimentos superficiais, pois numa manhã mete um nó corrediço em torno do pescoço do gato e o enforca, pelo simples desejo de *violentar sua própria natureza, de fazer o mal pelo mal* (p. 44) e por afastar a *misericórdia infinita de um Deus infinitamente misericordioso e infinitamente terrível* (p.44).

A tríade Deus/misericordioso/terrível encerra a de alma imortal/pecado mortal/expiação e prepara o leitor para imergir, ainda mais, na cadeia de acontecimentos que se tornam insólitos. Na noite do enforcamento do gato, irrompe um incêndio, sem causa aparente, destrói todos os móveis, mas deixa intacto um tabique onde se encontrava a cabeceira da cama. O protagonista, aguçado pela multidão, observa mais detalhadamente a cabeceira da cama e vê,

como se gravada em baixo-relevo sobre a superfície branca, a figura de um gato gigantesco. A imagem era de uma exatidão verdadeiramente maravilhosa. Havia um acorda em torno do pescoço do animal (p. 45).

Além do protagonista que vive o fato insólito, a multidão, como personagem secundária, também presencia o acontecimento exclamando: *estranho, singular*.

O narrador-personagem oferece uma explicação para o acontecimento que parece conduzir o relato para o estranho; no entanto, não se convence e nem ao leitor, permanecendo a dúvida sobre a ligação entre a crueldade cometida, a irrupção do incêndio, a imagem do gato e seu fantasma que começa a persegui-lo

Freqüentando os lugares sórdidos, os antros infames, vê, certo dia, um gato preto enorme, semelhante a Pluto. A única diferença era uma mancha branca a *cobrir-lhe quase toda região do peito* (p. 46). Pergunta pelo dono do gato, mas ninguém conhecia o animal e nunca o tinha visto antes. Ao retornar a casa, o gato o acompanha. Na manhã seguinte, descobre que, como Pluto, o gato tinha sido privado dos olhos, o que aumenta seu terror, sua aversão.

Subverte-se o real, nas relações entre o gato e seu dono: *a preferência que o animal demonstrava pela minha pessoa parecia aumentar em razão direta da aversão que sentia por ele* (p. 47). Justifica o terror e o pânico que sentia pelo gato como fruto da fantasia, da imaginação, imaginação que o fazia rejeitar a associação entre a mancha branca e a imagem da força.

Há um desdobramento da personagem, enquanto algoz pratica atrocidades, fere, mata; enquanto vítima, jamais conhece a benção do descanso, *é uma besta-fera que se engendrara em mim* (p. 48). O gato, sem nome, assume proporções do inenarrável, torna-se coisa, encarnação de um pesadelo, monstro.

Ao se dirigir ao portão, o gato causa-lhe uma queda. Tomado de cólera, apanha uma machadinha e dirige um golpe contra o animal. Contido pela mulher, volta-se contra ela e lhe crava a machadinha no cérebro. Empareda o corpo numa saliência. Procura o gato para mata-lo e não o encontra. Pela primeira vez, dorme um sono tranqüilo, longe da *causa de tão grande desgraça* (p. 49). Supõe que o *monstro fugira para sempre* (p. 50), e nem a morte da mulher o inquieta: *Minha felicidade era infinita!* (p. 50).

O verossímil é mantido numa corda-bamba: o assassinato (na opinião comum grave transgressão à lei divina e humana) inquieta menos do que a presença demoníaca do gato.

Na segunda visita de uma caravana policial, a satisfação do assassino é tal que, desejando mostrar naturalidade, bate inadvertidamente contra a parede, no exato lugar onde se achava o corpo da esposa. Um uivo, um grito agudo, metade do terror, metade de triunfo é ouvido. Os policiais derrubam a parede e, sobre o cadáver em decomposição,

Com a boca vermelha dilatada e o único olho chamejante, achava-se pousado o animal odioso, cuja astúcia me levou ao assassinio e cuja voz reveladora me entregara ao carrasco (p. 51).

Embora, como deseja o narrador-personagem, exista uma inteligência que reduza os fatos a uma sucessão comum de causas e efeitos naturais (p. 41) não é possível resolver a dialética entre o real e o sobrenatural, mantendo-se, desse modo, o efeito fantástico do conto.

2. O Outro-eu Assassino

Nesse conto 3, o sujeito da enunciação está presente no texto como personagem, exprimindo-se na primeira pessoa e realizando uma ponte entre o real e o sobrenatural. Esse tipo de narrador (e no caso a narração é feita mais tarde, na sua velhice) confere plausibilidade à ação “pela feição testemunhal” que assume, haja vista que ele é o agente e o paciente em ação.

No início da narrativa, o sujeito da enunciação esconde o verdadeiro nome por conotar uma carga de negatividade: *objeto de desprezo, de horror e de ódio para minha família* (p. 85). Ao sentir a aproximação da morte, deseja contar o acidente que lhe trouxe a maldição e, com isso, obter *a simpatia – ia dizer piedade – de meus semelhantes* (p. 85).

O narrador-personagem apela ao narratário (e deste ao leitor real) para que compreenda ter sido aquele vítima da fatalidade e da herança familiar.

As primeiras impressões descrevem um ambiente falsamente cotidiano de modo a promover a introdução do inadmissível: a ampla e longa descrição física da escola, *uma vasta e extravagante casa de estilo elizabetano, numa aldeia sombria da Inglaterra* (p. 86) é considerado pelo narrador um lugar de sonho, com suas avenidas profundamente sombreadas e seu **sanetum** aterrorizante. Esse ponto de vista comum do exterior assemelha-se não só às relações da personagem com a família, como também a postura ambígua do diretor da escola, que subsume um

gigantesco paradoxo: enquanto pastor apresenta-se solene, venerável, modesto e benigno, como diretor, “irascível”, fazia executar, férula a mão, as leis draconianas da escola (p. 88).

O narrador-personagem parece revelar a duplicidade que envolve não só os elementos materiais da realidade como também os seres. È como se cada elemento escondesse um a outra face, a que deveria permanecer oculta. É dessa duplicidade em William Wilson (assim passara a se autodenominar a personagem) que a história trata.

William Wilson é perseguido por um colega que, sem qualquer parentesco, possuía o mesmo nome, a mesma altura, semelhança de feições, porém com um único ponto vulnerável: a voz. Além disso, nascera no mesmo dia e entrara na escola na mesma época. Se os demais colegas são condescendentes, este (chamaremos 2º Wilson) é seu rival nos estudos, nos jogos, nas discussões, intimidando-o, espantando-o, mortificando-o.

Na opinião de Todorov,

É difícil decidir se este duplo ser é um ser humano em carne e osso, ou se o autor nos propõe uma parábola onde o pretense duplo não é senão uma parte da personalidade, uma espécie de encarnação da consciência. 4

Embora a descrição de cunho realista do aspecto físico dos dois jovens crie uma semelhança inverossímil, uma diferença física: *meu rival tinha no aparelho vocal uma fraqueza que o impedia de jamais erguer a voz acima de um sussurro muito baixo* (p. 93), serve ao propósito de criar uma verossimilhança e manter a ambigüidade do texto, pois caso o inverossímil fosse mantido, o insólito poderia ser desfigurado.

Mostra-se estranha a inexplicável cegueira dos demais: *a imitação, segundo me parecia, era notada apenas por mim* (p. 94). A incerteza de Willian Wilson sobre a conduta dos demais colegas em relação aos “inseparáveis camaradas” cria um efeito de irrealidade ou, então, a incerteza que parece se dar em nível de real objetivo, é apenas uma incerteza intelectual, de sua própria consciência.

O leitor que hesita entre o duplo, real e não real, sofre um baque, quando, durante um jogo em que Willian Wilson trapaceia, tornando-se ganhador, surge o 2º Wilson e o desmascara. Um fato surpreendente é que o 2º Wilson vestia um sobretudo exatamente igual ao de Willian Wilson, além do que, na saída da sala de jogo,

Preston me entregou o que apanhara no chão, junto à porta da sala (...) percebi que já tinha a minha capa sobre o braço (...) e aquela que agora me davam era uma exata reprodução em todos os detalhes da minha (p. 103).

Como se não bastasse a semelhança entre a roupa, a criatura que o havia denunciado era a única a vestir capa, com exceção de William Wilson. A coincidência joga com o espanto não só da personagem quanto do leitor, pois além do mais, o 2º Wilson surge inesperadamente nos mais diversos lugares onde se encontra William Wilson: em Roma, em Viena, em Berlim, em Moscou, em Paris, no Egito. A tirania da perseguição torna vã qualquer tentativa da construção insólita, a incerteza:

E sempre, sempre me interrogando secretamente minha alma, perguntava a mim mesmo: “Quem é ele? De onde vem? Qual o seu objetivo?” (p. 104).

Por mais que a personagem-narrador busque o auxílio da lógica, da razão, não encontra uma resposta, nem para a onipresença e onipotência do 2º Wilson, nem para a sua fraqueza. Busca um meio de conquistar a liberdade de tão terrível tirania. Durante um baile em Roma, os dois se encontram e William Wilson convida seu algoz para um combate, ferindo-o mortalmente. Para seu espanto, um espelho reflete sua imagem com *o rosto pálido e manchado de sangue*. A dúvida quanto ao reflexo no espelho permanece primeiramente ao nível da imaginação: *Foi o que me pareceu*, para depois deslocar-se ao nível da realidade: *Era o meu adversário Wilson, que diante de mim, se contorcia em agonia* (p. 107) e, deste à dialética entre o imaginário e o real: William, ferido mortalmente dirige-lhe a palavra, no mais absoluto da identificação, até na voz:

-Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto ... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias ... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo (p. 107).

3. O homem-inseto

Franz Kafka 5 compõe, no ano de 1912, em apenas vinte dias, a sua mais longa novela, que ele mesmo denominaria “história repulsiva”. Contrariando as histórias fantásticas tradicionais como “O gato preto” e “William Wilson”, já mencionadas

anteriormente, cujos acontecimentos sobrenaturais são indicados no início dos textos, Kafka mergulha o leitor no fenômeno a partir da primeira frase:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso (p. 7).

A expressão “sonho” que poderia revelar o caráter onírico do fenômeno, ou uma possível hesitação, convence a personagem do contrário: - *O que aconteceu comigo? Pensou. Não era um sonho* (p. 7) que, no entanto, busca racionalizar a sensação de melancolia e a nova situação que podem estar relacionadas ao aspecto afetivo: *um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso* (p. 9); ao físico, ao mental ou, ainda, ao profissional.

Os indícios de hesitação, a personagem organiza seus movimentos ao levantar-se, ao familiarizar-se com seu novo aspecto, com suas pernas, seu peso e sua couraça (o possível da situação), na certeza da metamorfose.

A reação familiar mais do que hesitação é, inicialmente, de surpresa: a mãe desmaia; o pai demonstra uma atitude hostil, depois *cobriu os olhos com as mãos e chorou aponto de sacudir o peito poderoso* (p. 25); a irmã *se assustou tanto que, incapaz de se dominar, fechou a porta [do quarto onde Gregor se encontrava] outra vez por fora* (p. 36).

A sensação de Gregor ante um fato real é a de um desconforto físico, que se transforma em conforto e resignação, pois estava livre da responsabilidade de manter a família e pagar a dívida do pai, embora procurasse um modo de tornar-se suportável à família.

Num corpo animal, a consciência não o impede de racionalizar, de início, as novas formas de convivência. A consciência da animalidade é sugerida na recusa a alimentos humanos, ou na demonstração de agressividade quando a irmã tenta retirar uma imagem que ele apreciava *fica prestes a saltar sobre o rosto* (p. 65) dela, ou quando a faxineira usa expressões pouca amistosas, volta-se para ela *como que preparado para o ataque* (p. 68).

No decorrer da narrativa verifica-se, se é possível dizer-lo assim, duas metamorfoses, tanto em nível individual quanto em nível familiar. No individual, o dinamismo de Gregor-homem transforma-se no parasitismo de Gregor-animal; no

familiar, ocorre a inversão desses estados. Mas, à medida que a família busca alternativas existenciais, em Gregor manifesta-se a consciência da *vez da grande ruptura* (p. 9). *Sua opinião de que precisava desaparecer era, se é possível, ainda mais decidida que a da irmã* (p. 81).

Não há hesitação em Gregor a respeito de sua morte, assim como não há na família, em especial, no pai e na irmã o menor desejo de continuarem convivendo com *esse bicho [que nos persegue]* (p. 78).

Já não há qualquer identificação entre Gregor, irmão e seus familiares para quem a solução é tentar se livrar *desse monstro* (p. 77), **disso** (p. 77). O sentimento de fraternidade revela-se apenas como dever familiar:

Procuramos fazer o que é humanamente possível para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura (p. 77).

Com a metamorfose de Gregor, a família busca outras alternativas de sobrevivência e, com sua morte, novas perspectivas de futuro se apresentam.

Embora se possa atribuir um ou vários sentidos alegóricos ao texto, tais como a zoomorfização do ser, a rejeição familiar, a perda da identificação da identidade, a ausência de comunicação humana, no entanto, o texto não explicita claramente quaisquer dessas indicações. Segundo indicação de Todorov ⁶ a respeito da leitura das narrativas de Kafka, também *A Metamorfose* deve ser lida no seu nível literal.

Se, como vimos em Caillois, o fantástico é a irrupção do *inadmissível no universo da inalterável legalidade*, na obra de Kafka, o leitor, colocado *inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua naturalidade* ⁷. A naturalidade do fenômeno está, também, associada ao tratamento lingüístico dado ao texto com o objetivo de pela “lucidez” destacar o insólito. Na expressão de Modesto Carone, no posfácio à edição

A notação obsessiva e naturalista do detalhe cumpre, em Kafka, a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real, que dá ao insólito a nítida sensação de **dejà vu**. ⁸

Pode-se dizer que decorre daí a ausência de surpresa, de hesitação tanto por parte das personagens como do leitor, resultando, no fantástico, o tratamento natural, sem assombros, dada à natureza do fenômeno.

4. O Anjo no Galinheiro

A personagem, um senhor muito velho com umas asas enormes, que dá título ao conto 9 é introduzida em meio a um cenário de tristeza: à ocorrência da chuva durante três dias, aos numerosos caranguejos que invadem a casa, à febre do menino recém-nascido, filho de Pelayo e Elisenda.

Nesse espaço de água, lodo e podridão, Pelayo encontra um velho caído na lama, com suas enormes asas. O aspecto físico,

Apenas uns fiapos descorados na cabeça pelada e muitos poucos dentes na boca (...) Suas asas de grande galináceo, sujas e meio depernadas, estavam encaçadas para sempre no lodaçal (p. 10).

Causa, a princípio, assombro em Pelayo e Elisenda; porém, de tanto observa-lo, acabam por achá-lo familiar: *era um naufrágo solitário de algum navio estrangeiro abatido pelo temporal* (p. 10).

O velho logo é integrado no ambiente familiar de Pelayo, que o encerra com as galinhas; e ao coletivo: a vizinhança brinca com o anjo sem a menor devoção e atirando-lhe coisas para comer (p. 11).

Como afirma Louis Vax:

Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna **outro**. 10

O cenário que deveria tornar-se devocional, transforma-se em cenário circense, pela multiplicidade de tipos. O pátio de Pelayo adquire um alvoroço de mercado: veio uma feira ambulante, um acrobata voador, os enfermeiros mais desgraçados do Caribe – doentes do corpo e do espírito. Ninguém se preocupa com a situação e o destino do velho.

Pelayo e a mulher mandam murar o pátio e cobram entrada de quem deseja ver o anjo. Em menos de uma semana lotam os quartos com dinheiro. Enquanto isso o Padre Gonzaga esperava *um julgamento final sobre a natureza do anjo*, vinda de Roma.

A curiosidade inicial da multidão em relação ao velho e seus “escassos milagres” é logo substituída pelo triste espetáculo da mulher que se convertera em aranha por desobedecer a seus pais (p. 15).

Novamente todos pagam entrada para observar a mulher aranha, tocar o fenômeno. E o pátio de Pelayo voltou a ficar vazio, mas com o dinheiro arrecadado construiu uma mansão. Só o galinheiro não mereceu atenção.

A presença do velho com suas asas não causa espanto à vizinhança, antes a curiosidade dos que fazem conjecturas sobre seu futuro. Para

Os mais simples (...) seria nomeado prefeito do mundo. Outros de espírito mais austero, supunham que seria promovido a general de cinco estrelas (...). Alguns visionários esperavam que fosse conservado como reprodutor, para implantar na terra uma estirpe de homens alados e sábios (p. 12).

A prova de autoridade fica por conta do Padre Gonzaga. Ao entrar no galinheiro cumprimenta o velho em latim, mas obtém como resposta um murmúrio em seu dialeto. O Padre suspeita, então, da impostura, não só pelo velho não entender a língua de Deus como pelo desacordo de sua natureza miserável com a egrégia dignidade dos anjos e também porque

o demônio tinha o mau costume de recorrer a artifícios de carnaval para confundir os incautos (p. 12).

O insólito na narrativa é que a imagem do anjo, associada ao céu, à experiência religiosa e metafísica, metamorfoseia-se numa criatura de carne e osso a viver na lama junto às galinhas. Esse ser estranho, meio-homem, meio-ave, sem demonstrar qualquer reação, apenas *alheio às impertinências do mundo* (p. 12), passa a fazer parte da realidade do povoado, a provocar transformações na vida de Pelayo.

Na lógica possível da narrativa, não se duvida quanto à presença do anjo, nem por parte das personagens, nem por parte do leitor. A questão que permanece é de onde viera o anjo? A que viera? Para onde iria? Da mesma forma, a única vez em que a família se

assustou foi quando o anjo adoeceu e não se sabia o que fazer com os anjos mortos. O anjo sobrevive, ganha forças e um dia se torna *um ponto imaginário no horizonte do mar* (p. 19).

O insólito da narrativa parece ser a presença humana do anjo e da mulher-aranha, mas, ao se examinar mais atentamente as personagens secundárias, observa-se que o insólito está no comportamento comum dos moradores do povoado, na sua curiosidade mórbida em relação ao fenômeno, na esperança de um milagre para curar seus males, venha ela de onde vier. Se a narrativa debilita a hesitação (condição do fantástico), no entanto, nos faz perceber quão próximos de nós estão esses fenômenos e quão familiar é nossa atitude perante eles. É a naturalidade do mundo que o torna fantástico.

5. A Moeda Diabólica

O Conto “O Zahir”, de Jorge Luis Borges¹¹ destaca no parágrafo introdutório as diversas acepções do Zahir para diferentes povos. Através de uma datação, cujo número 13 remete a significado outro, dá-se a entender como a moeda chega às mãos da personagem-narrador e a sua situação no contexto:

Hoje é treze de novembro; no dia sete de junho, pela madrugada, chegou às minhas mãos o Zahir; não sou o que então eu era, mas ainda me é dado recordar, e talvez contar o ocorrido. Se bem que parcialmente, ainda sou Borges (p. 81).

Numa primeira leitura, não parece haver nexos temporais entre os dias 13 e o 7, mas a linguagem, aparentemente de cunho realista, encarrega-se de evidenciar a ambigüidade do narrador: não sou o que então eu era, após ter encontrado o Zahir. Resta-lhe a faculdade de recordar o ocorrido, que se alterna com a história de Teodolina Villar, a Sr^a de Abascal ou o chofer de Morena Sackmann, e a busca da significação do Zahir.

Ao narrador cabe deter-se em comentários sobre as ocorrências e coligir depoimentos e pesquisas sobre a origem do Zahir, nos mais diversos livros. Dando um cunho de veracidade e verossimilhança à intriga, o narrador chega a incluir citações de obras, cujos autores podem ser criação sua, mas que, no discurso, conferem um grau de autoridade e plausibilidade ao texto.

Por mais que se prolongue a pesquisa, o narrador não consegue decifrar o enigma que a palavra Zahir carrega consigo, devido a diversas acepções por que passa a palavra (conforme a época e o meio em que surge). A moeda, ou melhor, a palavra Zahir, parece provocar um efeito mágico, alucinatório nas pessoas.

A história de Teodolina aparentemente nada tem a ver com a moeda, porém marca o jogo claro/escuro, vida/morte, transparência e opacidade, conotado pelo texto. Nesses limites, Teodolina *experimentara contínuas metamorfoses, como para fugir de si mesma, a cor de seus cabelos, e as formas de seu penteado eram formosamente instáveis* (p. 82). A mulher amada, assim como a moeda, encarnam a instabilidade e a imprevisibilidade. Teodolina *buscava o absoluto, como Flaubert* (p. 82), mas como o momentâneo é fugaz, ela acaba por perder o absoluto.

O objeto-moeda, assim como Teodolina, podem estar associados ao oxímoro tanto dos “gnósticos – luz obscura” quanto dos “alquimistas – sol negro”. O narrador demonstra grande conhecimento como domínio das mais diversas formas de pensamento, o que torna mais alucinante a narrativa, pela obsessão em descobrir a significação de uma moeda recebida de troco, em um bar. A lógica que acompanha o narrador, *parcialmente Borges* (p. 81), na busca de significado da moeda, se, por um Aldo, confere credibilidade ao relato, por outro, choca-se com o clima de irrealidade, advindo dos poderes mágicos da mesma.

Nesse jogo entre a realidade e a irrealidade, o narrador torna-se prisioneiro do tempo: *errara em círculo* (p. 84), como um observador da natureza dos seres e das coisas, no ato de integrar-se/desintegrar-se. Assim, não consegue atingir nem a “absolutidade” do ser e nem a do objeto. O tempo, assim como a moeda, passam a ser futuros virtuais, possíveis, futuras abstrações: *O dinheiro é abstrato, o dinheiro é tempo futuro* (p. 88). Decorre daí, a relativização temporal, um certo determinismo artificioso contra a demoníaca influência do Zahir, mas *o tempo, que atenua as lembranças, agrava a do Zahir* (p. 89).

O caráter obsessivo da personagem leva-o a consultar não só os livros, como um psiquiatra para esclarecer o enigma. Nada é resolvido, mas o que lê um dia, confirma a origem do mal: quem observa objeto ou ser involvidáveis, acaba enlouquecido pela imagem desses elementos. Por isso, pode revelar: *Antes eu via o anverso e depois o reverso; agora, vejo simultaneamente os dois* (p. 89). O anverso da moeda é o metal; o do homem é a lógica; o reverso daquela é a significação “outra”, o desse é o ilógico que aponta para a desagregação.

A simultaneidade do anverso e reverso é projetada para o futuro:

Terão de alimentar-me e vestir-me, não saberei se é tarde ou manhã, não saberei quem foi Borges. (...) Já não perceberei o universo, perceberei o Zahir (...). Outros sonharão que estou louco e eu com o Zahir (p. 89).

A expressão “sonharão” pode designar o mundo ilógico da não loucura, assim como a lógica da loucura.

Embora o leitor seja, por vezes, tentado a enveredar para a alegoria, deve-se, como explicita Todorov, observar o sentido **literal** das palavras a fim de não destruir a malha do fantástico.

E o fantástico, nesse texto, sugere a incapacidade da personagem em encontrar respostas definitivas. Na opinião de Bella Josef, ao se referir ao autor Borges, o fantástico de suas obras reside na incapacidade do homem que

Não pode superar a radical impenetrabilidade do universo diante da qual se encontra só e isolado; está condenado a um contínuo interrogar-se sem esperança de encontrar a resposta. 12

Apesar de haver consultado grandes especialistas sobre a moeda, a personagem continua a interrogar-se:

Quando todos os homens pensarem dia e noite, no Zahir, qual será um sonho e qual uma realidade – a terra ou o Zahir? (p. 90).

A repetição excessiva da palavra Zahir seria uma forma de gastar o efeito mágico da palavra até ela nada significar? Ou o meio de encontrar um significado último-Deus?

O texto borgeano sugere a busca do absoluto e a desagregação do homem frente ao mistério desse absoluto que se afigura como real, mas, ao mesmo tempo, se nega a si mesmo: não sou o que então eu era (p. 81); e o Zahir é uma moeda comum? mágica? um tigre? Deus? Estamos na “hesitação”, em pleno fantástico.

Conclusão

Se a arte pode ser vista como expressão da cultura, entende-se por que a literatura fantástica teve o seu surgimento após a Idade Média, revelando os mistérios insondáveis e insolúveis que envolvem a vida.

Em “O gato preto” e “William Wilson”, a estrutura narrativa segue a proposição de Todorov de, aos poucos, ir-se instalando o elemento fantástico – da realidade ao sobrenatural, tendo como parâmetro os textos de Poe. Além desse traço, sobressai, como característica da obra do escritor americano, o jogo permanente entre o real e o não real, uma busca de racionalidade que impele não à causalidade, mas ao insólito, o que subverte o real, cria a ambigüidade do texto e a hesitação tanto na personagem quanto no leitor.

Em “O gato preto” não é a casualidade o fator essencial da narrativa, embora ela seja um elemento propulsor da hesitação e da subversão do real, mas a presença demoníaca do gato preto, transformado no espírito vingador.

“William Wilson” pode levar à questão do duplo, da imagem cindida, podendo ainda remeter ao “unheimliche” freudiano, mas o seu final faz a narrativa retroceder ao sentido literal, ou seja, à permanência do elemento fantástico.

Em “A metamorfose”, Franz Kafka quebra a estrutura tradicional do relato fantástico e introduz de chofre o elemento “sobrenatural” na realidade. Não é mais o espírito demoníaco, assustador e avassalador, nem a questão do outro como elemento instaurador da hesitação, porém a hesitação consiste nessa ausência de surpresa ante o insólito que convive no seio da realidade – que dá a sensação do *dejà vu*. O que assusta é a ausência de uma quase total hesitação, é a naturalidade com que se trata a vida dura, grotesca, sem grandes diferenças entre o bem e o mal, entre a verdade e a mentira, entre o real e o não-real.

A estrutura do conto “Um homem muito velho com umas asa enormes” aproxima-se à da *A metamorfose*. Garcia Márquez introduz no início do texto o elemento fantástico no seio da realidade. O fantástico é constituído pelo homem frente a um universo diferente que passa a ser desmistificado logo após o surgimento de outro fenômeno. Quer dizer, a realidade desse homem é cambiante, assim como o são os fenômenos que o cercam. E, na dúvida, trata-os como atração. Nem o céu faz mais anjos “como antigamente”.

Nas pegadas de Kafka e Garcia Márquez. Jorge Luis Borges em “O Zahir”, introduz um elemento objetivo da realidade contemporânea do homem capitalista - a

moeda – para, a partir desse elemento, questionar o mundo feito de linguagem, esse mundo que talvez seja construído como uma série de metáforas. A condição da dúvida constante é esse mascaramento do elemento objetivo e da ausência do tempo cronológico. A condição mágica da moeda, assim como a metáfora que a designa é a sua transfiguração ao nada. Desse modo, o mundo, reduzido ao nominalismo, constrói-se nos limites do dizível, como também acontece em “Tlön Ubquar”. Assim, o Zahir é uma moeda, um objeto mágico, um tigre? O texto permanece “às margens do silêncio”. Nisso, reside especialmente o elemento fantástico.

Nas composições do século XX, especialmente as observadas, a fantasmagoria e a hesitação cedem lugar a outros componentes que podem alicerçar a literatura de expressão fantástica, tais como a ausência de perplexidade ante o elemento insólito; a transfiguração do mundo objetivo num mundo de nulificação; o comum do homem, da vida no incomum; a linguagem do cotidiano como limite entre o real e o não-real.

Podemos entender a consideração de Sartre sobre a obra de Kafka, à de Borges e Garcia Márquez, a respeito da transformação da narrativa sobrenatural do século XX, qual seja: existe somente um objeto fantástico: “o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade”, enfim o homem “normal”.

Notas Bibliográficas

1. POE, Edgar Allan. **O gato preto**. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril, 1981.
2. FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 80.
3. POE, Edgar Allan. **Willian Wilson**. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril, 1981.
4. TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 78.
5. KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
6. Confira-se: TODOROV. Op. cit., p. 180; FURTADO. Op. cit., p. 80.
7. TODOROV. Op. cit., p. 181.
8. CARONE, Modesto. Posfácio. In: Kafka. Op. cit., p. 96.

9. MARQUEZ, Gabriel García. **Um senhor muito velho com umas asas enormes.** In: *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada.* Rio de Janeiro: Record, 1972.
10. VAX, Louis apud FURTADO. Op. cit., p. 20.
11. BORGES, Jorge Luis. **O Zahir.** In: *O Aleph.* Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1989.
12. JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 191.

THERE ARE MORE THINGS, DE JORGE LUIS BORGES UMA ANÁLISE SIMBÓLICA

1 – Há mais coisas ...

Sempre há mais coisas quando o assunto é Borges e, mais ainda, quando o assunto é sua obra. O presente trabalho visa analisar o conto “The are more things” [sic], sob um ponto de vista simbólico. Essa abordagem é oportuna em se tratando de Borges, ao considerarmos que ele como poucos soube expressar suas verdades pelo uso das imagens.

Inicialmente, chama a atenção em “The are more things” [sic] a multiplicidade de referências a escritores, filósofos e estudiosos de diversas áreas do conhecimento. O título é shakesperiano. E não o é por acaso. O conto mostra que há mais coisas entre o céu e a terra do que pensa nossa filosofia 1, ao narrar uma história em que o fantástico sobrepuja a razão. A epígrafe À memória de Howard P. Lovecraft e uma nota do autor no epílogo do Livro de areia sugerem que o conto em questão teve origem na leitura de Lovecraft 2. Na nota, Borges diz:

“O destino que, segundo a fama, é inescrutável, não me deixou em paz enquanto não perpetrei um conto póstumo de Lovecraft, escritor que sempre julguei um parodista involuntário de Poe. Acabei por ceder, o lamentável fruto se intitula ‘The are more things’ [sic].”

O idealismo de Berkeley, os tratados de Hinton, a doutrina de Knox, as sólidas normas do bom poeta e mau construtor William Morris, uma gravura à maneira de Piranesi, idéias de Shopenhauer, Royce e Lucano são referidos na narrativa, para explicar os caminhos percorridos pela personagem no labirinto que se constitui o conto. Desse modo, falando pouco, Borges diz muito. O que não é dito, mas sugerido pelas referências, passa a constituir elemento fundamental na compreensão da história. Por exemplo, ao se buscar informações sobre William Morris, cujas idéias inspiraram a arquitetura da Casa Colorada, descobre-se que ele foi um poeta inglês que, apesar de não ser arquiteto, influenciou a arquitetura de sua época, ao construir sua Red House, feita sob medida em tijolos vermelhos. Com esta informação, entende-se o porquê do nome da casa e, o mais importante, é reforçada a idéia de livre-pensamento, uma das características de Edwin Arnett, tio da personagem principal. Outro exemplo é a referência ao pensamento de Shopenhauer:

“Repetidas vezes me disse que não há outro enigma senão o tempo, essa infinita urdidura do ontem, do hoje, do futuro, do sempre e do nunca. Essas profundas reflexões resultaram inúteis. Depois de consagrar a tarde ao estudo

de Shopenhauer ou de Royce, eu rondava, noite após noite, pelos caminhos de terra que cercam a Casa Colorada” (Borges, p. 57).

O tempo é um dos questionamentos mais freqüentes na obra de Borges. Em “The are more things” [sic], a referência a Shopenhauer, reforça a preocupação da personagem com a urdidura do tempo. Shopenhauer acreditava que “só na abstração existe o passado e o futuro; para a vontade não há tempo com conteúdo próprio, nem forma do fenômeno, além do presente.”³

A referência constante a textos e autores é uma das formas que Borges utiliza para produzir “ramificações” na imaginação de seus leitores: “Espero que as notas apressadas que acabo de ditar não esgotem este livro e que seus sonhos sigam se ramificando na hospitaleira imaginação dos que agora o fecham.”⁴

Leitor voraz, Borges fazia da leitura a matéria-prima de seus contos. Ao ler Borges, embarca-se numa viagem que tem como destino o labirinto do conhecimento.

A análise simbólica de “The are more things” [sic] será realizada, neste trabalho, a partir de duas imagens: a do *jogo de xadrez*, sugerida pela construção da narrativa e a do *labirinto*, no qual a Casa Colorada, representando a origem do pensamento filosófico da personagem, se transforma. De certa forma, essas imagens se aproximam, no sentido de simbolizarem a multiplicidade de caminhos e a busca de um centro. O jogo de xadrez e o labirinto são igualmente associados à *mandala*, centro em que se chega à conciliação de contrários, à unidade e à serenidade. A mandala é o símbolo da procura da intimidade num labirinto iniciático.

2 – Forma: jogo de xadrez

O xadrez é um jogo de habilidade e cálculo, no qual dois jogadores, sobre um tabuleiro dividido em 64 casas, alternadamente, brancas e pretas, movimentam um contra o outro duas séries de 16 peças. O jogo de xadrez é um combate entre duas forças inicialmente idênticas, que tem como objetivo colocar o rei do adversário numa posição que não lhe permita defender-se ou fugir: esta jogada chama-se xeque-mate e confere a vitória ao jogador. As peças possuem formas variadas e permitem movimentos diferentes. Logo, o número de combinações que se pode fazer é incalculável. Seus movimentos lembram a figuração de táticas militares.⁵

Capablanca⁶ elucida que, para o estudo e a prática do xadrez, convém dividir o jogo em três partes, a saber: a abertura, o meio-jogo e o final. Conforme Becker, a abertura

corresponde aos lances iniciais da partida e visa à chegada ao centro. No meio-jogo, há uma coordenação geral de todas as forças para a ofensiva. O final é, por sua vez, o momento culminante de beleza e dificuldade. Em “The are more things” [sic] é possível distinguir três partes que se assemelham às acima descritas:

- I- Os antecedentes (abertura);
- II- Investigação e entrada na casa (meio-jogo);
- III- Confronto com o habitante da casa (final).

“The are more things” [sic] mimetiza o jogo de xadrez. Cada passo dado pela personagem é uma jogada. O seu objetivo é a “morte” do rei figurado pelo ser desconhecido que habita a casa. A narrativa possui quebras, rupturas e elipses, que a caracterizam como labiríntica. No labirinto, como no xadrez, alguns caminhos não têm saída. Então é preciso escolher outro, que pode não ser necessariamente a continuação lógica do caminho anterior. É o que ocorre no conto de Borges, quando a personagem passa a relatar sua experiência. Antes do relato propriamente dito, como no jogo de xadrez, há uma “abertura”, em que o sujeito situa o leitor em relação ao que vai contar.

A abertura abarca os cinco primeiros parágrafos. No primeiro, a personagem fala como soube do que desencadeou tudo o que está por vir na narrativa: a morte do tio. No mesmo parágrafo, algumas lembranças da personagem são relatadas para explicar a importância do tio e da Casa Colorada em sua vida:

“recordei que meu tio, sem invocar um só nome próprio, me havia revelado suas belas perplexidades, lá na Casa Colorada, perto de Lomas. Uma das laranjas da sobremesa foi seu instrumento para indicar-me no idealismo de Berkeley; o tabuleiro de xadrez lhe bastou para os paradoxos eleáticos” (Borges, p. 53)

Observa-se na transcrição acima que o narrador cita o tabuleiro de xadrez como um dos instrumentos que o tio utilizou para iniciá-lo na filosofia. Mais adiante, ver-se-á que a personagem refere-se ao jogo de xadrez novamente, ao mencionar as controvérsias teológicas entre o seu tio e o amigo Alexandre Muir: “Suas controvérsias teológicas com meu tio haviam sido um longo *xadrez*, que exigia de cada jogador a colaboração do adversário” (Borges, p. 55).

No segundo parágrafo, a personagem caracteriza Edwin Arnett e Alexandre Muir:

“Meu tio era engenheiro. [...] Nada mais previsível que o arquiteto fosse seu amigo íntimo Alexandre Muir. Esse homem rígido professava a rígida doutrina de Knox; meu tio à maneira de quase todos os senhores de sua época, era livre-pensador, ou melhor dito, agnóstico, porém interessava-lhe a teologia, como lhe interessavam os falazes cubos de Hinton” (Borges, p. 54)

Essa caracterização evidencia o confronto de opostos, característico do jogo de xadrez. Edwin e Alexandre são personagens que professam idéias divergentes, mas que, “nada mais previsível”, são amigos. A amizade do engenheiro e do arquiteto sugere a harmonização dos contrários, que se enfrentam no jogo de xadrez, mas que reconhecem a necessidade da colaboração do adversário. Como no referido jogo, o conto se faz de oposições:

No parágrafo seguinte é descrita a Casa Colorada:

“A Casa Colorada estava em um alto, cercada, em direção ao poente, por terrenos alagadiços. Do outro lado da cerca as araucárias não mitigavam seu ar pesado. Em lugar de sotéias, havia telhados de ardósias de duas águas e uma torre quadrada com um relógio, que pareciam oprimir as paredes e as poucas janelas” (Borges, p. 54).

Constata-se, a partir da descrição acima, que a Casa Colorada possuía um aspecto pesado em que as paredes e as janelas pareciam oprimidas. Essa impressão é causada pela torre, símbolo da ascensão, pelo relógio, símbolo do tempo e pelo telhado de duas águas feito de ardósias, pedras de cor vermelha, cor que, em sua simbologia, é ambivalente, podendo significar o princípio da vida ou os mistérios que ela encerra. Na Casa Colorada, portanto, manifesta-se tal ambivalência. É nela que a personagem empreende a busca de respostas aos impasses que se lhe apresentam. Após ser comprada por Max Preetorius: “As janelas já não se abriam, porém na escuridão se divisavam frestas de luz. O leiteiro deu, certa manhã, com o ovelheiro morto na calçada, decapitado e mutilado. No inverno podaram as araucárias” (Borges, p. 54).

A janela, conforme Chevalier e Gheerbrant, enquanto abertura para o ar e para a luz simboliza receptividade. A Casa Colorada já não estava mais receptiva às coisas de antes. O cão, guia e protetor do homem, e a árvore, símbolo da vida em perpétua evolução e ascensão, sendo mutilados, podados e decapitados, simbolizam a eliminação da realidade que antes fazia parte da Casa Colorada: os livros, a reflexão sobre a vida, o homem e o universo.

“Tais notícias, como é de supor, me inquietaram. Sei que meu traço mais notório é a curiosidade, que me conduziu por vezes a [...] e a empreender a atroz aventura que vou relatar. Fatalmente decidi investigar o assunto” (Borges, p. 55)

A partir do sexto parágrafo, inicia-se o meio-jogo, em que o sujeito irá engendrar e executar as estratégias que o levarão ao confronto final. A personagem descreve o que fez para investigar o assunto: “Meu primeiro trâmite foi ver Alexandre Muir” (Borges, p. 55). Após relatar sua conversa com Muir, faz-se uma ruptura na narrativa, como se a conversa não pudesse ser levada adiante: “[Muir] Pronunciou essas palavras com gravidade e se pôs de pé. / Ao dobrar a esquina se aproximou de mim Daniel Iberra” (Borges, p. 56). Sem um conectivo que ligue um parágrafo ao outro, uma nova personagem, Daniel Iberra, é introduzida na narrativa, oferecendo alguns indícios do que mais tarde a personagem descobrirá:

“Era quase noite, ao divisar a umas quadras a Casa Colorada, no alto, Iberra se desviou. [...] – A pouco mais de cem metros do quintal vi algo. O tubiano se espantou e, se não me seguro, talvez não contasse a história. O que vi não era para menos” (p. 56)

A esquina dobrada lembra o tabuleiro que, na sua forma quadrada e constituída de casas, é similar a um quarteirão com suas ruas e esquinas. A próxima jogada, ao contrário, parece ser uma continuação da anterior, o que se constata pelo uso do pronome demonstrativo: “Naquela noite não dormi. Até o amanhecer sonhei com uma gravura à maneira de Piranesi, que nunca havia visto e esquecido e que representava o labirinto” (Borges, p. 56). A personagem até então não sabe o que se passa na Casa Colorada. O sonho funciona como um prenúncio do que irá ver.

O próximo parágrafo constitui outra ruptura. O pronome com o qual a frase inicia não tem nenhum antecedente que o justifique: “Essa tarde passei em frente à Casa” (Borges, p. 56).

No parágrafo seguinte, o narrador sugere que está numa situação similar à do jogo de xadrez: “Uma jogada me restava, que fui adiando durante dias, não só porque a sentia de todo vã, senão porque me arrastaria à inevitável, à última” (Borges, p. 56). Uma das características do jogo de xadrez é a projeção. Uma jogada deve ser bem pensada, pois determina as jogadas futuras, tanto de quem realizou, quanto as do adversário. A personagem, na passagem acima, demonstra que sabia estar próxima a última jogada, aquela que o colocaria face a face com o inimigo.

O parágrafo seguinte relata a referida jogada, a visita da personagem ao carpinteiro, Mariani, que reformou a Casa Colorada para o judeu Max Preetorius:

“Sem maiores esperanças fui a Glew. Mariani, o carpinteiro, era um italiano obeso e rosado, já entrado em anos, extremamente vulgar e cordial. Bastou-me vê-lo para descartar os estratagemas que havia urdido na véspera.” (Borges, p. 57)

Como um bom enxadrista, o sujeito urde estratégias para alcançar seu objetivo. Ele previu que sua jogada seria de toda vã, no entanto, precisava tentar, pois: “[...] uma coisa é prever algo e outra que ocorra” (Borges, p.57).

O clímax do relato se dá na noite do dia 19 de janeiro, quando despenca uma tormenta. Chevalier e Gheerbrant dizem que a tormenta pode ser o prenúncio de uma revelação. Foi a tormenta que o levou a entrar na casa:

“Primeiro o *vento* sul e depois a *água* em torrentes. Vaguei buscando uma *árvore*. À brusca luz de um *relâmpago* achei-me a uns passos da cerca. Não sei se com temor ou com esperança experimentei o portão. Inesperadamente, cedeu. Avancei, empurrado pela tormenta. O *céu* e a *terra* me ameaçavam.” (Borges, p. 57)

O trecho acima reúne os quatro elementos naturais que constituem o universo: o ar (vento), a água, o fogo (relâmpago) e a terra, evocando o simbolismo do puro e representando a totalidade de um momento decisivo: o mais tenso da história. O céu e a terra são elementos opostos, que ameaçavam o protagonista. O jogo chega numa fase em que qualquer jogada é definitiva para a vitória ou para a derrota. O prenúncio da revelação, figurado pela tormenta, o empurrou para dentro da casa. Lá, ele vê as transformações interiores que se operaram: “Nenhuma das formas insensatas que essa noite me deparou correspondia à figura humana ou a um uso concebível. Senti repulsa e terror” (Borges, p. 58).

Os contrastes intensificam-se. Existe uma luz muito forte, que pode ser interpretada como o símbolo da transcendência. Apesar dela, é impossível compreender o que se vê. Na verdade não se vê. Diz a personagem: “para ver uma coisa é preciso compreendê-la [...]. Se vissemos realmente o universo, talvez o entendêssemos” (Borges, p. 58)

A luz é acesa e apagada pela personagem, intensificando o contraste luz-sombra e simbolizando as forças contrárias próprias do momento de conflito em que se encontra:

“Quase sem me dar conta, fiz girar a chave da luz. / Apaguei a luz e aguardei um tempo na escuridão. / Já em cima, minha temerosa mão fez girar pela segunda vez a chave da luz. / Deixei a luz acesa e iniciei cautelosamente a descida.” (Borges, p. 58-59).

Progressivamente, a personagem vai se aproximando do habitante da casa. As formas retorcidas; a grande mesa operatória, muito alta, em forma de U, com cavidades circulares nos extremos; um V de espelhos que se perdia na treva superior, representando o incompreensível, sugeriam o que logo veriam os seus olhos ... Sentiu-se um intruso no caos. Descer por onde havia subido não era impossível. Como no xadrez, era possível voltar e,

como Teseu, achou o caminho de volta: “Fora havia cessado a chuva. Olhei o relógio e vi com assombro que eram quase 2 horas. Deixei a luz acesa e iniciei cautelosamente a descida” (Borges, p. 59).

Conforme Chevalier e Gheerbrant, o tempo é freqüentemente simbolizado pelas figuras circulares, que representam o ciclo da vida, por isso a forma circular do relógio. O número onze, como conjunção dos números cinco e seis, que representam o Céu e a Terra, constitui na sua totalidade a via entre os dois planos. É o número do *Tão*, que significa “caminho”. A personagem entra na Casa Colorada às onze horas, o que sugere tratar-se de um encaminhamento à transcendência. É a primeira vez em que se faz referência ao horário. A segunda e última vez é quando a personagem resolve descer as escadas para ir embora. São duas horas em seu relógio. O número dois é símbolo de oposição, de conflito, de reflexão e representa equilíbrio realizado ou ameaças latentes. Ao mesmo tempo que o sujeito aproxima-se de um provável equilíbrio, pois pretende ir embora, há a possibilidade de encontrar o misterioso habitante: “Meus pés tocaram o penúltimo lance da escada, quando senti que algo subia pela rampa, opressivo e lento e plural. A curiosidade pôde mais que o mundo e não fechei os olhos” (Borges, p. 59).

Dá-se o xeque-mate? Não se declara quem venceu. O conto é finalizado reticentemente. E apenas o relato nos assegura que o protagonista sobreviveu.

Simbolicamente, o desenrolar do jogo de xadrez é um combate entre peças negras e peças brancas, entre a sombra e a luz. Conforme Chevalier e Gheerbrant, o tabuleiro é uma representação do mundo manifestado tecido de sombra e de luz, em que se alternam e equilibram o Yin e o Yang. Simboliza também a tomada de controle, não só sobre adversários e sobre um território, mas também sobre si mesmo, sobre a divisão interior do psiquismo humano que é igualmente o cenário de um combate.

A partir dessa significação, conclui-se que a personagem ao entrar na casa, penetra no universo, constituído de oposições, pelo ritual de iniciação que o jogo de xadrez evoca. Seu objetivo é alcançar a transcendência, é chegar a um centro desconhecido: o centro do universo, o centro de si mesmo, o centro do labirinto ...

3 – O labirinto do conhecimento

O conto “There are more things” é uma reescritura do mito do Minotauro, história de um “monstro com corpo de homem e cabeça de touro, para o qual o rei Minos mandou construir o Labirinto, onde o prendeu. Ele o alimentava periodicamente, com sete rapazes e

sete moças trazidos de Atenas como tributo. Teseu, rei de Atenas, quis ser um desses jovens; conseguiu matar o monstro e graças ao fio de Ariadne, voltar à luz” (Chevalier; Gheerbrant, p. 611)

Borges constrói a narrativa como um labirinto. As rupturas e elipses, demonstradas no item anterior, ilustram essa afirmativa. A leitura do conto faz com que o leitor sinta-se em um labirinto. É importante ressaltar, no entanto, que o minotauro de Borges é diferente do cretense. Ele tem menos de touro que de bisonte:

“Com um vidro de aumento, eu procurava ver o minotauro. Ao fim percebi-o. Era o monstro dos monstros, tinha menos de touro que de bisonte e, estendido na terra o corpo humano, parecia dormir e sonhar. Sonhar com que ou com quem?” (Borges, p. 56)

Tal eufemismo constitui uma das características do Regime Noturno da imaginação, designação criada por Durand 8, para determinada constelação de símbolos agrupados por semelhança de significação e em oposição ao Regime Diurno. Segundo Chevalier e Gheerbrant 9, o bisonte simboliza a abundância e a prosperidade, enquanto o touro evoca a idéia de irresistível força e arrebatamento, logo, o que se lê em Borges é um minotauro transformado, que parece não ser tão ameaçador. A construção de um minotauro menos monstruoso está presente também no conto “A casa de Asterión” 10, e revela-nos a angústia de sua condição. Prisioneiro, ele espera a morte, sua esperança de redenção:

“a cada nove anos entram na casa nove homens para que eu os libere de todo o mal [...] um deles profetizou, na hora de sua morte, que alguma vez chegaria o meu redentor. Desde então não me dói a solidão, porque sei que vive meu redentor ... (Borges, p. 8).

“The are more things” [sic] é narrado no pretérito, por um narrador-protagonista. É através de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa. Dele, não se sabe o nome. Sabe-se apenas que cursa filosofia. A ausência de identificação da personagem por um nome reflete a idéia que Borges defendia sobre a “nulidade da personagem”. Em seu primeiro livro de ensaios, intitulado *Inquisiciones* 11, Borges expressa-se da seguinte forma:

“entendi ser nada essa personalidade que costumamos tachar com exorbitância tão incompatível. Ocorreu-me que nunca justificaria minha vida um instante pleno, absoluto, abarcador de todos os outros, que todos eles seriam etapas provisórias, aniquiladoras do porvenir, e que fora do episódico, do presente, do circunstancial, éramos ninguém.”

O espaço em que a história ocorre é Turdera, uma cidade “quase agreste”, próxima a Buenos Aires. A localização temporal é imprecisa. Sabe-se que a personagem regressa à pátria em 1921 e que a “atroz aventura” ocorre no dia 19 de janeiro. No entanto, não fica claro o tempo que transcorre entre o regresso à Turdera e a referida data. A imprecisão temporal reforça o caráter fantástico do conto e o tempo mítico a que se refere. Como a personagem, o leitor questiona-se sobre o tempo da ação.

Vários tempos são justapostos na narrativa. O conto é narrado no pretérito, portanto, é analéptico. Do presente, a personagem narra: o tempo em que o tio era vivo; o tempo em que o tio morre e em que a personagem volta à Turdera e um tempo posterior, no qual acontece a “aventura” relatada e em relação ao qual os outros tempos estão subordinados. A respeito do presente da narração, nada sabemos além de que a personagem sobreviveu à experiência que então nos conta.

A analepse, segundo Genette 12, é um tipo de anacronia, ou seja, de discordância entre a ordem temporal da narrativa e a ordem temporal da história. Ordens estas que constituem os tempos da narrativa: o tempo da coisa contada (história) e o tempo em que se conta (narração ou narrativa). Por essa razão, a narrativa é uma seqüência duas vezes temporal. Portanto, nela é possível presentificar o passado, o que reflete a idéia de Borges sobre a negação de um outro tempo que não seja o presente, expressa também em *Inquisiciones*.

O conto é um grande questionamento sobre o tempo. O sujeito sente-se impotente diante do passado: “Senti o que sentimos quando alguém morre: a angústia já inútil, de que não nos teria custado termos sido melhores. O homem esquece que é um morto que conversa com mortos” (Borges, p. 53).

O que suscita a reflexão da personalidade sobre o tempo é a morte do tio. Na citação acima o sujeito dá-se conta de que estar vivo é algo transitório.

A história de “The are more things” [sic] inicia no momento de conclusão de uma etapa da vida da personagem: “A ponto de prestar o último exame na Universidade do Texas, em Austin, soube que meu tio Edwin Arnett havia morrido de um aneurisma, nos confins remotos do continente” (Borges, p. 53).

O fato de a personagem estar a ponto de prestar o último exame em filosofia é significativo para a análise. Em seu livro *El centro del labirinto*, Juan Arana 13 considera que nenhum sistema filosófico tenha sido construído sem apresentar fissuras. Para ele: “Sus teorías han resistido mal el paso del tiempo, y abrir un libro que hable de ellas es asomarse a un paisaje de ruinas”.

Transpondo essa visão da filosofia para a análise do conto, infere-se que o labirinto em que a Casa Colorada se transforma simboliza a “paisagem de ruínas” em que a filosofia se configura com o passar do tempo. A Casa Colorada, portanto, representa o Universo que, para ser explicado, necessita dos sistemas filosóficos.

A personagem desloca-se de Austin em direção à Turdera, uma cidadezinha do interior. Temos nesta viagem um movimento de interiorização. A personagem, na verdade, viaja para dentro de si mesma na busca de respostas para as perguntas que o estudo da filosofia não respondeu. A casa do tio, em Turdera, onde teve suas primeiras lições de filosofia, é a origem, para a qual se volta, percebendo que já não é a mesma. A passagem do tempo a transformara em labirinto ... Assim, por um movimento involutivo, a personagem explora os segredos do devir.

Há no conto em análise uma correlação entre a casa, o labirinto e o universo, que se pode inferir a partir da seguinte afirmação da personagem: “Em pequeno, eu aceitava essas fealdades 14 como se aceitam essas coisas impossíveis que só pela razão de coexistirem levam o nome de universo” (Borges, p. 54).

A transcrição acima leva a pensar que não foi a casa que se transformou em labirinto, mas a percepção da personagem é que mudou. Ao entrar na Casa, a personagem a percebe como um espaço incompreensível, no qual o único objeto com que estabelecer relação com a realidade é a escada:

“Nenhuma das formas insensatas que essa noite me deparou correspondia à figura humana ou a um uso concebível. Senti repulsa e terror. Em um dos ângulos descobri uma escada vertical, que dava para o outro piso [...] Essa escada, que postulava mãos e pés, era compreensível e de algum modo me aliviou” (Borges, p. 58).

Da adega ao sótão são sempre os esquemas da descida, da escavação, da involução e os arquétipos da intimidade que dominam as imagens da casa. Conforme Chevalier e Gheerbrant, como a cidade e o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais não têm saída e constituem assim impasses. Assim sendo, infere-se que com o seu amadurecimento, a personagem passa a ver a complexidade de caminhos que o universo oferece e a necessidade do ser penetrar este universo, enfrentando os perigos (figurados no minotauro) que, ao serem enfrentados, muitas vezes, se mostram menos perigosos do que se pensa. No conto, tal constatação é evidenciada pelo sonho no qual a personagem vê o minotauro e este tem menos de touro que de bisonte.

Como foi referido, a escada constitui o único objeto com o qual a personagem consegue fazer uma conexão com o real. Simbolicamente, a escada representa as relações entre o céu e a terra. Ela é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à verticalidade. Conforme Durand, a escada é um meio para atingir o céu. Subir uma escada é uma forma de transcender à morte e tornar-se imortal. A escada figura plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a outro. Depreende-se daí que, através de uma interiorização inicial, o sujeito, num movimento ascendente sai em busca da compreensão das coisas que não entende. E nessa procura descobre que apenas a escada, ou seja, a busca da ascensão é real. Nada mais.

Durand coloca que se, reflexologicamente, nos elevamos, é para termos a faculdade de melhor separar, de melhor discernir e de termos as mãos livres para as manipulações diairéticas e analíticas. Logo, o objetivo da ascensão é o entendimento. Segundo o autor, é contra as faces do tempo confrontadas com o imaginário num hiperbólico pesadelo que o Regime Diurno restabelece, pela ascensão, o reino dos pensamentos transcendentais.

Um judeu, chamado Max Preetorius, compra pelo dobro do preço oferecido pelo maior licitador a Casa Colorada. Ao entardecer, com dois assistentes, lança a um desaguadouro os móveis, os livros e os utensílios. Essa ação evoca a simbologia da queda que, por sua vez, segundo Durand, está associada ao tempo vivido. O tempo vivido pela personagem e seu tio é lançado a um desaguadouro. Eis o que intriga o sujeito: Como pode o tempo vivido simplesmente desaparecer? O passado existe? Ou, como afirma Shopenhauer, somente o presente é real?

O fato de os móveis, livros e utensílios terem sido jogados água abaixo *ao entardecer* também é significativo. O crepúsculo exprime o fim de um ciclo e a preparação de outro. É interessante notar que a “Casa Colorada estava em um alto, cercada, em direção ao *poente*, por terrenos alagadiços”. O poente evoca o significado do crepúsculo, pois é onde o sol declina, se extingue e morre. Os terrenos alagadiços sugerem a simbologia da água que pode ter um sentido de renovação, de uma nova vida. Ao entardecer, portanto, encerra-se um ciclo e à noite inicia-se outro. A localização da casa estava a indicar o cumprimento de um ciclo e o início de outro.

Segundo Durand, as trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo, e entre os primitivos em geral conta-se o tempo por noites decorridas e não por dias. O judeu, Max Preetorius, passa a agir à noite: “durante uma quinzena, teve de trabalhar à noite, de portas fechadas. Foi também à noite que se instalou na Casa Colorada o novo habitante” (Borges, p. 54). Conforme o autor, é no seio da noite que o espírito procura a luz e a queda se eufemiza

em descida (a personagem desce as escadas que subiu). Por outro lado, o negrume é a própria “atividade, e toda uma infinidade de movimentos é desencadeada pela falta de limites das trevas, logo, é compreensível que Preetorius agisse à noite, pois o que se opera na Casa Colorada está além dos limites da “normalidade”.: “O judeu, esse Preetorius, queria que eu destruísse minha obra e que em seu lugar executasse uma coisa monstruosa. A abominação tem muitas formas (Borges, p. 56).

4 – Conclusão

“There are more things” é mais uma das histórias fantásticas de Borges que se configuram por um questionamento filosófico. O tempo é colocado em xeque e a conclusão a que se chega ou a conclusão que é sugerida é a de que nada é tão real quanto o presente. Passado e futuro são abstrações para Borges, assim como a personalidade individual.

Pela imagem do jogo de xadrez presente no conto, Borges parece querer mostrar que o conhecimento exige que o sujeito assuma uma postura de enxadrista. Caso contrário, perde-se no interior de um labirinto. Em “There are more things”, o escritor argentino mostra que, apesar da diversidade de caminhos, muitas vezes desconexos, existe uma saída. O monstro, que para alguns é a morte e para outros o tempo, pode ser controlado. O caminho é a busca da transcendência. Ultrapassar a barreira da morte é tornar-se imortal a, por conseguinte, não mais temer a passagem do tempo.

Conforme Ricardo Piglia, 15 um conto sempre conta duas histórias. É o caso de “The are more things” [sic]. A história da superfície é a de um sujeito que, em determinado ponto de sua vida, vive uma experiência sobrenatural. A história subjacente ou secreta é aquela que se descobre pela observação do não dito, do subentendido e da alusão. Nesse sentido, a pesquisa às referências e a análise simbólica são fundamentais. Essa última tem por objetivo justamente decifrar o que está velado. Pela análise e interpretação dos símbolos relacionados aos demais elementos constitutivos da narrativa, aproxima-se a um entendimento maior da referida história secreta que todo o conto tem. A personagem de “The are more things” [sic], na verdade, questiona-se a respeito daquilo que em anos de estudo não compreendeu: a urdidura do tempo e a transitoriedade da vida.

1 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

2 Howard Lovecraft foi um escritor norte-americano que viveu entre 1890 e 1937. Escreveu contos e novelas fantásticas ou macabras nos quais fundia elementos míticos com as descobertas da ciência moderna.

3 SHOPENHAUER, Artthtur. *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Nueva. s. d.

4 BORGES, Jorge Luis. Epílogo. *Livro de areia*. 7. ed. Porto Alegre: Globo, 1995, p. 132.

5 *Enciclopédia universal européia*.

6 CAPABLANCA, José Raul. *Lições elementares de xadrez*. 2. ed. São Paulo: Hemus, s. d.

7 BECKER, Idel. *Manual de xadrez*. 14. ed. São Paulo: Nobel, 1979.

8 DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

9 CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

10 BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Porto Alegre: Globo, 1995.

11 BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.

12 GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

13 ARANA, Juan. *El centro del labirinto*. Navarra: Universidad de Navarra, 1994.

14 “Essas fealdades” refere-se à descrição da Casa Colorada na época em que o personagem era pequeno.

Referências bibliográficas

ARANA, Juan. *El centro del labirinto*. Navarra: Universidad de Navarra, 1994.

BECKER, Idel. *Manual de xadrez*. 14. ed. São Paulo: Nobel, 1979.

BORGES, Jorge Luis. *Livro de areia*. 7. ed. Porto Alegre: Globo, 1995.

_____. *O Aleph*. Porto Alegre: Globo, 1995.

_____. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.

CAPABLANCA, José Raul. *Lições elementares de xadrez*. 2. ed. São Paulo: Hemus, s. d.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Enciclopédia universal européia.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s.d.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Rio de Janeiro: Ediouro. S.d.

SHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Nueva, s.d.

OS SENTIDOS MÁGICOS: UMA LEITURA COMPARADA DE KAFKA E BORGES

O presente estudo, baseado em conceitos do comparativismo e do maravilhoso, reflexiona a respeito de dois textos: “A grande muralha da China”, de Franz Kafka, e “O Aleph”, de Jorge Luis Borges. O embaraço individual, que é elemento comum nessas narrativas, traduz-se de maneira específica em cada uma delas. No primeiro caso, o fato liga-se a uma fundamentação social; no segundo, a uma ordem cabalística, misteriosa. Ambos os contos, desse modo, dizem respeito a pontos centrais desenvolvidos nas obras dos dois escritores, fato que justifica suas escolhas para a análise que se apresenta.

1. Borges e a Linguagem Criativa

O mundo mágico em que se movem as personagens dos contos de Jorge Luis Borges define o apurado grau cosmopolita que a sua obra inaugura para a narrativa latina-americana. A duplicação das coisas e dos atos, o labirinto indecifrável e o desdobramento da personalidade, comuns na prosa do escritor, permitem-no ultrapassar as limitações localistas da ficção continentista precedente e alçam-no para o primeiro plano da literatura ocidental. Com Borges, a novelística latina insere-se na problemática do homem e sobretudo do intelectual – que a arte do antigo mundo vem configurando desde o Maneirismo.

O autor argentino, em seus contos, quebra o pacto realista e abole os grandes painéis em favor de um universo mágico que flagra vicissitudes particularizadas e guia-se pela abstração, prática que lhe permite vencer as limitações de ordem nativista e colocar-se em contato com as grandes correntes do pensamento. O dado telúrico, no entanto, permanece garantido por uma espécie de força iniciática que seus textos buscam exprimir.

Carlos Fuentes, ao admitir essa característica, afirma que

O sentido último da prosa de Borges – sem a qual simplesmente não existiria a moderna novela latino-americana – é testemunhar que a América Latina carece de uma linguagem e, portanto, deve constituí-la (FUENTES, 1968:26).

Resume-se, assim, a fórmula do ficcionista: romper as barreiras da origem colonial de seu continente e, portanto, atingir a universalidade, sem abandonar uma carga de originalidade terrígena.

A preocupação com o estabelecimento da linguagem costuma tomar várias formas e surgir através de diferentes procedimentos dentro do universo inventivo do escritor. O ponto de aproximação entre essas variedades é a recorrência à força das palavras, aos mistérios que encerram, à infinita atividade criativa de que são dotadas. Daí a forma econômica e a busca de uma expressividade guiada pelos limites da exatidão e da necessidade nos contos do autor. Igualmente daí, a constante referência aos temas míticos, rituais e simbólicos.

Nesse mundo ficcional, rico em força criadora, afirma-se uma indefectível totalidade localista, garantida por um espaço que se divide entre as *calles* de Buenos Aires e as províncias pampeanas da Argentina, ou, então, pela presença de uma galeria de personagens portenhas, na qual desponta a curiosa figura de Borges. Colocando-se como um narrador autodiegético, essa figuração, cujos traços físicos confundem-se com os do próprio autor, empresta um caráter autobiográfico aos relatos. O efeito desse recurso é a produção de uma simbiose entre a literatura e a realidade, de sorte que, na leitura, não se percebe uma fronteira a separar os dois pólos.

A confusão entre autor e narrador, na prosa de Jorge Luis Borges, assevera, de outra parte, o seu elemento central que é a já mencionada construção da linguagem. Nos contos, Borges – o narrador – relata histórias que presenciou ou de que participou em determinado momento de sua vida. Essas narrativas são permeadas de informações eruditas e avaliações pessoais. Borges – o narrador – deixa transparecer a sua face de escritor, de mago das palavras, de quem nomeia e, ao fazê-lo, coloca em marcha o mistério inefável guardado pelos atos de sentido.

A obra do ficcionista argentino, ao reconhecer a precariedade do nome face à complexidade da vida, toma o fato como fenômeno geral, colocado desde o início dos tempos. Daí a freqüência com que elementos do islamismo e do budismo aparecem em seus textos. O próprio autor justifica a preferência:

Para los ulemas, para los doctores de la ley musulmanes, el Corán no es un libro como los demás. Es un libro (esto es increíble pero es así) anterior a la lengua árabe; no se lo puede estudiar ni histórica ni filológicamente pues es anterior a los árabes, anterior a la lengua en que está y anterior al universo (BORGES, 1989: 268).

A sacralização de livros enseja um processo semelhante no que se refere às palavras e às letras. Há um conhecido conto de Jorge Luis Borges que se coloca entre as criações que abordam diretamente o assunto. Trata-se d' "O Aleph", cujo relato, conduzido pela personagem Borges, em primeira pessoa, divide-se entre as relações do narrador-escritor com os familiares da falecida Beatriz Viterbo, de quem busca reviver constantemente a imagem e a

descoberta do Aleph – “um ponto que contém todos os pontos” (BORGES, 1978: 130) – no porão da antiga casa da morta, na rua Garay.

E duas passagens, o conto explicita a problemática da linguagem e singulariza sua ligação com princípios cabalísticos. A primeira ocorre por ocasião da descoberta do Aleph. Borges confessa:

Chego, agora, ao infável centro do meu relato, começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos, cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca? (Idem, p.32)

Nos dois trechos, fica clara a idéia de incompletude e de precariedade. Essa influência no sentido das palavras diz respeito aos princípios da cabala, desenvolvidos a partir de Moisés e encontrados em variadas tradições como a do egípcio Hermes Trismegisto e a dos druidas, entre os gauleses. Os mistérios cabalísticos incidem no tema da Criação pela Palavra. No Gênese, Deus fala a fim de formar o mundo criado e, por ter se expressado em hebraico, os caracteres de tal língua tornaram-se, para a Cabala, um tema de meditações místicas infundáveis.

O título do conto de Jorge Luis Borges, como esclarece o citado pós-escrito, liga-se ao alfabeto sagrado. Aleph significa boi em hebraico e é a primeira letra do aramaico. Transmuda-se para o grego em alfa e, associando-se com ômega, alcança um primado de totalidade. No **Apocalipse**, Alfa e ômega – literalmente a primeira e a última letras do idioma grego – convivem com uma ordem simbólica representada por elementos como a água, significante de vida e fonte do espiritual, e o fogo devorador, que representa o suplício do inferno. Vocábulos como árvore, cidade e porta são símbolos que se inscrevem no mesmo contexto de Alfa e Ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim.

Em seu pós-escrito, Borges menciona uma possível trajetória cabalística do Aleph. Curiosamente, os dados que apresenta são complicados de pesquisadores dos séculos XIX e XX, o que dá vazão a uma tradição moderna desses mistérios labirínticos. Suas fontes são o Capitão Burton, que exerceu o cargo de cônsul britânico no Brasil, e Pedro Henrique Ureña, pesquisador de uma biblioteca de Santos. Essas inusitadas figuras, de certo modo autorizadas pela tradição mística brasileira, desdenham da existência real de muitos pontos tidos como Alephs, dizendo tratarem-se, tais pontos, de ilusões óticas a partir da combinação de imagens espelhadas. Segundo o aludido Capitão Burton, há apenas um Aleph verdadeiro, embora este ... ninguém possa ver:

Os fiéis ocorrem à mesquita de Amr, no Cairo, sabem muito bem que o universo está no interior de uma das colunas de pedra que rodeiam o pátio central ... Ninguém, é claro, pode vê-lo, mas os que aproximam o ouvido da superfície declaram perceber, em pouco tempo, seu atarefado rumor (Idem, p.37)

Portanto, somente o ouvido pode perceber a existência do Aleph, o que identifica que no homem em geral, como nos cegos e em certos animais, há uma primazia da audição sobre os demais sentidos. De outra parte, frisa que o verdadeiro significado do fenômeno é de uma profundidade indecifrável, invisível. O Aleph correto é o que não se deixa concretizar, é um devir incessante por onde a mística da Cabala pode avançar livremente. Seu escondido conteúdo vem de tempos imemoriais, descende de entidades andarilhas, que trancafiaram o segredo em meio às rochas e eliminaram a própria pista. No conto, diz ainda o pós-escrito:

A mesquita (de Amr, no Cairo) data do século VII; as colunas procedem de outros templos de religiões anteislâmicas, pois como escreveu Abenjaldun: “Nas repúblicas fundadas por nômades, é indispensável o concurso de forasteiros para tudo o que seja alvenaria” (Idem, p.137).

A frase de Abenjaldun esclarece que as colunas da mesquita egípcia, em cujo interior está o Aleph verdadeiro, são obras de estrangeiros. Atingi-lo e elucidá-lo torna-se, então, uma remota possibilidade. O caráter inescrutável das pedras e a marca inconfiável dos forasteiros garantem a preservação do mistério.

Por fim, o pós-escrito encerra as indagações sobre o Aleph, unindo essa seqüência do enredo, de tom cabalístico, à outra, que trata da vida de Borges, o narrador-escritor:

Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento, eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz (Idem, p.137).

Esse Borges que encerra o conto, sob a data de 1943, acolhendo o distanciamento da figura de Beatriz Viterbo, é o mesmo que, no início da narração, datada de 1929, demonstra uma certeza: “morta, eu podia consagrar-me à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação” (Idem, p.122)

A força corrosiva que está presente na passagem do tempo e que é capaz de destruir as mais sinceras intenções e as mais ternas devoções é tão misteriosa como os segredos guardados pelos símbolos cabalísticos. Borges, o narrador, sabe que um tal enigma resguarda-se sob as ações humanas e que tão-pouco sua condição de escritor é suficiente para dominá-lo plenamente. Beatriz Viterbo morta, cristalizada no tempo, proporciona-lhe a oportunidade do

congelamento de uma imagem que, nessas condições, não pode mais envelhecer. Na salinha da casa da rua Garay, essa figura intemporal se multiplica:

de novo iria estudar as circunstâncias de seus muitos relatos. Beatriz Viterbo, de perfil em cores; Beatriz, com máscara, no carnaval de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz no dia de seu casamento com Roberto Alessandri; Betriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês dado por Villegas Haedo; Beatriz, de frente e em três quartos, sorrindo, com a mão no queixo (Idem, p.122).

Para cultivar a forma perene de Beatriz, Borges freqüenta a casa da rua Garay. Tal prática se mantém até a data em que Carlos Argentino, primo da morta, instigado pelo narrador, confessa-se poeta. A mal dissimulada ironia sarcástica que Borges lhe dedica, transforma-se, então, num brusco afastamento. No momento seguinte, após ver o Aleph no porão da antiga casa de Beatriz, sua gana é a de anular Carlos Argentino, embora tratando-se de que lhe revelara o segredo. Os desacordos de Borges, no entanto, são infrutíferos: o rival publica os poemas e é laureado em detrimento da obra do narrador, sintomaticamente chamada *Os naipes do trapaceiro*. *Borges, contudo, não desiste: seu esforço final ainda é pela ironia em relação à poesia de Carlos Argentino e pela desautorização da autenticidade do Aleph descoberto no porão da rua Garay. Tudo em vão. O tempo não perdoa.*

A questão temporal que marca o final do conto é a mesma que Borges busca dominar na devoção à figura de Beatriz. A antiga casa dos Viterbo guarda não só a constância dessa imagem – as fotos – como também uma espécie de segredo, uma determinada aura que é possível conservar-se forma absoluta. O crime de Carlos Argentino em relação a Borges é desafiá-lo no elemento que é condição fundamental para a permanência do mistério: no ato de nomear, de construir o mundo pelas palavras. Afirmando-se como poeta, Carlos Argentino tira a primazia de Borges e desvanece-lhe o encanto. Quebra-se o segredo da rua Garay. Até a casa é destruída. Sequer a força do Aleph – o ponto do espaço que contém todos os pontos – é capaz de remontar o mistério. Desfaz-se a magia e a corrosão do tempo leva de roldão o intransitório da imagem de Beatriz Viterbo.

Sobra um Borges resignado diante da força temporal e firmemente empenhado em dar ao seu discurso a força do ato criador que transcende o mundo das palavras e das letras, para se espalhar numa superposição hiperbólica de sentidos, capaz de superar a contraposição de Carlos Argentino e de se reproduzir até o âmago da criação:

Vi o Aleph de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei,

porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas nenhum homem tem olhado: o inconcebível universo (Idem, p.134).

A descrição do Aleph identifica uma problemática em nível da linguagem, sugerindo sua precariedade e incompletude diante da complexidade da existência. Vem daí uma certa ordem enigmática que percorre a narrativa de Jorge Luis Borges e que poderia aproximá-la do *modus operandi* das novelas de Franz Kafka. O sentido do fenômeno, entretanto, é de ordem diversa. A ficção de Borges, como já foi dito, destaca o caráter emblemático das palavras e das letras, por trás das quais resguarda-se uma misteriosa totalidade significativa. Trata-se, pois, de uma prática de cunho transcendental. De modo diferente, a produção de Kafka demonstra personagens que, diante de um dado contexto de opressão, guiado por forças superiores, encontram dificuldade em atribuírem o nome correto e próprio às coisas em redor. O código revela-se gasto e as palavras insuficientes. O exercício da linguagem ganha, aí, como se procura demonstrar em seguida, uma função social, posto que suscita um rompimento de comunicação.

2. Kafka e a (Des) Organização da sociedade

A crítica sobre o escritor de Kafka busca situá-lo a partir da feição sociológica, enfatizando-lhe, via de regra, um caráter figurativo que se assenta na realidade figurada no Ocidente, logo depois da Idade Média. Essa objetividade vive, nas primeiras décadas do século XX, ao tempo das produções dos referidos textos, o seu momento mais perturbado, com a aceleração do processo industrial e a crescente burocratização da sociedade. Diante disso, surge fácil a tendência de aproximar as obras e o contexto histórico.

As urdiduras, entretanto, possibilitam um aprofundamento desse nível significativo. Mais do que referências históricas marcadas e datadas, os textos de Kafka ficcionalizam o dado absurdo da organização racional do ser humano. Tal preocupação não apenas está figurada nas criações do escritor, como também pode ser confirmada em relatos pessoais. Os apontamentos autobiográficos insistem na descrença e no ceticismo em relação ao destino humano, como atesta a seguinte passagem: “Não foi porque a vida dele foi demasiado curta que Moisés não chegou a Canaã; foi porque era uma vida humana” (KAFKA, apud KONDER, 1979: 141).

A desesperança encontrada em Kafka vincula-se, pois, às ações humanas. Sua obra demonstra toda a crueldade tirânica exercida sobre o indivíduo pelas mais diversas instituições geradas no processo de vida em sociedade.

A preocupação com fenômenos que vêm acompanhando o homem desde épocas remotas, justifica a recorrência às parábolas, forma que, desde tempos imemoriais, é comum nos textos de gênese religiosa. Pelo mesmo motivo entende-se a exploração de espaços que se distinguem do contexto europeu do período das produções, como a China e a América. O autor, assim, inscreve-se na problemática do niilismo, já percorrida antes dele pela filosofia, e abre o grande filão da chamada ficção de base fragmentária e intimista.

Em Kafka, no entanto, as questões individuais contêm sempre um apelo coletivo, uma vez que são resultantes de situações de cunho social, sugeridas por ordem familiares, comerciais ou judiciais. Na feição sociológica assumida por tal ficção, há os textos mais propriamente sócio-políticos, como os contos reunidos no volume *O médico rural*. Construídos no final da década de 1910, tais histórias coincidem com a produção de “A grande muralha da China”, relato somente publicado postumamente, conservando a forma fragmentária e inacabada do tempo da criação.

“A grande muralha da China” alegoriza a organização do Estado, em cujo processo é fundamental a alienação dos indivíduos. A sociedade, através de seus próceres, seus mandantes, cria os artificios em torno dos quais esconde seus reais interesses e intenções.

O texto, no desenvolvimento dessa idéia central, figura o império chinês, numa ocasião passada, administrando a edificação de uma infundável muralha com o fito de evitar a invasão dos bárbaros povos do norte. Há dois pontos inusitados no plano: primeiro, nada confirma o risco das aludidas invasões, e, segundo, a construção da fortaleza obedece a uma planta estratificada, onde as partes raramente ou nunca se encontram.

O narrador, em primeira pessoa, diz ter trabalhado na obra, permitindo-se comentar, no presente do relato, elementos que não teria condições de esclarecer à época das ações descritas. Tal situação de censura está retratada por uma parábola que, segundo o narrador, tornara-se freqüente no período da fabricação da muralha: “evita pensar mais nisso, mas não porque isso te possa ser prejudicial” (KAFKA, s.d.: 14). O prejuízo, no caso, é causado pelo esclarecimento de quem pensa, já que assim pode questionar e fugir da alienação.

Uma outra parábola, colocada mais à frente no texto, dá conta que o imperador, moribundo, chama o melhor mensageiro e manda um recado “a ti, humilde vassalo” (Idem, p. 18). Este mensageiro apesar da perícia e dos esforços, não consegue vencer os muros do castelo:

E, se, por fim, ele conseguisse atravessar o último portão exterior – mas nunca, nunca isso poderá acontecer – a capital imperial estaria a seus pés, o centro do mundo, cheia, quase a rebentar, dos seus próprios sedimentos (Idem, p.19)

A parábola, no entanto, conclui que o fundamental na figura do governante é a ordem e não o seu cumprimento. O discurso do mandatário controla o subordinado. Por isso, diante do ato do imperador, “tu sentas-te à janela quando a noite desce e sonha com isto (o recado) no seu íntimo” (Idem, p.19).

A idéia do enclausuramento do homem é o mote deste conto. Tal ser está preso pela muralha da China, pelas paredes do castelo imperial e pela incrível incapacidade de perceber o que se passa de fato à sua volta. A este homem enredado consola a figura do imperador que nele se introjeta e que, para sobreviver, independe da realidade histórica: “É assim, o nosso povo lida com os imperadores mortos, mas aos soberanos vivos confunde-os com os mortos” (Idem, p.20).

A letargia do povo é o suporte para o Império Chinês reinar nos moldes apresentados pelo conto. No entanto, pregar o contrário é algo que assusta o narrador: “Procurar provar que se trata de um erro teria por conseqüência não só minar as nossas consciências, mas o que ainda seria pior, os nossos pés” (Idem, p.23). A explosão do mundo parece amedrontar o narrador. A conclusão aponta para a denúncia. A narrativa mostra o absurdo da construção da muralha, a fragilidade da autoridade constituída e a base precária em que se assenta a organização social. Denuncia, pois, num processo de indução permeado de ironia – da aldeia do narrador para o Império Chinês e, por conseqüência, da China para o mundo – a ignorância do homem que se deixa conduzir e que se compraz num destino tirânico. A fórmula do exercício de poder e da necessária submissão dos comandados é dada, ao longo do relato, numa das tantas passagens de cunho alegórico:

O imperador é imortal, mas o imperador, em si, vacila e cai do trono, sim, dinastias inteiras acabam por se afundar e morrem num estertor. Nunca o povo saberá destas lutas e sofrimentos; como quem chegou atrasado, como estranhos numa cidade, eles estão ao fundo de uma ruela, apinhada de gente e calmamente vão comendo o que trouxeram consigo, enquanto lá à frente, na praça do mercado, no coração da cidade, se está a dar a execução do seu governante (Idem, p.18).

A situação vale para a sociedade moderna e de igual sorte cabe para todo o percurso de organização social que a humanidade vem trilhando, o qual, sempre de alguma forma se assenta na exploração do homem pelo homem. Algo que, como enseja Kafka, é mais antigo que o próprio Império Chinês.

Desse modo, “A grande muralha da China” enfatiza a ubiquidade da esfera significativa alcançada pelos escritos do autor checo, fato que, aliado a um universo de referências estranhas e absurdas, permite o encaminhamento da comparação de sua obra com a de Borges.

3. Kafka e Borges: Possibilidades Comparativas

As reflexões em torno das obras de Jorge Luis Borges e de Franz Kafka suscitam questionamentos que dizem respeito tanto ao fantástico como ao comparativismo. A partir de um universo sobrenatural encontrável nas produções de ambos os autores, há uma tendência da crítica em confrontá-los, vendo nas motivações do escritor checo a matriz para as criações do pensamento argentino. Nessa linha, Flávio Loureiro Chaves, ao ponderar sobre a ficção latino-americana, afirma que, no inventor portenho, “é válido estabelecer, pela primeira vez na literatura da América Latina, a filiação kafkiana” (CHAVES, 1973: 148).

A comparação enunciada nesses termos parte do pressuposto da dependência cultural da América Latina. De fato, fruto de um penoso processo de colonização, o continente americano forja a sua literatura a partir de determinadas fontes européias que a historiografia literária tem buscado esclarecer. Deste modo, os estilos de época identificam-se perfeitamente com a prática da transplantação. No entanto, se o princípio sustenta os momentos de formação e de enraizamento das produções enfocadas, até a altura do século XIX, o mesmo não se pode dizer em relação à época moderna, inaugurada nas primeiras décadas da presente centúria. Neste momento, a relação do terceiro com o primeiro mundo, em termos literários, abandona a tradicional prática da síntese, para inaugurar um instigante contato de cunho dialético. A constante consciência do subdesenvolvimento por parte dos escritores terceiro-mundistas, como anota Antonio Candido (1987), faz que se voltem para uma ficção que, como a européia, sem abandonar a referência local, possua um inarredável apelo universal, um alentado grau de ubiquidade. Surge desse procedimento uma literatura, cuja filiação já não é mais tão lógica. Os mecanismos de aproximação tornam-se complexos e as produções tendem a encobrir os dados particulares, em favor das significações gerais.

A consequência desse fenômeno no Ocidente é a possibilidade de produções transnacionais. O fato é curioso, uma vez que é a criação do Estado moderno, entre os séculos XVIII e XIX, que assenta o tripé língua, literatura e nação. Afirmam-se, assim, as artes nacionais. Hoje, menos de dois séculos mais tarde, revigora-se a idéia da abolição das

fronteiras literárias, justificada, inclusive, no âmbito político-econômico, a julgar pelos princípios unificadores defendidos pelo neoliberalismo.

A existência de uma literatura geral, por outro lado, é uma tese do comparativismo, embora, e paradoxalmente, tal ramo de estudo tenha surgido em função da existência da regionalização das criações artísticas. A partir de seu início, no século XIX, esse campo de conhecimento ganha múltiplas aplicações, superando mesmo a afirmação ou recusa das primazias nacionais, para alcançar a definição ampla proposta atualmente por pesquisadores da linha de P. Brunel:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo e no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (BRUNEL, 1990: 140).

A amplitude de uma tal definição parece colocar dentro do comparativismo toda a reflexão em torno da literatura. Caso seja assim, não se justifica então falar em Literatura Comparada, posto que a comparação nada mais será do que uma técnica utilizada por diferentes métodos de análise das obras ficcionais. Diante disso, o mais razoável está em considerar como Literatura Comparada o confronto sistematizado entre categorias estruturais e funcionais distintas da arte da palavra, para procurar apontar-lhes os pontos de contato e os elementos discordantes.

Sobre o referido ângulo, configura-se uma razoável comparação entre Franz Kafka e Jorge Luis Borges através dos contos “A grande muralha da China” e “O Aleph”, atrás analisados. Afinal, tem-se aí um *corpus* perfeitamente assemelhado, seja no tocante à ordem – literatura, ao gênero – conto, ou à espécie – narrativa de fundo maravilhoso. Materializa-se, assim, a possibilidade da prática comparada, concentrando-se em delimitações especificadas e definidas.

O ponto comum entre os dois contos mencionados é a referência a um certo clima sobrenatural, fator que os coloca no centro das discussões sobre o fantástico. Esses debates, por seu turno, estão relacionados com os próprios fundamentos da linguagem artística. Sabe-se que a literatura vai além do discurso que a constrói. Ficção fantástica, que segundo Tzvetan Todorov assenta-se na noção de ambigüidade, leva adiante a tese colocada, uma vez que, por um lado, é uma forma depurada, na medida em que o questionamento entre real e irreal, encoberto na construção literária, é seu centro; e, por outro, cumpre uma função

reduplicadora, pois, num texto, coloca-se como um trecho irreal em relação a outras passagens que se afirmam como reais. Nos dois casos, as divisões verbais que sustentam a linguagem humana e de onde parte o discurso literário, são colocadas em confronto com um sentido de verdade. Isso leva à conclusão de Todorov: “a literatura fantástica nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatória uma com a outra” (TODOROV, 1979: 16).

Conforme o citado estudioso, o fantástico é um gênero circunscrito ao século XIX, encontrando-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero. Essa duração precisa e efêmera deve-se, na visão do autor, à evolução do próprio conceito ficcional. Na afirmativa de Todorov, a partir do final dos 1800, com a superação dos postulados positivistas,.

As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A literatura que sempre afirmou essa outra visão é sem dúvida um dos móveis dessa evolução. A própria literatura fantástica, que subverteu, ao longo de suas páginas, as categorizações lingüísticas, recebeu ao mesmo tempo um golpe fatal; mas dessa morte, desse suicídio nasceu uma nova literatura (Idem, p.166).

O contos de Borges e Kafka privilegiam valências relativas aos sentidos da linguagem em meio a universos impregnados de elementos estranhos. A questão que desponta no confronto entre ambos, considerando pontos que lhe são aproximados, é quanto a possibilidade de enquadrá-los em alguma categoria do maravilhoso. O questionamento remete, uma vez mais, à teoria desenvolvida por Todorov. Segundo ele, o fantástico, que já deixou de existir, é um elemento estranho que, sem ser poético ou alegórico, provoca uma hesitação no leitor. Tal dúvida, que pode ser entre o real e o ilusório ou entre a realidade e o imaginário, instaura-se a partir da estrutura textual, podendo plasmar-se no foco narrativo, nas seqüências temáticas e nas personagens. Conforme o pesquisador, os textos que contêm elementos sobrenaturais merecem hoje uma definição distinta. Assim, essas obras, que expressam a referida hesitação por longo tempo, mas ao final anulam a dúvida, recebem a seguinte classificação: fantástico-estranho, quando a explicação toma o caminho das leis da realidade; fantástico-maravilhoso, quando o fenômeno é interpretado segundo as leis da natureza modificada.

Nenhuma das modalidades descritas por Todorov parece servir para as narrativas de Borges e Kafka. Acontece que falta-lhes a hesitação que, como se viu, é essencial tanto para o estranho como para o maravilhoso. A ficção que ambos praticam instaura-se a partir de um universo homólogo ao real, que jamais é subvertido em decorrência de fatos estranhos. Quer

dizer, o cotidiano convive com o fantástico. Os acontecimentos inusitados são encarados com naturalidade e vistos como verdadeiros. Dessa forma, a expressão realismo mágico, que encerra justamente uma tal prática, parece sintetizar melhor as ocorrências descritas.

O desenvolvimento de uma técnica semelhante, no entanto, não garante uma relação de causalidade entre os escritores citados. Anteriormente já foi visto que n' "O Aleph", o elemento estranho tem uma lógica na armação do enredo, colocando para Borges, o narrador-protagonista, a função de uma linguagem fundadora, de força mítica, capaz de consolá-lo da passagem do tempo, que não consegue controlar. O inusitado, no caso, é o Aleph – o ponto do universo que contém todos os pontos – uma espécie de tela projetora das imagens do mundo, um símbolo de ordem cabalística que, como tal, é uma entidade dotada de mistério, rica em significação.

"A grande muralha da China", de outro modo, não conta com qualquer motivação sobrenatural. O muro interminável, que lembra a figura bíblica da Torre de Babel, provoca estranheza pela extensão e pela forma de construção. Entretanto, não se trata de nenhum ser de outro mundo. De resto, o conto, sem nominar personagens, girando em torno das impressões e comentários do narrador, em primeira pessoa, também ele inominado, assemelha-se à forma de um ensaio. A linguagem, aí, é algo árida, sem o lirismo e a graça que o narrador d' "O Aleph" consegue empreender.

Os tecidos textuais, pois, indicam que se tratam de dois estilos diferentes. De resto, o nível temático também singulariza cada um dos autores a partir dos contos analisados. Em Borges, a reflexão é de ordem metafísica, diz respeito ao inefável que se esconde por trás dos atos lingüísticos; em Kafka, há uma naturalização do absurdo, em descrições que remetem a estruturação da sociedade, focalizando situações que vão da ordem familiar às coordenadas do Estado.

Resta lembrar que o recurso do estranho, do irreal, constante nos dois textos, é um modo que envia a práticas literárias anteriores e, em certos casos, até superadas, como adverte Todorov a propósito do fantástico puro. Logo, igualmente por aí não se pode falar em precedência de um sobre o outro.

A questão, aliás, não está na verificação de influências, posto que o ato de criação literária convive com um amplo contexto extra e intertextual, que é difícil ou impossível precisar. Mais importante, numa proposta comparada como a que aqui se coloca, é reconhecer que Borges e Kafka, em verdade, são dois grandes, cada um a seu modo e com suas preocupações. Em ambos, a ficção do século XX encontra momentos de afirmação, trazendo à tónica situações em que o ato de narrar autoriza o debate sobre postulados da criação artística,

mas no tocante a fundamentações da própria vida. Os sentidos de seus textos indicam aquela fértil contradição enunciada pelo próprio Borges num ensaio sobre Martín Fierro (1983). De fato, deles pode-se dizer que radica a ambigüidade, porém são menos ambíguos que Deus.

Bibliografia Consultada

- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. **El Martín Fierro**. Madri: Alianza, 1983.
- _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BRUNEL, P. et al. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CÂNDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Ficção latino-americana**. Porto Alegre: UFRGS, 1973.
- FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispano-americana**. México: Joaquim Mortiz, 1969.
- KAFKA, Franz. **A grande muralha da China**. Lisboa: Europa-América, s.d.
- KONDER, Leandro. **Kafka**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- YATES, Francês. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Cultrix, 1987.

**SIGURD / BRYNHILD
E JAVIER OTÁROLA / ULRICA:
UMA APROXIMAÇÃO QUE SINGULARIZA**

A importância que a literatura nórdica medieval teve para Jorge Luis Borges pode ser evidenciada pela escrita de uma obra, intitulada *Antiguas literaturas germânicas*, publicada em 1951, em colaboração com Delia Ingenieros. ¹ Sua simpatia pelo universo escandinavo é, também, demonstrável pelo estudo dos idiomas nórdicos empreendido por ele na década de setenta – “como la cultura germánica me interesa y como en su forma más pura llegó a su culminación en Islandia, es natural que me interese ese idioma” ² – bem pela presença do escandinavo como motivo e tema tanto da poesia como da prosa borgeana.

Razões de cunho histórico são apontadas por Borges para o destaque que dá à literatura escandinava, particularmente, à da Islândia. Para fugir da tirania do rei Harald Harfagar, nos fins do século IX, muitos noruegueses emigraram para a Islândia e distraíram este exílio com suas produções artísticas, como nos diz Borges:

“Los fundadores de Islandia eran exilados; distrajeron sus ócios con juegos atléticos y su nostalgia con las tradiciones de la estirpe. [...] Produjeron una vasta literatura, en verso y en prosa. A diferencia de lo que pasó, en reinos de Inglaterra y de Alemania, la nueva fe cristiana no enemistó a los hombres con la antigua. Esta fue siempre parte de su nostalgia.” ³

Entre os textos dessa vasta literatura estão a *Elder Edda*, ⁴ a *Younger Edda* e as sagas. A primeira consta de 35 poemas (alguns fragmentados) do século IX e XIII, compostos na Noruega, Islândia e Groenlândia, muitos deles vinculados à história do tesouro de Advári e à morte de Átila, presentes também na *Völsunga saga*.

Para distinguir da *Elder Edda*, a *Edda* escrita por Snorri Sturluson, no século XIII, que se constitui num “tratado de arte poética, ilustrado com versos y estrofas antiguas” ⁵, é denominado *Prose Edda* ou *Younger Edda*. ⁶ Como quase toda a mitologia antiga está presente nas duas *Eddas*, ao seu valor literário Borges destaca um valor histórico e etnográfico.

As sagas nórdicas são incluídas por Borges, em seu ensaio “Sobre los clásicos”, entre os exemplos, para definir um clássico. Diz o autor:

“Clásico es aquel libro que y una nación o uN grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como

el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían.

[...]

Libros como el Job, la Divina Comedia, Macbeth (*y, para mí, algunas de las sagas del Norte*) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente.

Una preferencia bien puede ser una suerstición.” 7 (o grifo é meu)

Entre as epopéias em prosa que integram a literatura escandinava destaca-se a *Völsunga Saga*, que tem como herói Sigurd, filho de Sigmund, rei dos Hunos.

A saga inicia com relatos de feitos dos ancestrais de Sigurd. Os deuses Odín, Hönir e Loki chegam a uma cascata, onde Loki mata uma nútria (que, na realidade, era um filho de Hreidmar, chamado Otr que assumira essa forma para pescar). Hospedando-se aquela noite em casa de Heidmar, os deuses lhe mostram a pele, que esse reconhece ser seu filho. Por isso, Hreidmar e seus outros filhos – Fafnir e Regin – os retêm até que cumpram a exigência de cobrir a pele com ouro. Loki sai em busca do ouro que os libertarão e, em uma cascata, pesca um peixe - na verdade o anão Andvari, que possui um tesouro que amaldiçoa, antes de morrer, a quem o possuir. Pago o resgate, os deuses partem. Hreidmar, por negar a seus filhos a parte que lhes cabe do tesouro, é morto por Fafnir que assume a forma de dragão para melhor guardar o tesouro que se apossara. Regin parte e vai trabalhar na corte do rei da Dinamarca, chamado Hjalprek.

Sigurd nasce na Dinamarca, onde sua mãe Hjordis foi levada após a morte de Sigmund (filho de Volsung e descendente de Odin. Antes de morrer, Fafnir preveniu Sigurd de que Andvari havia amaldiçoado o tesouro- -“all the gold [...] should be the bane of every man who should own it thereafter” 8. Morto Fafnir, Regin faz com que Sigurd lhe arranque o coração para beber seu sangue; em seguida pede a Sigurd que o asse no fogo e lhe dê para comer. Ao fazer isso, o líquido que saía do cozimento molha a mão de Sigurd que a leva a boca; quando o sangue toca a sua língua ele passa a compreender a língua dos pássaros. Esses o previnem de que Regin quer matá-lo. Sigurd, então, com sua espada Gram mata a seu forjador.

Os pássaros também lhe dizem que no Sul, no país dos francos, Brynhild dorme em um castelo cercado por chamas. Sigurd, carregando consigo o tesouro, cavalga até o castelo, na montanha Hlymdale, e a desperta – “Sigurd went into the rampart and saw a man lying there asleep, dressed in full armor. First he removed the helmet from the man’s head and saw that it was a woman. She was in a coat of mail so tight that it seemed to have grown into her flesh.” 9 A jovem valquíria explica-lhe que Odin lhe infligira, como vingança, o espinho do sono, por ela lhe ter desobedecido e dado a vitória a um guerreiro jovem ao invés de um velho, a quem Odin prometera a vitória. Ela já não poderia mais ir ao campos de batalha, ao contrário, teria

que casar. Brynhild ensina a Sigurd a interpretar as runas, o que he permite vencer batalhas, acalmar os mares, curar feridas. Sigurd vai embora, após solenemente comprometerem-se em casar.

Sigurd chega à corte de Gjuki. Lá, casa-se com Gudrun, filha do rei, após ser vítima de um estratagema da rainha que lhe deu uma poção mágica que os fez esquecer os votos de casamento dados a Brynhild. Gunnar, irmão de Gudrun, pretende casar com Brynhild, que jurara casar-se apenas com aquele que não conhecesse o nome do medo e que vencesse o fogo que cercava o castelo. Instigada pela rainha, testa, em vão, a empresa. Seu cavalo resiste a atravessar as chamas; também fracassa com o cavalo de Sigurd. Esse, então, montando Grani e com sua espada Gram atravessa as chamas e, sob o poder mágico da rainha, entra no palácio sob a aparência de Gunnar.

Fiel a seu juramento, Brynhild aceita Gunnar e ambos deitam juntos no leito, mas ele coloca entre os dois a sua espada Gram e, assim, três noites eles passam, sem se tocar, já que não era ele quem seria seu marido. Esse episódio é narrado na *Völsunga Saga* e na *Elder Edda*, como segue:

“and [she], and greeted him meetly,
and he abode there three nights, and
they lay in one bed together; but *he*
took the sword Gram and laid it bet-
wixt them: then she asked him why
he lat it there; and he answered, that
in that wise must he needs wed his
wife or else get his bane.

(o grifo é meu)
Völsunga Saga 10

“He stayed there for three nights and
they slept one bed. He *took the sword*
Gram and lay it unsheathead between them.
She asked why he put it there. He said
it was fated that he must celebrate his
marriage in this manner or else die.”
manner or else die.” (o grifo é meu)

Völsunga Saga 11

(“The Lay called the Short Lay
of Sigurd” – v. 25-34. – *The El der Edda* 12)

Sigurd
“A naked sword,
Bright, well grinded,
Laid betwixt them;
No kiss he won
From the fair woman,
Nor in arms of his
Did the Hun King hold her,
Since he gat the young maid
For the son of Giuki.”
(o grifo é meu)

Brynhild casa-se com Gunnar; Sigurd recobra a lembrança de seu amor por Brynhild, mas permanece calado; Brynhild, ao saber, por Gudrun, que havia sido enganada, bane o

marido de seu leito e ameaça deixá-lo, expondo-o à vergonha pública, a menos que ele mate Sigurd, já que esse a havia ludibriado durante as três noites em que estiveram juntos no castelo. Morto Sigurd, por um dos irmãos do rei, Brynhild pede para ser queimada junto com ele, como sua mulher, e que fosse colocada entre eles a espada, como foi no passado. Dessa forma, terminam suas vidas. A saga segue com fatos que envolvem o rei Atli (Átila), com quem Gudrun casa, instada pela mãe, através de uma poção mágica.

Para Borges, a *Völsunga Saga es una de las máximas epopeyas de la literatura*. Nela, ele destaca, fundamentalmente, a forma com que são concebidos as personagens – “alguien podrá descreer del muro de fuego [...]; nadie puede no creer en Brynhild, en su amor y en su soledad. Los hechos de la saga pueden ser falsos, los caracteres son reales.”¹³

Essa saga é recuperada de forma singular no conto “Ulrica”, publicado em *El Libro de arena* 14, obra datada de 1975. No epílogo, Borges apresenta o tema do conto, aproximando-o de sua poesia – “El tema del amor es harto común em mis versos; no así en mi prosa, que no guarda outro ejemplo que Ulrica.” (p. 72)

Cinco anos depois, em *Las conjeturas perdidas*, o autor refere-se a esse conto como superior aos demais, já que, nele, ao engenho está agregada a ternura:

“Creo que ese [‘Ulrica’] es un cuento superior a los otros porque tiene la Ventaja de no ser ingenioso, de no ser especialmente inventivo, de no ser sorprendente porque la sorpresa se prevé, está preparada desde el principio y el lector llega a ella por una declinación agradable. Además, para mí, es un cuento que tiene ternura.”¹⁵

A narrativa, introduzida por uma epígrafe extraída de *Völsunga Saga*, trata do encontro amoroso entre as personagens Ulrica, uma norueguesa, e Javier Otárola, um velho professor universitário colombiano. Ela inicia pela voz do narrador-protagonista que diz ser seu relato fiel à realidade, que define como sua lembrança pessoal, ao mesmo tempo que agrega o fato de que o hábito literário implica ampliações, através da introdução de elementos circunstanciais e do reforço de algumas entonações:

“Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo. Los hechos ocurrieron hace muy poco, pero sé que el hábito literario de intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis.” (p. 17)

Da declaração do narrador, dois aspectos são relevantes: em primeiro lugar, a equiparação da fidelidade do relato à memória torna-o mais real. A “imprecisión es tolerable

o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad” 16. Em segundo lugar, a edição de um elemento próprio da literatura – a instauração de uma nova realidade -, desestabiliza a fidedignidade proposta anteriormente.

Assim, sob uma atmosfera que se sustenta na mescla entre a aparência de realidade e ficção, o narrador apresenta o tema do conto – “Quiero narrar mi encuentro com Ulrica” -, situa-o no espaço – York – e no tempo – “La crónica abarcará una noche y una mañana.” (p. 17)

Ao relatar o modo como se conheceram, ele e Ulrica, mostra, contrariando o que seria uma *justiça poética (o simetria poética)* 17, referida anteriormente, uma situação extremamente prosaica:

“Nada me costaría referir que la vi por primera vez junto a las Cinco hermanas de York, esos vitrales puros de toda imagen que respetaran los iconoclastas de Cromwell, pero el hecho es que nos conocemos en la salida del Northem Inn, que está del outro lado de las murallas.” (p.17)

A personagem feminina é apresentada, a seguir, pelo narrador, através de uma frase dita por uma voz – “Éramos pocos e ella estaba de espaldas” -, que recusa uma bebida que lhe é oferecida – “Soy feminista. [...]. No quiero remedar a los hombres. Me desagradan su tabaco y su alcohol.” A afirmação á avaliada pelo narrador como uma falsa autocaracterização, justificada por refletir uma atitude própria do ser humano, o que leva o leitor a ficar atento com a relação aparência e essência:

“La frase queria ser ingeniosa y adiviné que no era la primera vez que pronunciaba. Supe despues que no era característica de ella, pero lo que decimos no siempre se parece a nosotros.” (p. 17)

A voz assume, a seguir, uma nacionalidade, construída através das relações de dominação que, no passado, envolveram Noruega e Inglaterra, e da dúvida sobre a possibilidade da posse:

“Referió que habia llegado tarde al museo, pero que la dejaron entrar cuando supieran que era Noruega.
 Uno de los presentes comentó:
 - No es la primera vez que los noruegos entran em York.
 - Así es – dijo ella -. Inglaterra fue nuestra y la perdimos, si alguien puede tener algo o puede perderse.” (p. 17)

A descrição física da personagem feminina é, então, apresentada através dos olhos do narrador – “Fue entonces cuando la mire.” Nela há um acentuado tom de mistério e singularidade. Recordando um verso de William Blake que trata de “muchachas de suave plata o de furioso oro”, o narrador vê em Ulrica ambos os contrastes – “el oro y la suavidad”. Mostra-a, ainda como alta e ágil – “era ligera y alta, de rasgos afilados y de ojos grises” – e sente-se impressionado, menos pela aparência, que por as expressão – “Menos que su rostro me impresionó sua ire de tranquilo misterio. Sonreía facilmente y la sonrisa parecía alejada.” O negro que ela veste a singulariza em relação às mulheres nórdicas – “Vestía de negro, lo cual es raro em tierras del Norte, que tratan de alegrar con colores lo apagado del ámbito.” (p.17)

A seguir, refere-se ao momento em que são apresentados, quando revela sua profissão e nacionalidade, o que suscitam conjeturas sobre o que é pertencer a um país:

“Le dije que era profesor en la Universidad de los Andes en Bogotá. Aclaré que era colombiano.

Me preguntó de un modo pensativo:

- ¿Qué es ser colombiano?

- No sé – le respondi -. Es un acto de fe.

- Como ser Noruega – asintió.” (p. 18)

O encontro da manhã seguinte, que é o último – “La crónica abarcará una noche y una mañana” -, os leva a uma caminhada pelo bosque e ao momento de amor entre ambos. Enquanto caminham em direção à pousada, ela promete ser sua – “Seré tuya en la posada de Thorgate. Te pido mientras tanto, que no me toques.” Esse pedido leva o narrador a um comentário, em que confessa ser um homem de idade avançada, a quem o amor é um milagre, ao mesmo tempo que esse milagre parece transportá-lo a sua juventude:

“Para un hombre célibe entrado en años, el ofrecido amor es un don que ya no se espera. El milagro tiene derecho a imponer condiciones. Pensé en mis mocedades de Popayan y en una muchacha de Texas, clara y esbelta como Ulrica, que me había negado su amor.” (p. 18)

Ulrica informa que está por morrer e ele expressa o desejo de que aquele momento “durara siempre” – ao que ela responde: “Siempre es una palabra que no está permitida a los hombres” (grifado no texto), reforçando a noção da impossibilidade de permanência e posse, por ela referida no início do conto.

Ela lhe pede que repita seu nome por não ter ouvido bem. Apenas neste momento da narrativa, o narrador revela sua identidade. Chama-se Javier Otárola. Por não conseguir

repetir corretamente um nome estrangeiro, ela lhe dá outro – *Sigurd* – e ele, por sua vez, a chama de Brynhild. Cruzam-se, assim, duas narrativas, a saga nórdica e o conto e esse cruzamento reflete a insinuação, no início do conto, da interferência de uma nova realidade, bem como remete para a questão da identidade e da possibilidade de uma relação duradoura:

“-Te llamaré Sigurd – declaro con una sonrisa.
 -Si soy Sigurd – le repliqué – tu serás Brynhild.
 Había demorado el paso.
 -¿Conoces la saga? – le pregunté.
 -Por supuesto – me dijo – “ (p.19)

A partir desse momento, a caracterização das personagens assume uma nova dimensão pela fusão de Ulrica e Javier Otárola com *Brynhild* e *Sigurd*. A ela, o narrador acrescenta uma alusão à passagem da saga escolhida como epígrafe 18 do conto – “Brynhild, caminas como si quisieras que entre los dos hubiera una espada en el lecho.” (p. 19).

Novas referências à saga são feitas no parágrafo final. A primeira refere-se à decoração do quarto, que o narrador relaciona com o estilo de William Morris, já que esse, além de decorador, foi um dos tradutores da saga para o inglês; a segunda está representada pela cor – “rojo muy profundo” – do papel de parede, que sugere o anel de chamuscas que envolvia o castelo de Brynhild, transposto por Sigurd. A terceira, embora oblíqua, é mais explícita, e remete novamente à epígrafe – “No había una espada entre los dos.” (p. 19).

A epígrafe, como introdutória ao conto, que traz à cena o momento crucial da *Völsunga Saga* em que Sigurd e Brynhild estão juntos, embora irremediavelmente separados, aponta, de forma inevitável, para uma sobreposição entre as personagens da saga e as do conto, Ulrica e Javier Otárola. Nessa perspectiva, a caracterização da personagem feminina passa a se explicar sob o influxo da saga – a agilidade (Brynhild é uma valquíria), o uso do negro (Brynhild veste-se como um guerreiro), o ouro e a suavidade (Brynhild é capaz de amar e odiar com igual intensidade), a declaração de feminismo, considerada falsa pelo narrador (Brynhild vai aos campos de batalha). Além disso, a questão da impossibilidade de posse, da permanência, também remetem à saga, pois aos protagonistas não lhes foi permitido viverem juntos, apesar do amor que os unia.

Javier Otárola, o professor “entrado en años”, transforma-se no jovem Volsung, que, com seu cavalo Grani e sua espada Gram, não conhece o medo e é capaz de transpor as chamuscas do castelo de Brynhild. Explica-se, assim, o sentir-se transportado a sua mocidade – “Pensé en mis mocedades de Popayan y en una muchacha de Texas, clara y esbelta como Ulrica, que me había negado su amor” (p. 18) – bem como amplia para o conteúdo a

informação dada por Borges, no epílogo de *El libro de arena*, de que “los lectores advertirán su afinidad formal com *El Otro*.” (p. 72).

A caracterização das personagens do conto intensifica-se pela referência à epígrafe, feita pelo narrador, em diálogo com Ulrica: - “*Brynhild, caminas como si quisieras que entre los dos hubiera una espada en el lecho*” (p. 19), referência já pressentida no texto pela observação de Ulrica: - “*Seré tuya en la posada de Thorgate. Te pido mientras tanto, que no me toques.*” (p. 17) A alusão de Ulrica a sua entrega a Javier prenuncia, por outro lado, um fim para o conto diferente do da saga, contra a expectativa criada pela epígrafe.

A antevisão da singularidade do romance entre Javier e Ulrica, apesar de sua aproximação com o da saga, se agudiza no clímax do conto, em que as personagens chegam ao quarto. Neste momento da narrativa, o hábito literário de “intercalar rasgos circunstanciales y de acentuar los énfasis” (p. 17), contamina as duas narrativas:

“Ulrica entró primero. El aposento oscuro era bajo, con un techo a dos aguas. El esperado lecho se duplicaba en un vago cristal [...]. Ulrica ya se habia desvestido. Me llamó por mi verdadero nombre, Javier. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena, se iba el tiempo. Secular en la sombra fluyó el amor.” (p. 19)

Há uma nova caracterização das personagens: Javier Otárola assume a sua verdadeira identidade, até então turvada pela sobreposição com a de Sigurd – “Me llamó por mi verdadero nombre, Javier.” A partir daí, ele se torna o único elemento real nesse momento único de sua vida, cuja intensidade é expressa pelo narrador pelo apagamento das referências concretas – do “aposento oscuro y bajo, con un techo a dos aguas” já não restam “muebles ni espejos” -, de Ulrica que se torna uma imagem. Esse apagamento atinge, também, a própria referência literária. A saga assume uma nova dimensão e modifica-se “No había una espada entre los dos.”.

A singularidade da personagem masculina do conto estende-se para a da saga. A mudança que o discurso borgeano promove no discurso original, leva Sigurd, a semelhança de Javier, a deixar a aparência de Gunnar e tornar-se ele próprio, razão da retirada da espada entre os amantes.

No universo borgeano, conto e saga libertam-se mutuamente, permitindo as suas personagens, fruto da criação de uma realidade nova, um encontro amoroso único, que, na saga, em particular, promove toda a diferença no destino de seus protagonistas. Essa aproximação entre os dois relatos, que forja, além das amarras espaciais e temporais, um mundo singular, permite expressar o que Borges aponta como ternura, ao se referir ao conto,

ao mesmo tempo que mantém um certo ar de secreto no efeito que a contaminação de um texto sobre o outro promove na narrativa.

1 Depois de sofrer revisão e correção, em que Borges teve, como colaboradora, María Esther Vásquez, o livro foi lançado, em 1966, com um novo título – *Literaturas germánicas medievales*.

2 VÁSQUEZ, María Esther. Borges igual a sí mismo. In: *La biblioteca de babel*. Colección de lecturas fantásticas. Madrid: Siruela, 1985, p. 92.

3 BORGES, Jorge Luis. VÁSQUEZ, Maria Esther. *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza, 1978. p. 78.

4 O termo *Edda* – *ahora se interpreta arte poética y, antes, abuela, antepasada, Urgrossmutter* (Id. Ib. P. 79). *Elder Edda* ou *Poetic Edda* designa o conjunto heterogéneo de poemas (*lays*), criados por poetas anônimos que narram os principais episódios da tragédia dos *Volsungs* e dos *Nibelungs*. (conceito extraído da introdução de Robert W. Gutman, da obra *Volsunga Saga*, traduzida por William Morris).

5 BORGES, Vasquez, op. cit., nota 3, p. 79.

6 Segundo Borges, a partir da conjectura de que o tratado escrito por Snorri baseava-se numa coleção anterior de poemas que o bispo Brynjolf acreditou ser um códice do século XIII, que lhe chegou às mãos em 1643 e que atribuiu a Saemund o Sábio – “sacerdote e y [sic] erudito islandés del siglo XII, que logro fama de hechicero y que escribió, em latín, obras de carácter histórico” -, do qual Snorri havia retirado o nome, levou a que o manuscrito passasse a ser chamado de *Edda Mayor*, *Saemundar Edda* ou *Edda Poética* e o tratado de Snorri de *Edda Menor*, *Snorra Edda* ou *Edda Prosaica*.

7 BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 3 v. (v. 2: Otras Inquisiciones. P. 151).

8 *Volsunga Saga*. Translation by William Morris. Londres: Collier-Macmillan, 1971. p. 130. [todo o ouro deve ser ruína de todo homem que o possua daqui por diante.]

9 *The Saga of the Volsungs. The norce epic of Sigurd the dragon slayer*. Translation by Jesse L. Byock. Enfield Lock: Hisarlik Press, 1993, p. 67. [Sigurd atravessou a muralha e viu um homem dormindo, vestido com uma armadura. Primeiro ele retirou o elmo de sua cabeça e viu que era uma mulher. Ela estava com uma cota de malha tão justa que parecia ter surgido de dentro de sua pele.]

10 Op. cit., nota 8, p. 175. [e ela levantou-se, cumprimentou-o apropriadamente, e ele ficou lá três noites, e deitaram-se juntos em uma cama, mas ele tomou sua espada Gram e colocou-a

entre os dois: então, ela perguntou porque ele a tinha colocado lá; e ele respondeu, que desta forma ele deveria casar ou seria a sua ruína.]

11 Op. cit., nota 9, p. 81. [Ele esteve lá por três noites e eles dormiram em uma cama. Ele tomou a espada Gram e colocou-a desnuda entre eles. Ela perguntou porque ele a colocou lá. Ele disse que era seu destino celebrar seu casamento desta forma ou ele morreria.]

12 Op. cit. nota 8, p. 248. [Sigurd / Uma espada desnuda, / Brilhante, bem polida, / Jazia entre eles; / Ele não ganhou beijo / Da linda mulher, / Também não em seus braços / O Rei dos Hunos a envolveu, / Já que ele tinha a jovem / para o filho de Giuki.]

13 Borges, op. cit. nota 3, p. 132.

14 BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994. 3v. (v. 3: El libro de arena). Todas as citações do conto referem-se a essa fonte.

15 _____ . Las conjeturas perdidas. *La Maga*, Buenos Aires, n. 18, feb. 1996. Edición especial de colección. Homenaje a Borges. p. 43. María Kodama, em entrevista a Carlos Cañeque, fala sobre “Ulrica”: Ulrica, *que Borges me dedicó secretamente al reproducir nuestra historia, yo veo sobre todo un cuento de amor y no el juego intelectual y filosófico que ven nosotros*. Afirma que eles são os protagonistas do conto e justifica: *por eso la esquila funeraria que puse en la tumba de Borges en Ginebra está firmada por Ulrica, y está dedicada a Javier Otárola, que son los personajes del cuento y que, eufemísticamente, somos nosotros o unos de los tantos nombres que nosotros nos dábamos*. (CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995. p. 376.)

16 _____ . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994. 3v. (v. 1: Discusión. P. 218.)

17 _____ . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994. 3v. (v. 1: Historia universal de la infamia. p. 300.)

18 Segundo Sonia Mattalía Alonso y Juan Miguel Company Ramón, autores do artigo intitulado “Lo real como imposible en Borges” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 431, p. 133-142, may. 1986. p. 430.), a epígrafe, traducida para o espanhol, corresponde ao seguinte: “El coge la espada Dam [sic] y la coloca, desnuda, entre los dos.”

Referências bibliográficas:

ALONSO, Sonia Mattalia, RAMÓN, Juan Miguel Company. Lo real como imposible en Borges. *Cuadernos Hispanoamericanos*: Madrid: n. 431, mayo 1986. p. 133-142.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

_____. VÁSQUEZ, María Esther. *Literaturas germánicas medievais* [sic]. Madrid: Alianza, 1978.

CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995.

LA MAGA. Homenaje a Borges. Buenos Aires: n. 18, feb. 1996. p. 47. Edición especial de colección.

THE SAGA OF THE VOLSUNGS. The Norse epic of Sigurd the dragon slayer. Translation by Jesse L. Byock. Enfield Lock: Hisarlik Press, 1993.

VÁSQUEZ, María Esther. Borges igual a sí mismo. In: *La biblioteca de Babel*. Colección de lecturas fantásticas. Madrid: Siruela, 1985.

VOLSUNGA SAGA. Translation by Willian Morris. Londres: Collier-Macmillan, 197.

SUL

Juan Dahlman, o bibliotecário borgiano que embarca, em Buenos Aires, para o Sul é um homem desnordeado. Viagem sem retorno, marcada pela saudade, mais literária do que real, rumo ao passado, ao encontro da morte.

Viagem de um louco. O Sul, na obra do argentino, é uma categoria temporal, melhor dito, intemporal: a eternidade numa bússola teimosa. Borges considerou, num prólogo a “Artíficos”, “O Sul” como possivelmente o seu melhor conto. Com certeza resume o imaginário do autor na plenitude da criação.

Se “nadie ignora que el Sur empieza del outro lado de Rivadavia”, tampouco ninguém mais ignora que, depois de Borges, Sul começa com “B”. Ou, ao contrário, Borges sempre começou com “S”: de “soledad”, “senderos”, “secretos”, “sueños”, simulacros, Sarmiento, Sombras ... “Sur”. Já em “Fervor de Buenos Aires”, o seu primeiro livro (1923), Borges cantava o Sul como essência do poema. Em “Caderno San Martín” (1929), já aparecem as ruas do sul associadas à morte, logo ao tempo; por consequência, à memória. Sul da América, mas antes de tudo da era gaúcha. Sul de gaúchos, de lembranças, de um estilo de vida fadado à recordação por já viver do esquecimento.

Escritor do sul, Jorge Luis Borges encontrou nas sombras atalhos para segredos e sonhos escondidos desde logo ali, nos subúrbios de Buenos Aires. Mas toda a literatura de Borges se bifurca na passagem para o sul. Mesmo tendo bebido incessantemente nas mitologias grega e escandinava, ele percebeu, na mitificação do pampa cardeal, situado do lado esquerdo da pena, “que gauchos (homens) de esos ya no quedan mas que en el Sur”.

Se o Sul levou Dahlman ao duelo libertador, longe do sanatório, na busca da estância do avô materno, arrastou Borges para a glória sem fim. O escritor universal e erudito, como pouquíssimos gênios, soube transformar o tempo local numa mitologia. Foi nesse sul mítico que viu a poesia sangrar.

O CABALISTA DE TUCUMÁN

Vi Jorge Luis Borges uma única vez, mas desse episódio não esquecerei. Estávamos em Buenos Aires, minha mulher e eu, e encontramos numa daquelas galerias que tornam a cidade tão européia.. De repente, num corredor – ainda deserto, porque seriam umas 10h – avisto um homem que caminhava lentamente, em nossa direção, acompanhado de uma mulher (Mara Kodama, a companheira? Não lembro.). De início não o reconheci, mas quando chegamos mais perto, meu coração bateu forte; era ele, Borges.

Não me atrevi a interpellá-lo, o que seria no mínimo uma grosseria; mas segui-o, subrepticamente. Entrou numa livraria que ali existia, e ficaram alguns minutos, ele e a mulher. Quando saíram, precipitei-me lá para dentro, e perguntei à elegante e altiva proprietária se era Borges mesmo que eu tinha visto. Ela disse que sim, que o escritor costumava passar por lá de quando em quando, para autografar seus livros (um dos quais, agora, faz parte de minha biblioteca).

Fiquei feliz por ter visto Borges numa galeria. Estou convencido de que aquele era o cenário em que, apesar do trôpego passo de cego, ele se movia com desenvoltura.

As galerias, mostrou Walter Benjamin, não comunicam apenas uma rua com outra, comunicam realidades diferentes, tempos diferentes – uma idéia que Julio Cortázar aproveitou em sua ficção. Podemos pensar em Borges assim: um escritor entre duas realidades, ou entre muitas realidades. Ele é um caso único na literatura, uma estranha combinação de local e universal, um homem versado na poesia gauchesca e nas lendas anglo-saxãs, um escritor que saía a caminhar pelas ruas de Buenos Aires e desaparecia em meio às misteriosas ruínas de alguma antiga cidade. Por causa disso, foi um incompreendido – tratar-se-ia de um alienado, para usar o termo da velha esquerda - , mas foi também glorificado: raros escritores latino-americanos despertaram tanta admiração nos Estados Unidos e na Europa. As conferências de Borges eram disputadas, ainda que um articulista do *The New York Times* tenha uma ocasião observado, com certo espanto, “he charges handsomely”, ou seja, ele cobrava como um aristocrata. O que, aliás, ele era.

A pergunta que se pode fazer é: o que fez de Borges um escritor tão diferente? Que influências o levaram a criar uma ficção tão original? E aí as respostas são muitas.

Borges, que habitava o mundo dos livros (era um “leitor feliz”, segundo sua própria expressão), bebeu de muitas fontes. Uma delas, diz Saul Sosnowski, professor de Literatura na Universidade de Maryland, em *Borges y la Cabala: la Búsqueda del Verbo* (Buenos Aires, Hispamérica, 1976), é acorrente místico-religiosa judaica representada pelo cabalismo. A

cabala, explica o grande estudioso do tema, Gershom Scholem, é o termo tradicional mais comumente usado para designar os ensinamentos esotéricos do judaísmo e do misticismo judaico. Convencidos de que Deus criou o universo por meio do verbo, os cabalistas buscaram encontrar, nas palavras, a oculta sabedoria capaz de explicar o universo e o sentido da vida. A veneração, na realidade, chegava a cada letra: tudo o que existe, observa Scholem, consiste em letras da divina linguagem. Daí a advertência do Rabi Ishmael ao Rabi Meir, que era escriba e fazia cópias da Tora, o Livro Sagrado: “Meu filho, toma cuidado em teu trabalho, porque é trabalho divino; se omites uma única letra, ou escreves uma letra a mais, destruirás o mundo” (o que é, convenhamos, o sonho de todo escritor; criar ou destruir com uma única letra). Os cabalistas buscavam o texto definitivo, o texto que “é o que é” para usar a explicação bíblica de definição de Deus, e que não admite correções nem variações. Um sonho semelhante têm os escritores, como diz Borges em *Otras Inquisiciones*: “O exercício das letras pode promover a ambição de construir um livro absoluto, o livro dos livros, que incluía a todos como um arquétipo platônico”.

Numa entrevista dada em 1971, Borges conta que chegou à cabala depois de uma longa conversa com Gerschom Scholem e depois da leitura de *Der Golem*, de Gustav Meyrik. “O Golem” é uma das mais impressionantes lendas cabalistas. Conta a história que os judeus de praga, desesperados com a perseguição de que eram vítimas, pediram ao rabi Judah Low que os defendesse. O rabino confeccionou com barro um imenso andróide, dotado de força descomunal. Ele tinha escrito na testa a palavra *Emet*, verdade; mas o rabino poderia destruí-lo mediante a remoção de uma simples letra: *Emet* se transformaria em *Met*, morte. Sobre o Golem, Borges escreveu aquele que considerava o seu melhor poema (peço licença para discordar; a poética borgiana tem coisas imensamente superiores). Nele, descreve a angústia do rabino: “El rabi lo miraba con ternura / Y con algún horror: ¿Como (se dijo) / Pude engendrar este penoso hijo? (...) ¿Por qué di en agregar a la infinita / serie un símbolo más?”

A veneração de Borges pelo texto aparece, contudo, em muitos outros contos e poemas. Exemplo é *A Biblioteca de Babel*, no qual lança a idéia de uma “biblioteca total”. Todos os livros que podem ser obtidos pela combinação de letras, em qualquer idioma, estão ali, nessa biblioteca que tem existido por toda a eternidade. Em *Otras Inquisiciones*, diz também: “Somos versículos ou palavras ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo; melhor dizendo, é o mundo.”

Essa veneração pelo livro é inteiramente compreensível em alguém apaixonado pela leitura desde a infância. Em entrevista a Alberto Manguel, Borges contou que, em criança, acompanhava o pai à Biblioteca Nacional e, sem coragem de pedir um livro, extraía das

prateleiras um volume qualquer da Enciclopédia Britânica e lia ao acaso, pelo prazer de ler. Também entendemos por que não escreveu romances, uma forma que, segundo afirmou a Juan José Saer, exige uma identificação com os personagens. Borges não estava interessado em personagens, estava interessado nas palavras – daí o poema, daí o conto. Daí sua preferência pelos símbolos: o tigre, o labirinto, o espelho. O que está soberbamente resumido no poema intitulado A Israel: “Quien me dirá si estás en el perdido / laberinto de rios seculares / de mi sangre, Israel? Quien los lugares / que mi sangre y tu sangre han recorrido? / No importa. Sé que estás en el sagrado / Libro que abarca el tiempo y que la historia / del rojo Adán rescata y la memoria / y la agonía del Crucificado. / En ese libro estás, que es el espejo / de cada rostro que sobre él se inclina / y del rostro de Dios, que en su complejo / y arduo cristal, terrible se adivina”.

O POÉTICO E A CULTURA CONTEMPORÂNEA EM AUTORES SUL-AMERICANOS: DRUMOND, JOÃO CABRAL E BORGES

Aquilo que em geral e sem mais se poderia chamar cultura queria, enquanto expressão do sofrimento e da contradição, fixar a idéia de uma vida verdadeira (...). (Theodor W. Adorno).

Poesia: momentânea reconciliação

(Octavio Paz)

Para Walter Benjamin, “a concepção do gênero humano é algo inseparável da concepção de que esta transcorra num tempo homogêneo e vazio”¹, associando-se a mesma concepção de progresso a imagens de catástrofe e destruição. Propondo uma visão de história extraída de seus avessos, W. Benjamin vê o progresso como uma tempestade em cujos movimentos haveria uma face de pilhagem e barbárie, que pode também ser captada na esfera dos chamados bens culturais: o cortejo triunfal dos vencedores (...).

Onde diante de “nós” aparece uma série de eventos, “ele” vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído.

2

Olhando a outra face da história a vê, no entanto, como objeto de uma construção que tem lugar não só no tempo vazio e homogêneo, mas no “repleno de atualidade”. A negação da mesma concepção de tempo como homogêneo e vazio está também para Benjamin na vivência do tempo pelos “adivinhos que neles perscrutavam o que se escondia em seu seio”, assinalando, no entanto, que para os judeus havia a proibição de indagar o futuro. Nas mesmas “Teses sobre filosofia da história”, relativiza ainda toda uma concepção de tempo e de história ao aludir aos “miseros cinqüenta milênios de HOMO SAPIENS”, que poderiam equivalera dois segundos no espaço de vinte e quatro horas, se comparados com a história da vida orgânica sobre a terra: assim, se o presente momento, “enquanto modelo do tempo messiânico, sintetiza em uma imensa abreviatura a história de toda a humanidade”, o mesmo coincide rigorosamente com a “figura que a história da humanidade constitui no universo”.

Sugerindo diferentes concepções de tempo no decorrer da mesma história da humanidade, Octavio Paz menciona-o como mero suceder, processo intencional, eternidade móvel ou vacuidade sem datas. Visto como apocalíptico, tempo em linha reta pelos cristãos ou como tempo infinito o progresso contínuo do século XIX, pode ser também o tempo

ilusório do hindu, “moinho das reencarnações”³. A linha reta, aproxima da idéia do “continuum” da história apontado por Benjamin, recobria tanto o progresso quanto o apocalipse, enquanto que a espiral mais afeita à descontinuidade, diria do tempo mítico, do eterno retorno.

Para Octavio Paz, nosso tempo carece de substância. Ao estourar a concepção de progresso superador e infinito, Paz descreve o fim do tempo concebido como história e essa como “progresso sem fim”. Detém-se nas contradições atuais que atravessam a nossa percepção do tempo: para os antigos, para o mundo – numa fatalidade cíclica – poderia ser destruído pela cólera ou capricho dos deuses; hoje a imagem da destruição, que assume no nosso século a fisionomia terrível do genocídio, liga-se também a de “catástrofe cósmica”, na forma “atroz e grotesca de um Acidente”.

Vivemos o tempo do asteca e vivemos um tempo que ninguém antes de nós tinha previsto e sonhado. Um tempo que é simultânea e é contraditoriamente o tempo da destruição total e o da ciência da informação. Para o primeiro, nossa situação psíquica é análoga, até certo ponto, à de outras sociedades do passado; para o segundo, o universo começa a se configurar como um sistema de correspondências semelhante, também até certo ponto, ao da antiga analogia.⁴

Se o universo, no tempo dessacralizado da ciência da informação (e no da indústria cultural, diria Adorno), apresenta-se como um sistema homogêneo de semelhanças “vazias” ao qual pode ser atribuído sentido ou carga cultural, haveria aí para Octavio Paz uma inclinação “regressiva” para o sistema analógico, próprio do cristianismo medieval?

Para o poeta mexicano, vivemos no tempo da técnica com suas formidáveis construções, destruidora da imagem do mundo. Mais operação sobre a realidade do que representação da realidade, a técnica é função esvaziada de sentido. Encarregada de obscurecer a representação imaginária do mundo, povoa a terra e o céu com hangares, estações, edifícios, fábricas, monumentos e outros conjuntos grandiosos, figurando o mundo não mais como modelo cósmico mas como obstáculo a ser vencido e modificado.⁵ O mundo é aí resistência e não arquétipo, tem realidade e não figura.⁶ O tempo da técnica para Paz é ao mesmo tempo “ruptura dos tempos cósmicos das velhas civilizações” e “aceleração e por fim abolição do tempo cronométrico moderno, é um tempo descontínuo e vertiginoso que elude, se não a medida, a representação”. Está dada a cisão entre a técnica e a representação do mundo, este está condenado a distanciar-se cada vez mais dos arquétipos cósmicos: o sentido e a correspondência entre as construções da técnica (mais instrumentos que obras) e

a paisagem, entendida como universo, estariam impedidos de atingir hoje o lugar de uma cosmogonia.

Produtora possível de futuro, a técnica nos apresenta, segundo Octavio Paz, um futuro irreconhecível e esvaziado. Por outro lado, as armas de aniquilação total inventadas neste século interdita para o poeta qualquer teoria ou hipótese sobre o sentido da história: além disso, o pensamento técnico, “sobrevivente das filosofias do passado” tampouco poderia nos dizer algo sobre o futuro. Se é trágica a consciência da história entre a mutilação do passado e a perda da imagem do futuro, a índole da poesia contemporânea é forjada então no bojo de uma procura talvez agônica do aqui e do agora: se o suceder é trágico e sem sentido no século XX, o tempo do poeta é o instante, ao mesmo tempo eterno e fugidivo, como já pretendia Baudelaire em sua concepção de modernidade.

Para Walter Benjamin, o suceder histórico espelha-se na alegoria do anjo que vislumbra apavorado a passagem acelerada de ruínas e escombros. Vale refletir com Octavio Paz sobre alguns dados perturbadores e visíveis para ele na superfície das organizações sociais contemporâneas: “o agressivo renascimento dos particularismos raciais, religiosos e lingüísticos, ao mesmo tempo que a dócil adoção de formas de pensamento e conduta erigidas em cânon universal pela propaganda comercial e política; a elevação do nível de vida e a degradação do nível da vida; a soberania do objeto e a desumanização daqueles que o produzem ou o utilizam; o predomínio do coletivismo e a evaporação da noção de próximo (...); a educação sexual e não o conhecimento através do erotismo; a perfeição do sistema de comunicação e a anulação dos interlocutores; (...) a vida pessoal, exaltada pela publicidade, dissolve-se em vida anônima; a novidade diária acaba por ser repetição e a agitação desemboca na imobilidade.”⁷

Ao cânone responsável pela adoção de formas de pensamento e condutas Theodor Adorno chamaria homogeneização massificante e alienante, a qual tende sob pretextos diversos a enfraquecer o sujeito, atenuar sua figuração e força como ruptura ou diferença nem sempre desejáveis para as organizações estabelecidas. E para além do pensamento e das condutas, o processo de homogeneização aconteceria também no terreno da arte em suas diferentes formas e atingiria (por que não?) a poesia: sob a égide da indústria cultural, legitima-se a confusão entre o novo e o velho, o autêntico e o falso, o individual e o coletivo, o poético e o não poético.

A arte, para Adorno historicamente envolta em clichês de esplendor conciliante e aproximada das “reconfortantes organizações dominicais”, vem sofrendo os resultados de uma secularização progressiva que a afasta de sua origem, ligada à “magia indolente”, ao

serviço dos senhores, ao divertimento. Por outro lado, a aceitação no entanto conformista da concepção corrente da obra de arte como “bem cultural agradável”, hoje levada a cabo pela psicanálise, propõe um hedonismo estético que expulsa da arte toda a “negatividade” em nome dos conflitos pulsionais da sua gênese, sendo aqui a negatividade entendida como a substância recalçada pela cultura estabelecida.⁸

Se se admite com Adorno que “as obras de arte são cópias do vivente empírico na medida em que a este fornecem o que lhe é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante”,⁹ é possível pensar também que as produções que foram outrora arte menor ou divertimento são hoje administradas, integradas e qualitativamente desfiguradas pela indústria cultural¹⁰. Característica do espírito hoje dominante, a indústria cultural atua motivada pelo lucro como primado imediato e confesso do efeito.

As coisas chegaram ao ponto em que a mentira soa como verdade e a verdade como mentira. Cada declaração, cada notícia, cada pensamento está performado pelos centros da indústria cultural. O que não traz a marca familiar dessa performance está de antemão destituído de credibilidade.¹¹

“Domesticação civilizadora”, a indústria cultural transforma o consumidor de sujeito em objeto, confundindo o fato estético com suas vulgarizações. Nela, o conformismo substitui a consciência, a dependência e a servidão impedem a emancipação, possível em homens não tutelados. Alimentando a “sensação confortável de que o mundo está em ordem”, a indústria cultural anuncia um “progresso através de imagens do novo que são apenas mudanças na aparência de um “sempre semelhante”, um esqueleto, para Adorno: nada daquele “*frisson nouveau*” de Rimbaud, estremecimento ou calafrio próprio do que é novo e que aparece na poesia, lugar onde se articula a “juntura do indivíduo e da sociedade”.¹²

As leis que querem classificar a arte (dentro dela, a poesia) como bens de consumo visam a uma acomodação da obra, à diminuição de sua distância em relação ao espectador: desejam anular a diferença “humilhante” para o Adorno entre a arte e a vida. Além disso, a “negatividade” da obra de arte moderna pode ser a expressão de uma “dor cósmica” (WELTSCHMERTZ): algo disso permaneceria mesclado como fermento em toda a arte moderna, dando-se então o moderno na “mimese do que já está petrificado e alienado”, sem tolerar nenhuma inocência.¹³

No novo, a “intervenção perpétua do sujeito” contra a pressão para a sua “demissão por impotência, em conformidade com o princípio mecânico secular do espírito burguês de reificar as realizações subjetivas”, de as transpor para fora do sujeito.

O poeta moderno desde Baudelaire não é mais, no entanto¹⁴, segundo Benjamin um salvador, nem um mártir, nem mesmo um herói, mas antes um “mímico” que tem de desempenhar o papel de poeta perante um público e uma sociedade que já não mais precisam do poeta autêntico. ¹⁵

Olhando para as contradições entre poesia e cultura, Claude Esteban distingue duas formas básicas e possivelmente coetâneas sem serem, contudo, cúmplices no que se refere às articulações sócio-históricas: a cultura vista como “inventário prematuro e espetacular das expressões formais do “imediato” não abrigaria, de modo algum, a poesia; se cultura for, no entanto, aquilo que “arranca o indivíduo das fatalidades históricas, dos pesos, das cegueiras instintivas ou gregárias, em uma palavra, o que o distingue do objeto social ao querer reduzi-lo”, nela a poesia é suscetível de despertar em cada um “essa inquietude original, esse questionamento sem medida alguma com as respostas já estabelecidas ou impostas, respostas que são a má prosa do mundo.”¹⁶

Se, para Octavio Paz, “todo poema é apetite de negar a sucessão e fundar um reino perdurável”, caberia à poesia, mesmo na era pós-mallarmaica de reprodutabilidade técnica da arte, saber o mundo ainda com energia e desejo? Este mundo árido e atual, “inferno circular espelho do homem cerceado em sua faculdade poetizadora”?¹⁷ E se o mundo, desprovido hoje de imagem e cosmogonia, é um espaço entulhado de objetos e desabitado de futuro, valeria pensar ainda com Paz que a missão de dar um sentido mais puro às palavras da tribo possa ter-se transformado agora numa interrogação sobre o sentido das palavras da tribo?

A cultura, destinada a consolidar a idéia de uma vida verdadeira confunde-se, no entanto, com a barbárie: a indistinção entre poesia e verborragia, entre arte autêntica e arte de consumo, entre cultura verdadeira e indústria cultural, a “personalização mentirosa na política, na tagarelice sobre o homem, na desumanidade”, adequadas à pseudo-individualização objetiva.¹⁸

.....

No poema “Nosso Tempo”¹⁹ o poeta brasileiro DRUMMOND, à maneira benjaminiana, vê a passagem acelerada do tempo como catástrofe. Tal anjo da história lança um olhar apavorado sobre o suceder datado e urbano de uma grande cidade num país paradoxal: o tempo ruma para o nada, para a destruição ou para um não-sentido histórico.

Habitante desse tempo, o poeta explora o lixo da igualdade que confunde os seres e as coisas num todo homogêneo e precário. Na massa apressada liquefazem-se os indivíduos, partícipes carentes de um mundo deficitário.

Nessa ótica do torto, já prefigurada pelo anjo alegórico de Drummond, a condição rasteira e nauseante de barata, o aleijume de um velho, a sujeira, o mofo e a fragmentação são grotescos protagonistas de um olhar renovado e poético, depositários de uma memória que não quer se desvelar.

Ó surdo mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta moça presa na memória, velho aleijado, barata dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco; pessoas e coisas enigmáticas, capa de poeira dos pianos desmantelados, contai; velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai; ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão de costureira, luto no braço, pombas, cães errantes, animais caçados, contai.

Se, na sua relação refratada com a história e a sociedade, a poesia, “dissonante” como quer Hugo Friedrich,²⁰ é a mimese do que está hoje petrificado e alienado, nosso tempo, no poema um tempo de homens partidos, um tempo de divisas e de muletas, é o tempo brutal e acelerado das metrópoles espalhadas pelos quatro cantos do mundo. Atmosfera representada é a do freio, um tempo de melancolia e de sinistros.

“As leis não bastam. Os lírios não nascem da lei. / meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra”: o poético pode estar no afrontamento do estabelecido. Tal uma legião, o eu-lírico movimenta-se veloz num olhar tempestuoso e agudo sobre o seu tempo. A linguagem descontínua diz da violência do vivido, “as palavras perderam o sentido, apenas querem explodir”. O humano desfalece no coletivo e no individual: escombros das visões e vivências da destruição aparecem também no sujeito, não mais figurável como uno ou como conjunto orgânico do corpo e alma. Restam-lhe fragmentos que o poeta nomeia e recompõe: “unhas, anéis, pérolas, cigarros, lanternas, / são partes mais íntimas, / a pulsação e o ofego ...”

A paisagem desse tempo pode ser decomposta e grotesca:

É tempo de cortinas pardas
de céu neutro, política
na maçã, no santo, no gozo,
amor e desamor, cólera
branda, gim com água tônica,
olhos pintados,
dentes de vidro,
grotesca língua torcida.

num recorte do mórbido e do desumano, vislumbrados no espaço urbano, dentro dele no doméstico, no familiar. Desfazendo a prática estimulante do KEEP SMILING, um amortecedor da consciência segundo Walter Benjamin, Drummond labora fora do estabelecido: às margens de qualquer espírito nacionalista, desentranha à luz de paisagens brasileiras, a face horrível de uma época em cujo bojo forjaram-se grandes guerras e genocídios. Mais atualmente, a conseqüente anulação do estatuto do sujeito humano, cujo deprecimento a poesia pode figurar.

Drummond escava a categoria do tempo como sucessão linear, impulsionada pelo e para o progresso: nos avessos, fala de um sujeito não emancipado, que pode ser recuperado nos interstícios de uma lembrança. Para Paz a aceleração do tempo cronológico é tônica da nossa cultura que, pela técnica, atinge ampla dessacralização. Deterioram-se os contatos, a multidão é cega, o indivíduo, apagado: a vida desencanta-se, em Drummond, na origem, pela possibilidade irônica de gestação eletrônica.

Paradoxalmente, o sujeito contemporâneo confina-se no tempo e no espaço, num processo restrito e dissimulado, que o progresso abriga e exige. Para Gadamer, numa época em que a voz humana amplifica-se por meios eletrônicos, só a palavra mais imperceptível poderia encontrar a comunidade do EU e do TU na palavra e invocar o ser humano do homem.²¹ Com Drummond são as imagens mais silenciosas, menos poéticas, emancipadas dos estereótipos das falsas estéticas, as capazes de identificar no avesso o poético, hoje amalgamado nos ditames de uma cultura estabelecida e massificada. Em canto rouco, saturado de alegorias, Drummond desestabiliza o belo da flor e do pássaro depositando-lhes feiúra e precariedade: é a curva para o freio, o baixo, a insignificância.

HABITAR O TEMPO

Para não matar seu tempo, imaginou:
 Vivê-lo enquanto ele corre, ao vivo;
 No instante finíssimo em que ocorre,
 Em ponta de agulha e porém acessível;
 Viver seu tempo: para o que ir viver
 Num deserto literal ou de alpendre;
 Em ermos, que não distraiam de viver
 A agulha de um só instante, plenamente.
 Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
 Habitá-lo, na agulha de cada instante,
 Em cada agulha instante; e habitar nele
 Tudo o que habitar cede ao habitante.

2
 E de volta de ir habitar seu tempo:
 Ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
 E como além do vazio, transparente,
 O instante a habitar passa invisível.
 Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
 Matar o tempo, enchendo-o de coisas;
 Em vez do deserto, ir viver nas ruas
 Onde o enchem e o matam as pessoas;
 Pois como o tempo corre transparente
 E só ganha corpo e cor com seu miolo
 (o que não passou do que lhe passou),
 para habitá-lo: só no passado, morto.

“Habitar o tempo” de JOÃO CABRAL DE MELO NETO apresenta-se alheio, distante, talvez anacrônico para a época em que foi composto e publicado (final dos anos sessenta). Estranho e aparentemente hermético, de feitura prosaica, o poema opera em tonalidade reflexiva, com laivos meditativos entre a máxima e a narração. O poético como fermento já se instaura na mescla de formas, dicções e tendências, que jogam com a expectativa do leitor.

Contrariando a prática do senso-comum, estimulada por uma cultura que separa labor e prazer, 22 o habitual matar o tempo transforma-se aqui no seu contrário: “vivê-lo”, para melhor captá-lo, na eternidade paradoxal do instante. O sujeito é aqui alcançado por uma tensão entre o anonimato, não-nomeado e singularizado, não-idêntico. O sentido do poema, como um curto-circuito, vai se dar entre as contradições e o silêncio, o não-referido.

A contradição básica está no tempo – a fusão aguda do “instante eterno” com o espaço: a instantaneidade fulgurante materializa-se aqui em “ponta de agulha”, “no instante finíssimo em que ocorre, / em ponta de agulha e porém acessível.”²³

Se pensarmos com Adorno que a arte é a antítese social da sociedade, 24 no poema “Habitar o tempo” a antítese atinge as categorias básicas do pensar em seus padrões convencionais. Como se a autonomia do pensamento fosse possível – para além da utopia – na poesia, desestabilizam-se tempo e espaço, indistinguem-se o “eu” e o “ele”. Somem também as diferenças entre urbano e rural (tipologias da história e da paisagem brasileiras), de modo que a paisagem de fundo não é uma nem outra, mas o deserto.

Num cruzamento anulante das diferenças, tempo e espaço coincidem bruscamente no poema: tratar-se de figurar a dessacralização do tempo contemporâneo, o “tempo vazio é homogêneo” das teses de Benjamin, que será re-habitado pelo poema, na agudeza do instante. A face fria e objetivante da atualidade equilibra-se no outro lado da moeda: o espaço figurado não é o da vida urbana violenta e desenvolvida, o “mundo entulhado de

objetos e desabitado de futuro” de que fala Paz, mas o espaço inativo, homogêneo e vazio do deserto, espécie de antídoto poeticamente mimetizado. 25 O tempo que “corre vazio e transparente” no poema é o tempo profano do progresso. Esse tempo previsível, sem densidade e sem ocultação, vai ter seu correlato no espaço também vazio, o “ermo” do deserto em analogia com o tempo desabitado.

A plenitude é possível, no entanto, na “agulha de um só instante” e no espaço ermo, em “ermos”, onde é possível viver o instante de dentro, habitá-lo. A contradição é mais forte se pensarmos que a clausura necessária a conter a plenitude é obtida, não obstante, na agudeza finíssima da agulha, forma aberta, apta, contudo, a abrigar o instante que fulgura.

A densidade do sentido aumenta com a própria trama do poema: o tempo que ocorre “transparente” corre sem corpo e sem miolo, vazio. O preenchimento possível do “habitar o tempo” – só pode ser desentranhado do já vivido, do passado que é morto.

Em “O Relógio”, representação singular do tempo aprisionado pela técnica, João Cabral figura o tempo domado e retido “como em jaula” ou gaiola. O continente (a máquina) contém, contudo, um conteúdo alado e fugidio (o tempo) que palpita e canta eternamente.

Trata-se de “um canto / de uma tal continuidade / que continua cantando / se deixa de ouvi-lo a gente”: no aprisionamento da voz, a monotonia, o canto aqui é o sempre semelhante do trabalho impessoal e não assinado. “O que eles cantam, se pássaros / é diferente de todos: / cantam numa linha baixa, / com voz de pássaro rouco; (...) dir-se-ia que não importa / a nenhum ser escutado. / Assim, que não são artistas / nem artesãos, mas operários / ...”

Sob a regularidade vazia da técnica “sem marés, sem estações”, a marcação obsessiva do tempo não impede a quebra: ao ritmo contínuo e utilitário substituindo-se outro ritmo, o da roda de água, do monjolo. O tempo aí é o “fluído” que move a máquina, não o resultado de um mecanismo arbitrário, pré-determinado.

Interrogando o estatuto do tempo como categoria e como matéria, o poema constrói outra analogia. Na ruptura da “roda de água”, outra máquina pode substituir o som do relógio: o coração humano como motor, autônomo mas inserido num mecanismo de complexas reservas do corpo, as “veias”.

daquela bomba motor
(coração, noutra linguagem)
que, sem nenhum coração,
vive a esgotar, gota a gota,
o que o homem, de reserva,
possa ter na íntima peça

.....

Em JORGE LUIS BORGES, o tempo pode ser memória ou “olvido”, a negação da sucessão linear e reificante associada às imposições do progresso: o tempo aponta, contudo, para a morte ou para a eternidade, que poderão ser destiladas pela última gota de mel vertida por uma clepsidra.

Emancipado da cronologia, apesar do registro de datas, às vezes até fictícias, o tempo em Borges aproxima o antigo e o contemporâneo, reúne o vivido, o sonhado e o possível, despreendido da factualidade comprovável.

No en vano fui engendrado em 1899. Mis habitos regresan a aquel siglo y a el anterior y he procurado olvidar más remotas y ya desdibujadas humanidades. 26

O tempo não é aqui destruição nem catástrofe, nem assinalado pela transparência vazia, mas antes o eterno fluir das clepsidras ou dos relógios de areia: no fluir, vela-se um sentido que conjuga o acontecido e o que poderia (não poderia) ter sido.

Esas cosa pudieran no haber sido
Casi no fueron. Las imaginamos
En un fatal ayer inevitable
No hay otro tiempo que el ahora, este ápice

Del ya será y del fue, de aquel instante
En que la gota cae en la clepsidra.

Recusando a visão progressista e utilitária, Borges representa o tempo como síntese mágica e harmônica do andamento das coisas: “... el tiempo es la diversa / trama de sueños ávidos que somos, / y que el secreto soñador dispersa.” Espera harmonizada a um ritmo cósmico, o tempo em Borges inclina-se para uma ordem sagrada, em que tudo pode se ordenar numa predeterminação que é cíclica, inabalável, infinita: “Antes que llegues / Un monje tiene que morir en Sumatra / Nueve hombres tienen que morir en Borneo”. Relativizam-se a sucessão e a cronologia, camisas de força dos modos totalitários, sendo também afastada a terrível abolição do futuro, apontada por Octavio Paz.

Ya todo está.
...
Y todo es una parte del diverso
Cristal de esa memoria, el universo,
No tienen fin sus arduos corredores ...

Possuído pelo assombro e pela cegueira, o poeta argentino assume uma moderníssima visão do tempo como trama, a ironia atualizando o que poderia parecer anacrônico. Numa perspectiva analógica – base de toda a poesia – afrouxa as categorias binárias e excludentes do pensamento ocidental, sugerindo um universo e um tempo em que tudo o que é se transforma. Nessa alquimia da ordem estabelecida, o universo é a origem, o fim e a memória, o tempo dá-se alheio à destruição da imagem do mundo. A curva do olhar borgeano inclina-se – para além da dissonância e da dor – ao jogo, à harmonia, ao ritmo, à bem-aventurança, que extrapolam das condições e da cultura da época, pois não integram a ética dominante por ela estabelecida.

Como todos os poetas, condensa Borges a plenitude na eternidade do instante, que pode igualar um século e a sua menor fração: “El presente está solo. La memoria / exige el tiempo, sucesión y engaño / Es la rutina del reloj (...) / El hoy fugaz es tenue y es eterno: / Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.”

A poesia que é cinza (“labor de nuestras manos”) e fogo ardente (“nuestra fê”) restabelece como símbolo mágico a palavra, desgastada pela usura do tempo.

Se, hoje, o valor de culto e a aura benjaminiana estão depositados nos objetos de consumo consagrados pela indústria cultural, seria possível pensar que teríamos atingido um modo de indistinção entre o valor de culto e o valor de uso / de troca? E se o valor de culto está deslocado e deslegitimizado de sua função primeira, onde encontrar o verdadeiro objeto a ser cultuado se não em algo que esteja encoberto, fora do lugar ao qual se dirigem – homogêneos – todos os olhares que Adorno chamaria de tutelados? Para o pensador alemão, “é o olhar para o desviante, no ódio à banalidade, na busca do que ainda não está gasto, do que ainda não foi capturado pelo esquema conceitual geral, que reside a derradeira chance do pensamento.”²⁷

Para além da barbárie e da impostura, o poético – “arrancando o indivíduo às fatalidades históricas” – pode depurar-se das contradições culturais e epocais e resgatar, ainda que no silêncio e no deserto de João Cabral, algo de EROS, sabendo o mundo enquanto energia e desejo. Seria a invenção perpétua do sujeito, de que nos fala Adorno.

* Este texto, submetido e aprovado pelo XIV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, Edmonton, Canadá (1994), foi publicado parcialmente em língua inglesa:

- CAMPOS, Maria do Carmo. “Poetics and Contemporary Culture in Drummond and Borges”. In: VALDÈS, Mario J. ; YOUNG, Richard; eds. *Latin Americas its Literature*. Council on National Literatures, World Report (volume VIII). *New York*, 1995, pp. 89 – 104.
- 1 Teses sobre a Filosofia da história. In: KOETHE, Flávio R. org e trad. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, p. 161.
 - 2 Idem, ibidem, p. 152.
 - 3 PAZ, Octavio. A nova analogia: poesia e tecnologia. In: *Convergências; ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 97-98.
 - 4 Idem, ibidem, p. 106.
 - 5 Idem, ibidem, p. 99.
 - 6 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 320.
 - 7 Ibidem, p. 312.
 - 8 ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Lisboa: Edições 70, [s. d.] p. 13 e 23.
 - 9 Ibidem, p. 15.
 - 10 ADORNO, Theodor W. *op. cit.* p. 28. 1992. (v. 1) p. 94.
 - 11 ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia*. São Paulo: Ática, 1992, (v. 1) p. 94.
 - 12 ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*.
 - 13 Idem, ibidem, p. 33.
 - 14 Idem, ibidem, p. 42.
 - 15 Parque Central, 8, *op. cit.*, trad. Flávio Koethe, p. 128.
 - 16 ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 139.
 - 17 PAZ, Octavio. *Op. cit.*, p. 327.
 - 18 Cf. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. P. 45.
 - 19 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: N. Aguilar, 1988.
 - 20 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*.
 - 21 GADAMER, Hans Georg. Les poètes se taisent-ils? In: *L'actualité du beau*. Aix-en-Provence, Alinea, 1992.
 - 22 ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia*.
 - 23 CABRAL DE MELO NETO, João. *Obra completa*. Rio de Janeiro: N. Aguilar, 1984.
 - 24 ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*.
 - 25 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*.
 - 26 BORGES, J. L. *Obra poética, 1923-1977*. Buenos Aires: Emecê, 1985, p. 470.
 - 27 ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia*.

DEZ ANOS SEM JORGE LUIS BORGES

O argentino Jorge Luis Borges, juntamente com Gabriel García Márquez ou Júlio Cortazar é dos nomes mais importantes da moderna literatura contemporânea, mestre e modelo de um sem número de intelectuais e escritores deste século. Representante dos mais significativos do fenômeno editorial denominado o “boom” da literatura latino-americana da década de 70, foi personalidade marcante tanto por sua obra singularíssima como por sua postura como intelectual e erudito homem de letras. Nasceu em 24 de agosto de 1899 em Buenos Aires, na Argentina e faleceu em 14 de junho de 1986 em Genebra onde está enterrado. Borges, que foi tomado pela cegueira ao longo de sua vida, foi também Diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires e responsável por um acervo de um milhão de volumes: o que seria de Borges, ou antes, o que seria de nós se Borges não tivesse perdido a visão?

O que nos foi legado como dádiva foi o olhar do sábio, o olhar interior. Cego, o pensamento de Borges é este: *Pensei: se perdi o mundo visível, agora vou recuperar um outro. Tratava-se do mundo dos meus antepassados distantes, os homens daquela tribo que atravessaram a remo os tempestuosos mares do norte e conquistaram a Inglaterra, a partir da Dinamarca, da Alemanha e dos Países Baixos.* Cego, Borges vai encontrar-se com línguas e literaturas de diferentes épocas e diversos países, descobre o avesso do mundo através da palavra, do som das poesias nas diferentes línguas.

Foi Jean-Jacques Annaud diretor do filme *O Nome da Rosa* (década de 80), baseado no romance de Umberto Eco quem imortalizou a homenagem a Borges no cinema, depois de Eco na literatura. O velho monge cego que cuida da biblioteca do mosteiro, e que se chama George, é uma homenagem explícita à figura do grande sábio argentino. George é Borges, o velho sábio quase eterno, o guardião da biblioteca que é um labirinto, onde se encontram todos os livros do mundo, todas as histórias de todos os tempos, em todas as línguas. Os labirintos e espelhos inerentes ao próprio jogo ficcional, os belos livros que dialogam entre si numa biblioteca sem fim, a cegueira, esses foram, sem dúvidas, temas constantes na obra de Borges que sempre se definiu como um homem de literatura: *Sempre senti que meu destino era, antes de tudo, um destino literário – ou seja, que me aconteceriam muitas coisas ruins e algumas boas. Mas eu sempre soube que, a longo prazo, tudo isso se converteria em palavras - sobretudo as coisas ruins, já que a felicidade não necessita de transformações. A felicidade é seu próprio fim.*

O amor aos livros e à própria literatura é tema de reflexão constante na obra de Borges e vale a pena como sugestão a leitura do livro *Sete Noites*, publicado no Brasil em 1983 pela editora Max Limonad Ltda. De São Paulo. Nesse volume estão reunidas sete conferências oferecidas por Jorge Luis Borges no Teatro Coliseo de Buenos Aires entre junho e agosto de 1977. As conferências, apresentadas em sete noites dividem-se nos seguintes temas: “A Divina Comédia”, “O Pesadelo”, “as mil e uma noites”, “O budismo”, “A poesia”, “A cabala” e “A cegueira”, terminada a revisão do trabalho foi o próprio Borges quem comentou: *Não está mal. Em relação aos temas que tanto me obsessionam, este livro é meu testamento.* Também em 1978 Borges realiza cinco palestras na Universidade de Belgrano entre os meses de maio e junho, seus temas preferidos também aqui são recorrentes: “O Livro”, “A Imortalidade”, “Emanuel Swedenborg”, “O conto policial” e “O Tempo”, tais textos foram publicados pela UNB – Universidade de Brasília, em 1987, sob o título de *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. E sobre o livro ele nos diz:

Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação. Que é o nosso passado, se não uma série de sonhos? Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado? Essa é a função exercida pelo livro. (...) Se lemos um livro antigo é como se lêsemos durante todo o tempo que transcorreu entre o dia em que foi escrito e nós. Por isso convém manter o culto ao livro. O livro pode conter muitos erros, podemos não concordar com as opiniões expendidas pelo autor, mas, ainda assim, ele conserva algo sagrado, algo divino, não com um tipo de respeito supersticioso, mas com o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria.

E Borges é um homem argentino, cosmopolita e urbano, mas que pensa os fenômenos de sua terra. O belíssimo filme do argentino Carlos Hugo Christensen, da década de 70, *A Intrusa*, inspirador, sem dúvida, de toda produção de filme e produções atuais do Mercosul, hoje em andamento, foi baseado num antológico conto de Jorge Luis Borges de mesmo nome. Na vastidão e solidão da paisagem pampeana, dois irmãos disputam a mesma mulher. O nosso cinema regional, se podemos nos referir dessa maneira – Christensen sempre filmou no Brasil – deve às imagens de Borges algumas de suas cenas mais primorosas e representativas. Sobre o tema da literatura regional, hoje assunto polêmico quando se fala de literatura rio-grandense ou brasileira, os ensaios “José Hernández: Martín Fierro” e “O Gaúcho” do livro *Prólogos: com um prólogo dos prólogos*, publicado pela

Rocco em 1985, são exemplares, com reflexões, para começo de conversa, como esta: *Morto, o gaúcho sobrevive no sangue e em certas nostalgias sombrias ou demasiado públicas e na literatura que inspirou homens da cidade*. Dá pano pra manga uma reflexão como essa.

Mas Borges é isto e muito mais. Impossível resumir a grandeza do escritor argentino numa homenagem sempre incompleta, sempre menor. São dez anos sem Jorge Luis Borges e são dez anos de saudades.

