

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FFLCH - USP

JÉSSICA ARACELLI ROCHA

Borges e o realismo: O Outro da Obra Borgeana

SÃO PAULO
2008

JÉSSICA ARACELLI ROCHA

Borges e o realismo: O Outro da Obra Borgeana

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Literatura Hispano-americana.

Área de Concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Orientadora: Prof^a Dra. Laura Janina Hosiasson.

SÃO PAULO
2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Jéssica Aracelli Rocha
Borges e o realismo: O Outro da Obra Borgeana

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Literatura Hispano-americana.

Área de Concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.
Orientadora: Prof^ª Dra. Laura Janina Hosiasson.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Ana Cecília Arias Olmos

Instituição: USP

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Viviana Gladys Gelado

Instituição: UFF

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Laura Janina Hosiasson

Instituição: USP

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

"Dize aos israelitas que me façam uma oferta. Aceitareis essa oferenda de todo homem que a fizer de bom coração. Eis o que aceitareis à guisa de oferta: uns trarão ouro, prata, cobre, púrpura violeta e escarlata, carmesim, linho fino; outros podem trazer peles de cabra, peles de carneiro, tintas de vermelho, peles de golfinho, madeira de acácia; outros ainda azeite para candeieiro, aromas para o óleo da unção e para os incensos odoríferos, pedras de ônix e outras pedras. Far-me-ão um santuário e eu habitarei no meio deles [...] Farão uma arca de madeira de acácia [...]" (Êxodo, 25, 2-10)

"Há *yoguis* que servem a Deus com ritualismos vazios [...]; outros porém, oferecem-lhe melhores dádivas, no fogo de Brahman. Outros praticam renúncia, abstendo-se do que agrada aos olhos e ouvidos; outros ainda oferecem, de coração ardente, as suas preces e seus hinos de louvor. Muitos há que, no fogo místico da mortificação dos sentidos, ateados pela luz da Verdade, abrem mão das alegrias da vida. Há também os que, por meio de votos, renunciam às riquezas e vivem em humildade, entre penitências, jejuns e macerações; outros que pela silenciosa leitura de livros e profunda meditação buscam conhecimento [...] Todos esses *yoguis*, em virtude de seus sacrifícios peculiares, libertam-se de todas as impurezas, no fim dos seus exercícios e, imersos em alegria, atingem a eterna divindade". (Bhagavad Gita, 4, 25-30)

AGRADECIMENTOS

“Não, eu não hei de morrer; viverei para narrar as obras do Senhor” (Salmos 117, 17)

☞ A Deus. Em especial ao Sr. Jesus Cristo e a Bhagavan Krishna. Ao meu querido Guru Paramahansa Yogananda, Sri Yukteswar, Lahiri Mahasaya, Mahavatar Babaji. A meu caro Santo Expedito e minha querida Nossa Senhora das Graças. Aos Anjos e aos Santos de todas as religiões, que intercederem e auxiliaram neste trabalho.

☞ Ao CNPQ, pela concessão da bolsa de Mestrado, a qual foi imprescindível para a formação da pesquisadora e para a obtenção dos resultados.

☞ À Minha Orientadora, Prof. Dr^a. Laura Janina Hosiasson: muito paciente com os prazos; incansável nas correções; exigente com a qualidade do trabalho; por suas várias orientações precisas; pelas indicações de material adequado. Sem ela, certamente, esse trabalho não teria sido o que foi.

☞ Ao Prof. Dr. Marcos Piason Natali, que fez ótimas indicações de bibliografia, ajudou a sanar algumas dúvidas, deu apoio às idéias, mas sobretudo, porque se dispôs ao diálogo, prestando auxílio em momentos cruciais. À Prof. Dr^a Ana Cecília, meus agradecimentos, porque incentivou o projeto e se empenhou em apontar caminhos.

☞ Ao Prof. Dr. Eduardo Martins. Seus cursos de Brasileira I e III estão nos fundamentos deste Mestrado. Agradeço ainda suas indicações de pós-IEL.

☞ À Prof. Graciella Capacci pela oportunidade de participar em seu *taller literario*. Também agradeço à Prof Beatriz Colombi pelo incentivo em sua disciplina.

☞ À minha querida mãe, Dalíria Nogueira da Rocha. Suas orações contínuas, seu amor imenso, sua preocupação carinhosa. Pelo incentivo, mesmo quando isso significava a distância. A meu pai, por seus presentes, que sempre chegaram na hora certa.

☞ Minha irmã Cristiane, que junto com as *Mil e Uma Noites*, aos onze anos, trouxe uma direção para minha vida. Minha irmã Cleide, que ajudou a juntar as pontinhas desta existência, para que o espiritual estivesse no mental e o mental no espiritual, sem esquecer do descanso, do emocional e do material. Meu muito obrigada!

☞ Meus queridos amigos da vida inteira, que suportaram os atrasos e as ausências, mas dividiram as alegrias: José Carlos, Juliano, Mário, Eliene, Lisa, Batsi, Carlucha.

☞ Elis e Michella, minhas “irmãs” do Conjunto Habitacional da Usp. Por todo conselho e encorajamento, enfim pelo ambiente sereno e fraterno que me proporcionaram.

☞ Aos amigos de São Paulo, Malú, Allan, Walter, Naldo e Márcio, porque os momentos de alegria foram enorme motivação para o trabalho. Aos amigos da filosofia, Ari e Márcia; André e Júlio, companheiros de letras. Olga e Rui, pela conversa animada.

☞ Ligia, companheira infalível. Por toda a força e incentivo... Porque a vida passa, mas há pessoas especiais que permanecem e dão valor ao que passou!

☞ Por fim, ao meu amigo Borges, quem me ensinou que os autores são amigos, com os quais a gente segue eternamente conversando, através de suas obras.

“Don Quijote:

_ Dime ¿No ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?

_ Lo que yo veo y columbro – respondió Sancho – no es sino un hombre sobre un asno pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una palangana que relumbra”.

RESUMO

ROCHA, J. A. **Borges e o *realismo*: O Outro da Obra Borgeana**. 2008. 174f. – Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Busca compreender o conto “El Otro”, de Jorge Luis Borges. Para tanto, efetua sua análise formal; acrescida pelo exame de um corpus secundário. Uma vez que a narrativa apresenta dois personagens autobiográficos, sendo o jovem similar e estranho à produção deste autor, é necessário comparar tal personagem à obra borgeana de juventude, no tocante ao *realismo*, engajamento, biografismo e ultraísmo. Verifica que o Borges de 1918 a 1920 não exhibe tais concepções literárias, exceto pelo ultraísmo. Na segunda etapa juvenil, entre 1921-1928, encontra ultraísmo, biografismo e alguns pontos de contato, com elementos do realismo. Contudo, observa a existência de *realismo*, engajamento, biografismo e ultraísmo no contexto literário argentino dos anos vinte. Os três primeiros rasgos estão especialmente ligados ao grupo boedista. No entanto, como o conto alude ao Modernismo, entende-se que não só o Realismo, mas toda a geração de vinte é contemplada na figura do personagem mais novo. Na leitura do conto, entende que as personagens produzem um diálogo entre a obra borgeana e a geração argentina dos anos vinte, na qual, o jovem Borges da realidade fica incluso. A matéria sob o diálogo, tanto nas estruturas quanto na temática, consiste de uma série de questionamentos ao *realismo*. Essas representações também podem ser lidas enquanto duas atitudes fundamentais diante da arte literária. Entende-se que em “Nota sobre Walt Whitman” há uma oposição aos postulados boedistas, no tocante ao biografismo. Como a segunda etapa juvenil apresenta concepções biografistas, verifica que este ensaio de 1932 (a Nota) assinala uma mudança. Por isto, propõe que a polêmica Boedo-Florida foi um momento importante para a transformação ocorrida entre a obra juvenil e a obra madura. Em seu Prólogo, “Domingos F. Sarmiento: Facundo”, encontra objeções ao realismo e ao engajamento. Nos pressupostos, foi destacado que o autor começa um combate aos postulados realistas na década de trinta. Uma vez que o prólogo é escrito em 1974, compreende-se, que através de seus ensaios, o autor está em constante diálogo com o *realismo*. Interpreta em “La Postulación de la Realidad” a divisão borgeana entre dois modos de fazer literatura: o *clássico* e o *romântico*. Com isso, entende-se que estes modos literários genéricos, propostos neste ensaio, possuem um paralelo com os modos derivados das personagens e estruturas do conto analisado. Ao mesmo tempo, percebe-se que o modo *realista / romântico* (expressivo) está ligado à obra juvenil, ao passo que o modo *clássico* (alusivo) é associável à obra borgeana da maturidade. Ademais, no conto, “El Milagro Secreto”, encontra uma das técnicas *clássicas*, gerando alta verossimilhança (efeito buscado pelas obras *românticas*). Igualmente esta é uma técnica recorrente em algumas obras realistas. Assim, o uso dos detalhes circunstanciais representa um ponto de contato entre a obra borgeana e o *realismo*. No entanto, conclui-se que a utilização deste recurso ainda pode ser vista como uma crítica a esta estética.

Palavras-chave: Borges, realismo, biografismo, engajamento, mimesis, verossimilhança.

ABSTRACT

ROCHA, J.A. **Borges and the realism: The Other of the Borgesean Works**. 2008. 174f. – Dissertation (Master) – FFLCH - USP, São Paulo, 2008.

This dissertation tries to understand “El Otro”, a short story by Jorge Luis Borges. In order to achieve this goal, we make an analysis of it and of a secondary group of texts. As the narrative has two autobiographical characters, and the youngest of them seems different from the author and his first books, it is necessary to compare this character with this author’s youth works (essays) in relation to realism, engagement, tendency to look for relations between literature and the author’s life (called biographism in this paper), and ultraism. The first chapter confirms that the young Borges (1918-1920) does not present these characteristics in his evaluation of literature, except for ultraism. In a later period of his youth (1920-1928), there is ultraism and biographism and some relations with the realistic way of literary construction. However, there were realism, engagement, biographism and ultraism in the Argentine literary context of the twenties. The three first can be associated with the writers in the Boedo group. However, the story alludes to Modernism too; so it is possible to understand that the young character in the short story is related to the generation of Argentine writers in the twenties. The reading of the short story shows that it produces a dialog between the borgesean literature and the Argentine writers of the twenties, including the young Borges. The dialog and the narrative resources reveal that realism is criticized. These two representations can be read as two generic ways to deal with literature. So, it is possible to state, that in “Nota sobre Walt Whitman”, there is an opposition to the way boedists dealt with biographism. As Borges’ second youth period does not present biographism, we affirm that this essay captures a transformation. Therefore, we can confirm that the controversy between the groups, Florida and Boedo, may have been an important moment between Borges’ youth books and his well known works. In his preface “Domingos F. Sarmiento: Facundo”, new objections to realism and engagement can be found. In the first chapter it is asserted that Borges fights realism since the thirties. Thus, if the preface was written in 1975, we can assert that this author’s critical texts are in dialog with realism. The essay “La Postulación de la Realidad” shows the borgesean classification of literature: the *classical* way and the *romantic* way of writing. Thus, we verify the existing parallel between this essay and the short story analyzed. This text shows that the *romantic* way has a connection with the second period of Borges’ youth works, while the *classical* way is related to his mature works. Other borgesean short story, “El Milagro Secreto”, uses one of the classical techniques to generate verisimilitude, but this is a technique commonly used by realists too. Therefore, this story shows that there is a contact point linking the borgesean works and realism. This same technique keeps a final objection to realism.

Key-words: Borges, realism, biographism, engagement, mimesis, verisimilitude.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1.0. UM OUTRO BORGES NO IMPÉRIO REALISTA	03
1.1. BORGES E A GERAÇÃO LITERÁRIA ARGENTINA DOS ANOS VINTE.....	03
1.2. O JOVEM BORGES E O REALISMO, O ENGAJAMENTO, O BIOGRAFISMO, E A METÁFORA ULTRAÍSTA, NA DÉCADA DE VINTE.....	09
1.3. O JOVEM BORGES E A GERAÇÃO LITERÁRIA ARGENTINA DOS ANOS VINTE.....	25
2.0. BORGES E O <i>REALISMO</i>: UM CONJUNTO DE PARADOXOS - Análise do Conto “El Otro” -	30
3.0. UMA FICÇÃO CONTRA O <i>REALISMO</i>, E A VEROSSIMILHANÇA NESSA FICÇÃO – Análise dos Ensaios e Narrativas Complementares	85
3.1. BORGES E O BIOGRAFISMO: NOTA SOBRE A EXISTÊNCIA DE UM OUTRO WALT WHITMAN.....	85
3.2. UM PRÓLOGO BORGEANO: O ENSAIO LITERÁRIO E A LEITURA CONTRA O <i>REALISMO</i> E O COMPROMISSO.....	98
3.3. DUAS REALIDADES LITERÁRIAS: O <i>CLÁSSICO</i> E O <i>ROMÂNTICO</i>	117
3.4. BORGES E UM PONTO DE CONTATO COM O <i>REALISMO</i> : OS PORMENORES CIRCUNSTANCIAIS.....	145
CONCLUSÕES	161
BIBLIOGRAFIA	164

INTRODUÇÃO

Embora o realismo formal tenha início no século XVIII, o Realismo escola é indissociável do XIX. Segundo Borges, em sua “Vindicación del 1900”, este é um século contraditório que contém muitas doutrinas e também a refutação de todas elas: “No hay argumento contra él, contra sus instituciones, que no haya sido formulado por alguien en ese mismo siglo”¹. Borges é um escritor que revoluciona a literatura do século XX, e no entanto, nascido em 1899², é possível perceber que ele guarda o gesto fundamental do século anterior, quando observamos o quanto sua obra é paradoxal.

Nosso principal objetivo nesta dissertação é a análise do conto, “El Otro” (1975), em vários de seus desdobramentos e alcances. Trata-se de um texto muito citado por sua curiosa trama. Contudo, pertencente à terceira fase do autor, a qual costuma ser a menos visitada pela crítica, ele parecia merecer uma leitura mais aprofundada, sob um viés literário³. Em primeiro, porque o tema do duplo costuma desencadear um intenso processo de autoconhecimento para o personagem que o enfrenta - neste caso, o desdobramento de um Borges personagem. Em segundo, porque as híbridas narrativas borgeanas assumem um tom ensaístico, ao proporcionar uma série de idéias sobre a literatura. Por tal motivo, essas duas questões, o duplo e a formação de idéias literárias, irão guiar esta análise. Através delas, surgem as entradas e os limites do trabalho. O conto oferece muitas sugestões sobre a vasta obra borgeana, as quais não poderiam ser totalmente exploradas. Cada autor é um universo, e tentar classificar a totalidade das estrelas que o compõem, é uma tarefa sempre impossível. Assim, com o grande auxílio das explorações anteriores, limitamo-nos a apontar as extremidades de um conjunto possível – Borges e o *realismo*.

Com isso, a estrutura da dissertação visa a atender as necessidades do conto. No primeiro capítulo, para começar a esclarecer o problema dos personagens autobiográficos faz-se necessária uma volta às concepções literárias do autor, desde 1918 até a década de trinta. Portanto, seu assunto é o jovem Borges. No segundo, vemos que a análise da narrativa proporciona a discussão de uma série de questões sobre a obra borgeana. Assim, surge um terceiro capítulo, para aprofundar a exposição das duas concepções opostas de literatura, formuladas no conto, as quais envolvem ainda o engajamento e o biografismo (termo com o qual nomeamos todo tipo de confusão entre um escritor e seus personagens, ou sujeito da poesia). Por este motivo, há uma aproximação a três ensaios de Borges, que lidam com estes assuntos: todos refletem a

mesma contraposição, ajudam a entender dois momentos da carreira do autor (20 e 70); e permitem averiguar o desenvolvimento de suas idéias no tempo. Duas narrativas mais ilustram um recurso comentado no último ensaio. A partir dele, é possível perceber um interessante ponto de contato entre a obra borgeana e o *realismo*.

Na narrativa, encontram-se alusões que remetem ao Realismo argentino, porém, esta questão particular se desdobra na visão de um modo literário muito mais amplo e geral, em que o *realismo* é a tendência a configurar a literatura em relação com os paradigmas da realidade. Portanto, o texto gera seu próprio conceito de *realismo*.

Particularmente, o conceito parece incidir sobre o Realismo argentino da década de vinte e, em especial, sobre o grupo literário de Boedo. Por isso, muitas vezes, observa-se que Borges parece combater um *realismo* bastante ingênuo que tenta aproximar a verdade ficcional, pautada pela elaboração, a uma verdade expositiva sobre a realidade. Trata-se de um grupo de escritores para o qual, o retrato fiel das condições sociais, era um meio para sua empreitada ideológica. Dez anos depois da Revolução Russa, com as doutrinas socialistas em pleno vigor, a revolução era o alvo, e a literatura, uma forma de conscientizar e despertar o desejo de participação no projeto político.

Contudo, as generalizações borgeanas tentam apanhar o Realismo em uma das eternas modalidades da Literatura – de acordo com as indicações de “La Postulación de la Realidad”. Assim, o termo se amplia muito, para referir-se também, nas palavras de Antonio Candido, às “modalidades modernas, que se definiram no século XIX e vieram até nós [as quais] tendem a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente na narrativa”⁴. Na verdade, as objeções de Borges ao Realismo são tão amplas e pesadas, que chegam até o questionamento da *mimesis*.

Quanto aos “senderos”, as teorias do formalismo russo e do estruturalismo auxiliaram a compor nosso estilo de análise, pautado por detalhadas apreciações formais. Por outro lado, para entender o realismo, foram leituras obrigatórias Ian Watt e Erich Auerbach. Ao final dessa dissertação, observa-se que ela dá continuidade a uma linha sulamericana de leituras: o nacionalismo; a história; a memória em Borges. No entanto, os questionamentos ao realismo nela expostos, a tornam afins aos debates do pós-estruturalismo. De qualquer maneira, a feição deste trabalho menor, de equilíbrio entre a forma e sua relação com o contexto, leva a ter de admitir certa influência, inconfundível.

1.0. UM OUTRO BORGES NO IMPÉRIO REALISTA.

Em uma primeira análise, verifica-se que a narrativa contém um embate contra postulados realistas. O conflito decorre de posturas antagônicas entre as personagens do jovem e do mais velho – este discorda do *realismo*, engajamento e biografismo⁵ do mais novo; mas também de suas metáforas ultraístas. Além das concepções realistas, o velho identifica influências de várias escolas literárias no trabalho do jovem. Essas diferenças ainda são expandidas com o auxílio das estruturas textuais, portadoras de duas concepções distintas a respeito da literatura. A partir desta constatação, efetuamos uma leitura composta de duas hipóteses: a) no conto, a obra borgeana dialoga com uma representação da literatura argentina dos anos vinte, na qual, o jovem Borges real fica incluso; essas duas representações, também podem ser lidas enquanto duas atitudes fundamentais diante da arte literária; b) a matéria do diálogo, tanto nas estruturas quanto na temática, é uma série de questionamentos ao *realismo*.

Em prol das hipóteses, os pressupostos pretendem demonstrar que as questões abordadas no conto são relacionáveis ao campo literário argentino dos anos vinte. Ademais, como os dados autobiográficos inseridos no personagem jovem parecem pretender sua inclusão nestas críticas e debates, vamos buscar as concepções literárias do escritor, em sua juventude, para mostrar suas diferenças e pontos de contato, com o personagem jovem de si mesmo. Entretanto, não existe a intenção de contextualizar a narrativa, no sentido de pretender que ela ‘surge de’ ou ‘expõe’ realidades históricas do campo cultural. Ao contrário, o propósito é mostrar que o texto, em seu caráter lúdico e paradoxal, produz visões a respeito da literatura de qualquer tempo, embora finja reportar-se à sua versão do que teria sido a literatura argentina da década de vinte. Por isso, o importante não é conseguir uma descrição precisa do período, mas apenas evidenciar que os críticos coincidem a respeito dos debates assinalados - já que entram na caracterização do protagonista mais jovem e explicam, parcialmente, o tipo de críticas ao *realismo* que o conto elabora.

1.1. BORGES E A GERAÇÃO LITERÁRIA ARGENTINA DOS ANOS VINTE.

1.1.1. Realismo, Engajamento e Biografismo na Argentina dos anos vinte.

Em seu artigo, “O Império Realista”, Maria Teresa Gramuglio data o apogeu do Realismo argentino nos anos trinta, embora ele predomine, como poética e atitude, desde o final do século XIX, até meados de 1940⁶. Segundo ela, este era um tipo de literatura que correspondia às expectativas dos leitores da época, obtendo ampla aceitação, uma vez que “la seducción del referente, propia de las poéticas miméticas, las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y de autoconciencia [...]”⁷. Gramuglio considera que o momento de formação da identidade nacional, através da cultura, propiciava o desenvolvimento do Realismo, e este, por sua vez, foi crucial para a conquista daquele objetivo. Ainda cabe destacar a longa duração desta estética, já que a mesma crítica afirma que o realismo ressurge ao longo do século em poéticas de mistura - as quais “se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica”⁸. Na verdade, a tese do artigo é a de que o realismo foi decisivo para a literatura argentina moderna⁹. Seu pressuposto parece ser o de que nestes anos surge uma tradição literária nacional que será plataforma para desenvolvimentos posteriores. Contudo, caberia perguntar: se o realismo é de fato responsável por este legado, até que ponto haveria sido tão recorrente nesta primeira metade do século XX, não fosse a influência do cenário político incidindo sobre o campo cultural? Em todo caso, suas afirmações apontam para a hegemonia desta estética no começo do século vinte, respaldada pelo projeto de representação da nacionalidade argentina e, que além disso, consegue estender seus domínios para além das primeiras décadas.

Segundo Gramuglio, no século XX, depois da Revolução Russa, o realismo atitude ganha novo alento, com a ascensão da crítica marxista. É um segundo período (posterior à adoção dos paradigmas do XIX), em que o realismo recupera vigor e ganha novas nuances, respaldado pela influência do velho Lukács¹⁰. Ela lembra a relação direta do crítico com o Partido Comunista; o menosprezo que ele chegara a conferir às vanguardas, em nome de uma valorização do modelo realista do século XIX, e ainda que chegara a equiparar realismo e arte¹¹. Alerta para o fato de que grande parte dos julgamentos, realizados sobre a estética realista, na primeira metade do século XX, vinham de alguns teóricos e críticos de esquerda, os quais, ao contrário de observá-la em sua função artística, se ocuparam sobretudo de “sus alcances cognoscitivos y pragmáticos, y por ende, políticos”¹². Assim, durante o período aludido, para parte da

crítica, preconizar o realismo equivalia a atender às finalidades de um projeto político. Desse modo, essa estética ganha um reforço ideológico que podia pressionar os escritores, através da recepção das obras. Veremos que no corpus fica sugerida uma interferência da política no projeto estético do jovem Borges personagem, o que simbolicamente lembra essa Argentina recebendo pressões ideológicas em sua literatura.

Assim, entendemos que houve transformações no Realismo argentino. O que a princípio era uma estética européia, uma nova escola literária aportando no continente, torna-se a seguir uma escolha argentina em função de suas necessidades culturais; mas converte-se em alguns momentos da primeira metade do século XX em imposição teórica, influenciando o campo intelectual através de um setor da crítica. Uma segunda dedução possível é a de que, dentro deste setor específico, há uma mudança nos parâmetros avaliativos, de maneira que o julgamento estético cede lugar a critérios políticos, fazendo com que a crítica das realidades sociais ganhe um novo impulso nas representações artísticas.

Gramuglio registra dois momentos de forte polêmica com o Realismo argentino no século XX: a disputa local entre os grupos de Florida e Boedo, em meados da década de vinte; e os debates gerais sobre o realismo socialista, em 1956. Essa primeira série de dados parece coadunar-se para o entendimento das concepções antagônicas formuladas em nosso corpus. Nele, de um lado, está a idéia de que a arte possui um desenvolvimento através da retomada e progresso da tradição (que não é uma idéia central do grupo de vanguarda argentina, mas se assemelha às concepções da literatura borgeana). Do outro, está a idéia de que a literatura é concebida sobretudo a partir do contexto (o que poderia evocar o realismo de qualquer tempo, ou o Realismo argentino, mas encontra muitos pontos de contato com o grupo de Boedo, em especial pela marcante intenção de efetuar uma crítica social). Dessa forma, uma parte do arranjo simbólico do corpus narrativo suscita uma aproximação à polêmica Boedo-Florida¹³.

Gramuglio revela o perfil dos grupos através dos rótulos que lhes foram imputados no período: aos de Florida – os da arte pela arte; arte burguesa, formalista e decadente; aos de Boedo – os realistas; os socialistas; os da arte proletária¹⁴. Ela oferece o panorama geral, mas procura complementá-lo com algumas expressões individuais de maior peso. Assim, ela destaca a publicação do boedista Elías Castelnuovo, em que este postula a necessidade de que a arte esteja a serviço da revolução e sua defesa de uma estética compreensível para as massas¹⁵. De acordo com

Gramuglio, o essencial para este autor seria o conhecimento da realidade; a beleza teria apenas um sentido utilitário e por este motivo demonstrava menosprezar as inovações vanguardistas e mesmo o domínio das técnicas literárias. Gramuglio destaca também a participação de Álvaro Yunque, outro boedista: sua defesa de uma arte popular e sua declaração de que a beleza não define a arte¹⁶. Uma vez que seu artigo tem como objetivo traçar um panorama geral, ela define linhas mestras para o estudo do realismo argentino, atingindo suas metas; contudo, por esta finalidade mais abrangente, o grupo vanguardista recebe uma menor atenção.

Outra abordagem da disputa aparece no livro de Rafael Olea Franco. Apesar da pequena seção em que se encontram, as estéticas foram bem caracterizadas. Ele entende que o ponto central da dissensão era o próprio entendimento da arte, e em decorrência disto, o que se pretendia renovar em sua proposta – o social ou o literário¹⁷. No grupo de Florida, Olea Franco aponta o ideal de arte pela arte e o desejo de promover experimentação, independente das eventuais dificuldades de compreensão provocadas por este tipo de composições¹⁸. Olea Franco coincide com Gramuglio em que a rebeldia deste grupo era estética¹⁹. Explica que as pequenas tiragens de exemplares destes escritores se devia à concepção do livro como uma obra de arte destinada à elite do pensamento – algo que a outra crítica não menciona²⁰. Como ela, Olea Franco assinala a preocupação social no trabalho dos escritores do grupo de Boedo e identifica a proposta de uma arte engajada; que primasse pelo realismo e pela clareza em sua escritura; lembrando ainda que estes escritores procuravam uma identificação com o leitor, através da pertença à mesma classe social²¹. Explica também que, em contraste com as convicções do grupo de Florida, os boedistas procuraram repassar seus exemplares a baixo custo de modo a atingir a massa com suas idéias²². Fica evidente no texto do crítico espanhol, que estes escritores desejavam ser porta-vozes das classes oprimidas. Suas explicações confirmam as de Gramuglio, e as ampliam ao iluminar a questão ideológica, de que a clareza e o realismo eram necessários aos boedistas, pois auxiliavam na difusão de seu pensamento.

O artigo de Alberto Giordano & Alejandro Eujanían é mais específico que os anteriores, ao abordar a rixa dos grupos, através da análise das revistas literárias de esquerda da época. Os autores esclarecem que ambos (os de Boedo e os da Vanguarda) tinham empatia com o projeto da esquerda, pensando preparar a sociedade para as transformações vindouras, mas a proposta de cada grupo visava a um tipo de transformação. Uns queriam mudar a sociedade. Os outros, a arte literária. Assim, as

revistas funcionavam como veículos ideológicos de consolidação interna e serviam ainda para a tomada de espaços no campo cultural²³. Giordano & Eujanían destacam a revista *Claridad*, ligada aos boedistas, a qual em princípio não se achava filiada a uma corrente partidária, e cujo rasgo marcante era seu propósito pedagógico. Gradualmente ela vai manifestando tendências políticas e chega, em sua última época, a apresentar uma retórica revolucionária, quando seus colaboradores desejavam a construção de uma esquerda Latino-americana e a penetração do partido socialista na sociedade²⁴. Assim, os críticos revelam novo aspecto ligado aos escritores que participavam deste grupo: a de fins pedagógicos para a arte. De modo geral, em concordância com Olea Franco e Gramuglio, a dupla de críticos revela a ideologia política e a visão de uma função social²⁵ para a literatura, no grupo de Boedo.

Como Olea Franco, Giordano & Eujanían também assinalam, que para os boedistas, a clareza seria fundamental: “existe una verdad (la de lo social, en este caso) y puede transmitirse gracias a la transparencia del lenguaje (literário, en este caso) (grifo do autor)”²⁶. Novamente aparece a idéia de que em nome da função social, o ideal seria uma literatura de fácil acesso ao grande público. É interessante observar o dado de que a *Revista Contra*, surgida em 1933, buscou definir a função do escritor, em termos de “agitar y hacer propaganda” com o argumento de que “el arte puro o de entretenimiento podría cumplir una función positiva sólo en una sociedad sin clases”²⁷. Gramuglio e Olea Franco não assinalam esta acentuação progressiva das estéticas rivais, expressa no pedido de uma atitude panfletária dos escritores, e no menosprezo da arte que não visa a uma transformação da sociedade. Giordano & Eujanían detectam que nos discursos de *Contra* havia uma oposição entre arte pura e arte propaganda, em que a segunda era defendida²⁸. Neste ponto, é visível o incitamento a uma arte comprometida por parte dos editores desta revista.

Outro ponto que Giordano & Eujanían abordam no conjunto da exposição é a visão que o grupo realista possuía das relações entre o escritor e sua obra - dado apenas mencionado por Olea Franco. Os críticos expõem, que os escritores boedistas preconizavam uma identificação entre a matéria de seus relatos e a condição social dos autores, já que “La continuidad entre la experiencia vivida y su representación por la escritura garantiza la autenticidad de la literatura de izquierda”²⁹. Ou seja, estes realistas davam por mais autorizado o escritor que estivesse exposto aos mesmos problemas sociais denunciados por intermédio de sua obra, chegando ao extremo na declaração de que: “Sólo el escritor que tiene una conciencia clara del dolor

humano, porque lo experimentó en su cuerpo y en su alma, puede hacer que la literatura transmita la verdad de sus causas sociales y de sus posibles remedios”³⁰. O problema de valorizar a identificação do escritor com a matéria narrada é que esta pode rebaixar o valor da imaginação e limitar o alcance da obra às vivências do escritor.

Giordano & Eujanián não exploram tanto o perfil dos periódicos ligados ao grupo de Florida, mas eles mostram que os vanguardistas argentinos recusavam uma literatura comprometida, ao entender que a arte não é um “vehículo”, mas um fim em si mesmo. O dado se deixa ver no artigo dos críticos, pela resposta da Revista *Martín Fierro* (de Florida) a um ataque dos boedistas: “una revista no es un lugar apropiado para expresar ideas políticas por lo mismo que la literatura no tiene que ser un vehículo de la agitación ideológica”³¹. Isto significa que, enquanto os vanguardistas desejavam uma reforma estética; os boedistas trabalhavam em prol de uma reforma social. Assim, Giordano & Eujanián observam que os enfrentamentos não se sustentaram por muito tempo, pois não havia “presupuestos estéticos compartidos”³². As concepções de arte eram tão distintas que terminaram por inviabilizar a discussão entre os grupos. Portanto, no tocante aos objetivos dos grupos e às visões de arte opostas, a dupla de críticos coincide com Olea Franco e Gramuglio, mas avançam com dados pontuais, ao perceber o motivo pelo qual cessam as discussões.

Em primeiro lugar, estes pressupostos auxiliam a identificar uma oposição fundamental dentro do conto: arte pela arte *versus* arte engajada. Ademais, em seu leque próprio, abrangente e simbólico, de causas e compreensões, veremos que o conto elabora a interpretação de uma dessas atitudes perante a literatura. Em segundo, eles auxiliam a diferenciar o autor do personagem jovem de si mesmo - realista, engajado e biografista, que aparece no conto. Os fundamentos lembram que o realismo foi a tendência dominante na Argentina, nas quatro primeiras décadas do século XX, sendo questionado apenas pelos escritores vanguardistas reunidos em torno da Revista *Martin Fierro*, na qual Borges colaborava. Esse confronto está expresso na polêmica entre o grupo realista de Boedo e o grupo vanguardista de Florida. Contudo, Beatriz Sarlo indica que ambos os grupos aspiravam a uma literatura *criollista*, representativa do nacional³³. Isto significa, que mesmo dentro da vanguarda, entre suas páginas mais simbólicas e suas páginas mais verossímeis, o realismo ainda tinha campo de atuação. Portanto, é compreensível que os ensaios borgeanos da década de trinta exibam críticas à escola mais antiga. Nessa época, Borges é um jovem escritor, deparando-se com um, já consagrado, e hegemônico, Império Realista.

1.2. O JOVEM BORGES E O REALISMO, O ENGAJAMENTO, O BIOGRAFISMO, E A METÁFORA ULTRAÍSTA NA DÉCADA DE VINTE.

1.2.1. O Primeiro Jovem Borges

A crítica da literatura borgeana costuma falar em um “jovem Borges”³⁴, quando na verdade, mesmo em sua juventude, há dois momentos bastante nítidos. O primeiro se concentra no período de 1918 a 1921. São quatro anos, mas geram um conjunto que não é desprezível. São muitos textos críticos, vários manifestos, traduções, prosa poética e quase trinta poemas. Enquanto vive em Genebra e na Espanha, ele se mostra interessado e, influenciado em seus primeiros poemas, pelo movimento expressionista³⁵. Na Espanha, adere ao ultraísmo, escrevendo diversos manifestos para o grupo. Assim, o ‘primeiro jovem’ é um escritor de tendências vanguardistas, que chega a participar de um texto conjunto de escritura automática. Como costuma ocorrer nos manifestos da vanguarda, o ‘novo’ é sua palavra de ordem nestes textos. O tom às vezes é agressivo e irônico, e no entanto, a linguagem já se assemelha à utilizada nos ensaios maduros. O jovem parece estar em perfeita sintonia com o movimento europeu de renovação estética que ganha força nestes anos. Portanto, este é um Borges para quem, a arte está ligada aos avanços estéticos; para quem a forma e as técnicas são aspectos centrais da produção artística.

Ao que indicam seus textos críticos da época, ainda antes de seu regresso a Buenos Aires, Borges já possuía idéias formadas a respeito do realismo. Em “Réplica”, de 1920, respondendo a ataques ao grupo ultraísta, no qual participava, afirma não desejar que sua arte seja um reflexo da realidade³⁶. Parece uma formulação que visava a atender aos propósitos daquele texto específico, isto é, responder ao artigo de um colunista que alegava nada entender dos poemas do grupo, mas nela surge uma atitude. Com tal resposta já demonstra não se importar com uma arte de compreensão imediata. Em “Contra Crítica”, do ano seguinte, a formulação é mais pessoal, quando ele põe empenho em demonstrar que a arte não depende do ambiente, mas ‘deve tudo’ a seu criador. Morando na Espanha, Borges sai em defesa de um pintor, cuja arte não tinha recebido a aprovação dos maiorquinos - um crítico comentava, que com tão lindas paisagens no local, o pintor deveria ter sido bem sucedido em seus quadros. Ao que

Borges retruca: “Como si lo importante fuese el tema tratado y no el ángulo de visión desde donde el artista – redimido y demiúrgico – atalaya la vida”³⁷. Observa-se que ele preconiza o tratamento artístico da idéia e não a temática.

No manifesto ultraísta de 1921, ele e os companheiros distinguem duas estéticas: “a ativa dos prismas”, na qual “el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja – más allá de las cárceles espaciales y temporales – su visión personal”; e a estética “passiva dos espelhos”, na qual “el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo”³⁸. Ou seja, neste manifesto fica clara sua rejeição ao romance psicológico e à estética realista. Em segundo, percebe-se já nesta época o desejo de uma estética ativa, de elaboração da realidade: ele não quer seguir a vida, mas ao contrário, quer que a vida se encaminhe na direção dos significados que propõe.

Outro exemplo desta opção está em “Crítica del Paisaje”, de 1921, quando Borges vai expor sua visão de que a cultura se interpõe entre o escritor e a natureza: “El paisaje del campo es la retórica”³⁹. Ele deixa entender que as reações ao que vê, já estão previamente condicionadas por suas leituras anteriores. Afirma que, “La palabra paisaje es la condecoración verbal que le otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura”⁴⁰. Esta é a atitude do jovem que escreve *Fervor de Buenos Aires*. Segundo Sarlo, mais do que cantar a cidade no tempo passado, Borges inventa uma cidade, baseando-se em livros e tradições familiares, na qual a imaginação e as reminiscências são primordiais⁴¹. Esse é o princípio de uma idéia que aparece no conto “El Otro”, a de que a arte se alimenta em grande medida da própria arte. Lembra ainda o labirinto intertextual das maduras narrativas borgeanas, com infinitas alusões.

Essas discussões parecem surgir também em função do expressionismo. Em uma nota de 1920, ele percebe que, se esta vanguarda, em princípio primava por superar a realidade ambiente, estava atravessando uma transformação, e já havia autores que lhe conferiam um caráter “dostoievskiano, utópico, místico y maximalista”⁴². Ele percebe que a Revolução Russa começava a interferir nas propostas iniciais do grupo, gerando uma aproximação às temáticas sociais. Contudo, ainda não se posiciona de todo, limitando-se a registrar essa mudança. Já em “Horizontes”, de outubro de 1921, ao analisar uma antologia de textos expressionistas, Borges parece firmar uma postura talvez crucial na definição de suas relações com o realismo. Ele se desgosta com os poemas que tentam documentar a guerra: “Eso de concederle más

importancia a los escritos que reflejan la realidad visible y palpable [...] deriva de los enciclopedistas y de las teorizaciones de Zola, y se basa en el absurdo de suponer que un árbol o un tranvía son más reales que yo que los comprendo”⁴³. O realismo, dentro desta argumentação, fica assentado como estética alheia, fundada pelo outro. Ademais, nota-se que os questionamentos filosóficos permitem que o jovem Borges se resguarde dessa faceta realista, que surgia dentro de uma vanguarda. Em contrapartida, neste texto, já comparece aquele que será um rasgo marcante de sua futura produção: “En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen”⁴⁴. É o começo de um mago que sonha um homem; é o começo de objetos dos Tlön que podem chegar à realidade de “Borges”; ou de um Borges que tanto pode ter sonhado, lido, ou encontrado seu outro “eu”.

Quanto ao biografismo, acontece algo semelhante. Ainda em “Réplica” (1920), afirma que ele e os companheiros não desejam uma arte autobiográfica⁴⁵. Um passo decisivo é dado em “Anatomia de mi ultra”, de 1921. Como é possível inferir do próprio título, percebe-se que, de modo ‘romântico’, o escritor deseja definir bases pessoais para seu trabalho, dentro da proposta ultraísta, à qual se achava ligado nesta época. Retoma a divisão anterior das estéticas e torna ainda mais claro seu entendimento de ambas. Na estética dos prismas, o ambiente é instrumento do indivíduo; na estética dos espelhos, o indivíduo se abandona ao ambiente⁴⁶. Portanto a definição, quanto a expor suas vivências pessoais na poesia, está pautada pelo mesmo critério que o afasta do realismo neste momento: a realidade não pode ser mais que um ponto de partida. Assim, é compreensível que em seus poemas desta época, ele se ponha a imaginar os aviões de guerra por sobre as catedrais e as trincheiras – sobre as quais lera muito nos textos expressionistas, mas nunca vivenciara, ou vira de perto. Em seu artigo, com certa audácia para um jovem escritor, ele aparece, com a proposta de que, se os poetas pensam expor emoções advindas de sensações causadas por agentes reais, ele desejaria tentar, desse ponto em diante, uma emoção livre de causas⁴⁷. Este último propósito deve ser modulado, pois em textos posteriores, ele não despreza a emoção genuína como fonte dos poemas. O importante é que assim, está aberta a possibilidade de uma poesia que não necessita de estímulos do ambiente.

Desde a Espanha, Borges já vinha definindo seus conceitos de poesia “verdadeira” ou “mentirosa”, e com algumas variações, ele seguirá apresentando este critério ao longo dos artigos da década de vinte. Verdadeira é a poesia causada por uma emoção genuína ou que contém uma “intuição verdadeira” – na qual há uma idéia

definida que se deseja traduzir. Mentirosa é a poesia que se deixa levar pela sonoridade e continua, quando a idéia já acabou; ou a poesia que está constituída apenas de um jogo verbal, pois não possui qualquer sentimento ou idéia verdadeira que a sustentem⁴⁸. Em primeiro, cabe notar que, se a poesia pode sustentar-se sobre uma idéia, o sujeito poético pode estar personificando ou fingindo vivenciar pensamentos alheios – à semelhança do que acontece com personagens de Dostoievski, segundo a polifonia de Bakhtin⁴⁹. Portanto, a julgar destes textos, muito jovem, Borges percebe que o eu-lírico tem autonomia em relação ao autor e encontra uma interessante utilização deste lugar ficcional: explorar um gênero marcado pela emoção e subjetividade, para a poetização de idéias e conceitos. Anos mais tarde, por este trabalho, sua poesia seria rotulada de “fria” pela crítica. Em segundo, se a lírica borgeana já aspirava a um desprendimento de laços obrigatórios com a realidade, nesta época, ela parece ter aberto caminho para que o mesmo viesse a ocorrer em sua prosa⁵⁰.

Uma vez que se afasta do realismo, é natural que Borges recuse o engajamento. O primeiro índice desta recusa aparece no momento em que expõe as convicções do expressionista Lothar Schreyer: “No hay arte ético, no hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley”⁵¹. Apesar de não manifestar-se sobre estas palavras, com a citação, demonstra concordância com a postura de não fazer da arte um meio para fins ideológicos. Ao contrário disso, o jovem Borges quer reverter esse tipo de relação, fazendo do ambiente um meio para sua arte – a finalidade última. Também vimos que ele não demonstra apoio aos expressionistas que se voltam para uma poesia que registra a guerra. O dado poderia ser problemático, porque em *Ritmos Rojos*, Borges faz alusões, em grande parte dos poemas, e até mesmo no título, à guerra e à Revolução Socialista.

Carlos Meneses vê nisso um significado ambíguo. Para ele, o autor estaria se remetendo não só a Revolução Russa, mas também à Primeira Guerra Mundial. Contudo, embora o crítico titule seu capítulo “poemas sobre tema político”, ele reluta em afirmar que Borges estivesse apoiando a Revolução, uma vez que, a seu ver, os poemas apenas insistem em palavras como “rojo” o “Rusia”⁵². Emir Rodríguez Monegal também não identifica um propósito de denúncia ou vivência efetiva das conseqüências da guerra. Ao contrário, acredita que, vivendo em uma tranqüila cidade de Genebra e depois nas lindas praias da Espanha, estes poemas sobre a guerra só podem derivar da influência de Whitman, e da leitura dos expressionistas - para estes,

realmente um tema central e mesmo uma vivência para alguns⁵³. O próprio Borges não se depara diretamente com a guerra.

Em sua juventude, Borges admirava Romain Rolland. Contudo, sobre este autor que costumava expor suas opiniões socialistas, ele declara: “Yo, íntimamente, desconfío de los hombres de macroscopio, órgano al cual propende Rolland en su última novela. Del alambre de púa de su prosa cuelgan unas sonoras entidades que son la Humanidad, los Precursores, la Fuerza [...]”⁵⁴. No artigo, ele duvida da sinceridade das preocupações sociais no romance de Rolland, pelo caráter abstrato que o escritor lhes confere. Sugere que ele defende essas entidades coletivas - o povo, a massa - sem possuir um genuíno apreço por sua causa. Com isso, acreditamos que a poesia de guerra, na qual Borges aposta em sua juventude, foi predominantemente um tema literário, emprestado desses poetas que seguia de perto. Inclusive porque, longe do documental, eles parecem buscar uma montagem de imagens – os soldados, a igreja, as baionetas, a hélice – que o leitor custa a articular em sua imaginação.

Por outro lado, o ‘primeiro jovem’ da realidade foi, como o personagem jovem de “El Otro”, um defensor das metáforas novas: em “Réplica” defende o ultraísmo de um ataque; Em “Ultraísmo”, tem a mesma iniciativa; escreve “Manifiesto del Ultra”; procura um perfil pessoal para seu ultraísmo em “Anatomia de mi ‘Ultra’”; em Buenos Aires, seu primeiro texto é “Ultraísmo”; e no mesmo ano sai um segundo “Ultraísmo”, com alguns poemas dos novos adeptos e uma introdução geral ao movimento⁵⁵. Portanto, Borges teve uma participação ativa na corrente e, logo que chega à Argentina, foi o difusor da nova estética. À diferença do que diz o tradutor Nestor Ibarra, como constatado por Olea Franco, o ultraísmo era parte integrante de seus três primeiros livros de poemas, e Borges só vai abandoná-lo gradualmente, até o final da década de vinte⁵⁶.

Torna-se visível nestes textos que quando o escritor chega a Buenos Aires, ele já está impregnado das preocupações vanguardistas com a renovação estética. Ademais, para ele que voltava da Europa com as últimas concepções artísticas, o encontro com o Realismo, na Argentina, deve haver produzido uma sensação de atraso no panorama local – de uma repetição do século XIX. Seus textos desta fase demonstram que nela o autor optara por uma literatura de elaboração da realidade; que divisara a possibilidade de valer-se do eu-lírico enquanto um lugar ficcional; e que, mediante seus raciocínios da época, ele não pensava em associar sua literatura às causas sociais. Ou seja, se Borges localiza a figura do jovem Borges do conto, no ano de 1918,

vemos que as idéias deste personagem não podem ser remetidas às suas concepções reais no mesmo período. Este dado reforça a possibilidade de que, de um modo simbólico, por alusões, o autor finja reportar-se à geração literária dos anos vinte para gerar uma reflexão mais ampla sobre a arte. Por outro lado, a menção ao ultraísmo, e a seus poemas de *Ritmos Rojos*, no corpo da narrativa, fazem pensar que ele tenta **incluir-se** dentro dessa representação da juventude de vinte, que ele critica no conto. No entanto, se o ‘primeiro jovem’ real está muito perto das concepções do Borges maduro, para que haja qualquer ligação entre ele e o personagem mais novo da narrativa, o ‘segundo jovem’ Borges revela alguns pontos de contatos com seu homônimo ficcional.

1.2.2. O Segundo Jovem Borges.

Depois da estadia na Europa, Borges chega a Buenos Aires. A partir de então, seus textos, ensaios e poemas, visivelmente se alteram. Saem os poemas de guerra e no lugar deles entra a poetização de Buenos Aires. Os ensaios assumem outra feição: o *criollismo*. Olea Franco entende que a influência do Centenário Argentino ainda é muito vigorosa neste período, fazendo com que Borges, à semelhança de muitos outros autores, tenha entrado no programa de redefinição da identidade nacional: “Borges se inscribe con plenitud en una corriente nacionalista que pretende redefinir lo *criollo* y refundar mitos que los sustenten, es decir, otorgarle al *criollismo* una nueva funcionalidad en la Argentina de la década del veinte”⁵⁷. No entanto, o processo não é simples, pois como vimos, Borges chegava da Europa ao dia com as correntes de renovação estética vanguardistas (expressionismo e ultraísmo), e quando chega à Argentina ele se depara com o realismo. Antes, o tema de seus poemas havia sido uma guerra na qual não estivera, e agora desejava a poetização do país no qual vivia, no momento em que se abria uma corrida por novas representações do mesmo. Se Borges precisava encontrar soluções estéticas adequadas para gerar essa representação, as poéticas realistas já possuíam um modelo estético consolidado.

Além disso, muitas vezes este segundo Borges não se parece ao anterior, ou ao Borges maduro⁵⁸. Ao dizer que, “ni lo paródico, ni lo alegórico son valederas manifesta-ciones del arte [...]”⁵⁹, mostra desconsiderar recursos, dos quais se utilizaria em sua futura poética. Quando em tantos ensaios posteriores, trata de detectar

os precursores, em um dos textos da época, aparece um olhar negativo para com esta relação, pois “hablar de precursores es suponer que Dios es todavía un frangollón de almas que no acierta con la versión definitiva, desde el comienzo...”⁶⁰. Quando em seus ensaios da maturidade, a técnica tem a primazia nas análises, em seu último livro de ensaios da década de vinte, preconiza o conteúdo, afirmando que, para o grande leitor, a técnica é invisível, e ademais, “Mala señal es que interese mucho una técnica: si alguien se fija demasiado en nuestra voz, en nuestra manera de articular, en nuestra elocución, no ha de interesarle lo que decimos”⁶¹. Ou seja, está longe do virtuoso Borges maduro, que enfatiza o narrar, ao invés do mostrar. Portanto, este momento contrasta com o anterior e contém concepções que destoam dos ensaios e realizações ficcionais da maturidade. No entanto, as convicções do primeiro Borges não desaparecem. Há trechos em que são substituídas por posturas mais extremas, mas que serão suavizadas com o tempo; como há trechos em que ambas as tendências convivem em tensão⁶².

Assim surge o que pareceria ser um “segundo”, ou um *outro* Borges, o qual vamos observar a partir de seus três primeiros livros de ensaios. A diferença marcante é o *criollismo*. Se na Europa, ele buscava comentar a produção contemporânea de vanguarda, na Argentina, os textos em que analisa grandes nomes da literatura mundial, dividem espaço com a revisão do cânone argentino, especialmente com análises da literatura *criollista* argentina e uruguaia. O fato é notável até mesmo na linguagem. Ele utiliza neologismos no primeiro livro, mas nos três livros de ensaios da época, os argentinismos são abundantes. Chega mesmo a espanholizar os nomes de autores estrangeiros em *Inquisiciones*. Contudo, segundo Olea Franco, os ensaios do jovem Borges são contraditórios neste aspecto, pois tanto preconiza a cor local, e ela é visível em seus poemas da época, quanto admite que ela é prescindível, em determinados textos⁶³. Ademais, já no segundo livro, ele se mostra aberto à tentativa de um *criollismo* universal. Desta maneira, sob a capa desta proposta nacionalista, seus ensaios assumem um caráter bastante distinto ao que possuíam seus textos publicados na Europa. No entanto, não utilizaríamos o termo “contradição” para pensar de modo geral este período. Afinal, trata-se de um autor, cuja inconstância neste momento pode ser parcialmente atribuída à sua própria juventude, e cuja fase de tateios pessoais, longe da respaldada experiência com as vanguardas européias, acontece diante das questões de representação nacional - quando sabemos que vários escritores argentinos estavam tentando encontrar soluções para a mesma. Com isso, a palavra mais adequada para o período, a nosso ver, seria experimentação.

Ao menos quanto ao engajamento, parece haver uma continuidade entre o primeiro e o ‘segundo jovem’ Borges. Apenas dois dados nos mostrariam um jovem interessado em apontar os problemas de seu país. O primeiro é o de que no conto “El Otro”, quando o jovem se diz um “poeta de seu tempo”, o narrador nos revela, à continuação, as intenções panfletárias do mesmo. De modo semelhante, em um ensaio de *Inquisiones*, para exaltar Thomas Browne, o jovem Borges assevera que “la mayor grandeza de un hombre estriba en responder con su tiempo y en ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él”⁶⁴. Vê-se que este discurso está longe de um posicionamento bem delimitado por algum tipo de convicção política ou humanitária. Assim, o comentário parece estar relacionado ao desejo de mostrar-se um escritor contemporâneo, como confessaria anos mais tarde⁶⁵. O segundo dado é uma crítica ao governo de Rosas: “Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería [...] Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado [...]”⁶⁶. Olea Franco se debruça sobre esta passagem e lembra que, era uma espécie de “lugar comum” para os escritores do Centenário, acusar Rosas de ter destruído o mundo *criollo*⁶⁷. De fato, na continuação desta passagem, o jovem escritor vai citar dois conceitos ligados a essas discussões: “argentinidad” e “progreso”. Ademais, os ensaios do período não debatem a conduta de dirigentes políticos ou problemas sociais da Argentina.

A recusa ao engajamento, também aparece em “La tierra Cárdena”. Borges se mostra favorável a Hudson, porque este “no sufre la política y dice de ella que no es sino una intromisión ciudadana en la vida rural. Lo mismo me dijo Spengler anteanoche”⁶⁸. Além das idéias de Spengler, o motivo para negar o compromisso, dentro dessa fala, em que Borges concorda com Hudson, é o de que ele não encaixaria bem na literatura *criolla*. Parece que seria complicado colocar questões políticas na boca de um personagem do campo; até porque, representado neste ambiente, torna-se mais difícil justificar seu envolvimento, em questões debatidas nos ambientes urbanos. Ademais, linhas adiante, Borges examina um trecho engajado do *Martin Fierro*, e opina tratar-se de uma “palinodia desdichadísima”, “puro sarmientismo”⁶⁹. Deste modo, compreende-se que o ‘segundo jovem’ segue tão avesso à exposição de opiniões políticas dentro da obra literária, como o fora em seus anos anteriores.

Já na questão da metáfora, de fato, o conto parece buscar uma ficcionalização das experiências literárias de juventude, tanto no tocante à forma das

metáforas, as ultraístas; quanto no tocante ao tema – expor emoções pessoais. Neste aspecto, a caricatura montada na narrativa oferece correspondências com as duas fases do jovem Borges, já que o ultraísmo (forma) consta de ambas. Em *Inquisiciones*, o ‘segundo jovem’ declara sua rejeição à metáfora tradicional - “Ya no basta decir a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua”; ao passo que não esconde sua preferência ultraísta - “hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país [...]”⁷⁰. Na verdade, desde que chega à Buenos Aires, Borges começa gradualmente a encontrar objeções a este tipo de metáfora, que o levam a abandoná-la ao final da década de vinte. Este fato já foi explorado pela crítica, e por isso, vamos nos ater ao único motivo para essa transformação que talvez esteja aludido no conto, e no qual é possível entrever seu pensamento da época sobre o assunto. Em “Otra vez la metáfora”, ele discorda de Rémy de Gourmont, o qual alega que quase todas as palavras são metáforas, em virtude da distância entre elas e seu sentido etimológico. Borges protesta que as palavras comuns não podem ser metáforas, uma vez que “no son advertidas por nadie”⁷¹. A nosso ver, se o enfileiramento de imagens faz com que a certa altura o leitor perca os termos da comparação, este seria um dos motivos para deixá-las.

No que tange ao tema das metáforas, dissemos anteriormente que o ‘primeiro jovem’ queria uma idéia verdadeira ou uma emoção genuína por trás da poesia. Já na Argentina, o ‘segundo jovem’ conseguia três benefícios ao seguir com este critério. O ultraísmo, que segundo os manifestos de Borges, recebia freqüentemente novas adesões, parecia estar se tornando uma fórmula fácil, o mero enfileiramento de imagens. Assim, o postulado poderia limitar, de certo modo, o acesso geral e irrestrito a essa “inovação” que ele trouxera da Europa. Ademais, o critério fazia com que o ultraísmo tivesse uma diferença em relação ao modernismo de Leopoldo Lugones, o qual também tinha, como um de seus pilares, a utilização da metáfora. Além disso, nestes anos, Borges tentava fórmulas para classificar, em verdadeiro e falso, o *criollismo*. Assim, pedir que os poemas tivessem uma autêntica emoção *criolla* era encontrar um modo de autorizar sua escritura e restar validade aos poetas que se apoiassem na mera exposição da cor local. Seja como for, o jovem Borges passa gradualmente a respaldar a poesia: o ‘primeiro jovem’, na emoção genuína; o segundo também, mas já no meio da década, ele chega mesmo a preconizar a poesia relacionada aos sentimentos ou experiências pessoais.

O ensaio que apresenta esta concepção é “Profesión de fe literaria”, em *El tamaño de mi esperanza*. Seus poemas recebem ataques de dois críticos, e Borges justifica seus versos, declarando que eles tinham relação com suas memórias particulares e com sua história familiar⁷². Em sua defesa, ele faz uma generalização e afirma que “Toda poesía es confidencia, y las premisas de cualquier confidencia son la confianza del que escucha y la **veracidad** del que habla”(grifo meu)⁷³. Assim, efetua uma divisão entre dois tipos de escritores: “El destino revelado puede ser fingido, arquetípico (novelaciones del ‘Quijote’, de ‘Martin Fierro’, [...]), o personal: autonovelaciones de Montaigne, de Tomás De Quincey, de **Walt Whitman**, de cualquier **lírico verdadero**. Yo solicito lo último”(grifo meu)⁷⁴. Observa-se que o jovem Borges conta a Whitman e a si mesmo entre os poetas que nos participaram suas vidas e sentimentos, através dos versos. Veremos que no conto aparece uma concepção desta ordem, ligada ao personagem jovem. Concepção fugaz, porque produz um encontro frontal com seu ensaio de 1932, “Nota sobre Walt Whitman”, em que ele se dedica a provar que *Leaves of Grass* deve muito à tradição, e muito pouco ao biográfico.

Agora podemos justificar os benefícios que há pouco dizíamos possuir a classificação, poesia falsa/verdadeira. No mesmo “Profesión de Fe Literaria”, o jovem Borges ressalta: “Que nadie se anime a escribir ‘suburbio’ sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén [...]”⁷⁵. Pelas figuras *criollas* de que se utiliza no trecho, é possível ver que ele está barrando o acesso a essas representações nacionais para aqueles que, supostamente, não teriam uma experiência real do subúrbio ou o sentimento autêntico, que ele diz possuir. De acordo com Olea Franco, “Borges refuta al *criollismo* que entonces se practica, porque se ha convertido en pose más que en realidad vivida”; o escritor percebe que em muitas obras, o nacionalismo consiste em “meras caretas o máscaras del *criollismo*”, de modo que busca meios de distinguir o falso do verdadeiro nacionalismo⁷⁶. Com isso, Borges consegue gerar concepções que encarecem um *criollismo* autêntico, desclassificando as obras que não o contém. Quanto ao Modernismo, segundo Borges, as duas principais características da estética de Leopoldo Lugones, largamente copiadas por sua geração dos anos vinte (a de Borges), eram a metáfora e a rima⁷⁷. Desse modo, quando neste ensaio, Borges chama a rima de “embustera”, e diz que ela gera um “ambiente de engano”⁷⁸, o mesmo critério de arte genuína está sendo utilizado em desfavor do

Modernismo, com seus tantos continuadores. Assim, o biografismo (que separa a poesia em verdadeira e falsa) parece uma solução provisória desta segunda fase.

No entanto, se este parece ser um fenômeno isolado, ainda é possível identificar alguns desdobramentos desta idéia em seu próximo livro, *El Idioma de los Argentinos*. O jovem Borges costumava encarecer o nome de Quevedo em seus manifestos ultraístas, como um antecessor ilustre desse tipo de metáforas. No entanto, no volume aludido, ele põe reparo à obra de Quevedo, dizendo que este escritor não deveria ter utilizado helenismos. Quevedo aludia ao mitológico rio Letes, e Borges censurava que “su actuación en boca no helénica es de falsedad y desvirtúa lo autobiográfico, lo poético”⁷⁹. Mais uma vez parece ser a discussão do nacionalismo o que impulsionou este tipo de julgamento, que só faz parte destes livros juvenis. Outra questão que parece ser um desdobramento desta idéia, de que a arte só poderia ser justificada pelo autobiográfico, aparece em “Eduardo Wilde”. Trata-se de um escritor que teve uma vida cheia de sucessos. Borges conta que Rojas tenta separar vida e obra de Wilde entendendo que nele, a vida seria mais importante que a obra. Então o jovem se pergunta: “¿Quién gustó jamás en la técnica de un escritor, algo que no fuese la denuncia de la psicología de un hombre?”⁸⁰. Ler na ficção, os rasgos psicológicos de um escritor, é uma idéia estranha no conjunto da produção borgeana. No entanto, observa-se, através destas citações, que o ‘segundo jovem’ Borges chegou algum dia a conceder importância às ligações entre a vida e a obra poética de um autor.

Agora, vamos averiguar se o ‘segundo jovem’ Borges possui alguma ligação com o realismo. Um artigo do período é bastante representativo da instabilidade em que Borges se acha logo de sua chegada a Buenos Aires. Em “La traducción de un incidente”, ele interpreta a contenda literária entre o grupo de Gómez de la Serna e o de Cansinos-Asséns, entendendo que eles representavam uma divisão fundamental entre duas essências literárias. De um lado estaria De la Serna, “sumergido en la realidad [mas que] quiere desamarrarse de ella”; e do outro, Asséns, “cuyas palabras lentas y eficaces oyen siempre la pluma” - sendo comparados a Sancho e Dom Quixote⁸¹. Assim, se ambos são escritores vanguardistas e desenvolvem, cada um, um trabalho peculiar neste sentido, no trecho citado, observa-se que a diferença efetiva entre eles, para Borges, estaria no fato de que os escritos de Gómez de la Serna partiriam da realidade, para alçar-se em sua elaboração. Sabemos que na Espanha, Borges se junta ao grupo de ultraístas reunidos ao redor de Cansinos-Asséns⁸², e leva seu ultraísmo à Argentina. Curiosamente, neste artigo, Borges confere validade às duas propostas.

Uma das entradas para verificar se existiria alguma ligação entre os projetos do “segundo Borges” e o realismo, seria o *criollismo*. Faremos um breve exame do tópico, uma vez que Sarlo já trabalhou a presença e a relevância deste aspecto na obra borgeana, apresentando as soluções, através das quais este autor lida com o local. Sabemos que o “‘segundo jovem’ Borges” desejava gerar representações para a nacionalidade argentina. Declara, por exemplo, que “Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga”⁸³. Embora no mesmo prólogo, ele afirme que se trata de um *criollismo* que deveria alcançar o horizonte de suas especulações metafísicas, a declaração contrasta com suas afirmações da primeira juventude. No tópico anterior, assinalamos que Borges censurara um crítico, que acreditava que uma Maiorca tão bela merecia uma arte melhor de seus pintores. Nesta declaração, de segunda fase juvenil, de modo análogo ao raciocínio do maiorquino, Borges parece estar pensando nas possibilidades da arte em relação ao meio do qual ela surge. Outra afirmação surpreendente no mesmo livro é a de que “De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa”⁸⁴. Há um evidente desgarramento *criollista*. No entanto, a citação deixa claro que este Borges ainda não possui a maturidade do autor de “El escritor argentino y la tradición”⁸⁵, a quem não fazem falta os temas locais para ser argentino. Por outro lado, se em *El tamaño de mi esperanza*, ele afirma que não quer abrir mão do local, tampouco do metafísico e universal, este é um índice de que algumas premissas basilares de sua futura estética já estão despontando neste momento.

Estes exemplos não significam absolutamente que o jovem Borges pensasse retratar a Argentina. Na verdade, seus ensaios indicam apenas que ele está indagando a cultura local, em busca de seus mitos e possíveis símbolos. Observa-se que o projeto de criação de representações nacionais, ou ao menos, a forma em que Borges o toma, é semelhante ao projeto brasileiro ao tempo do Romantismo, em termos de idealização da realidade. Em “La pampa y el suburbio son dioses”, declara que: “Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer”⁸⁶. É possível notar que, quando se refere à *pampa*, ou quando menciona o espaço do subúrbio, ele fala em “símbolos”. Para o *gaucho*, utiliza a palavra “figuração”. Portanto, Borges está propondo representações que possam recobrir Buenos Aires, mas entende-se que a questão, para ele, consistia em encontrar símbolos e visões representativos e idealistas de seu país. Pode-se lembrar a já citada avaliação de Sarlo sobre o *Fervor de Buenos Aires*. Segundo

ela, Borges mais idealiza um passado argentino, do que o retrata. Outro dado a favor desta compreensão, está no próprio entendimento do autor, sobre o referido volume, em sua *Autobiografía*: “o livro era essencialmente romântico, embora fosse escrito num estilo bastante despojado e abundasse em metáforas lacônicas”⁸⁷. Com isso, vemos que o projeto borgeano de representação nacional, nos ensaios, ou nos poemas da época, é idealista. Não há realismo, portanto.

Contudo, outras preocupações do jovem escritor revelam alguns tênues pontos de contato, com determinados aspectos, concernentes ao realismo.

Olea Franco afirma que, enquanto o jovem busca a expressividade, a madura estética borgeana em geral recorre à alusão⁸⁸. De fato, este ‘segundo jovem’ afirma que “El arte es expresión y sólo expresión”, e “lo no expresivo es inartístico”⁸⁹. Como veremos em “La Postulación de la Realidad”, o escritor de método expressivo (o *romântico*) é aquele que busca uma representação plena da realidade⁹⁰. Assim, o **maduro Borges**, que escreve este ensaio se posiciona ao lado dos escritores *clássicos*, ao defender um método **alusivo** para a criação literária. Ao contrário disso, no ensaio, “La simulación de la imagen”, o jovem Borges preconiza o *romântico*, com sua expressividade.

Outro aspecto, relacionado ao anterior, reside no tipo de realidade literária pretendido. Veremos em “La Postulación”, que os *clássicos* constroem realidades literárias vagas, imprecisas; ao passo que os *românticos* (e os realistas dentre eles) querem exposições precisas, para obter uma plena representação da realidade. Neste texto, o **maduro Borges** se inscreve no *clássico*, dando a entender que se manejaria com realidades **imprecisas**. Ao contrário disto, o jovem Borges afirma que “el deber de toda imagen es precisión”, ainda que especifique, que esta não deve ser a mesma precisão encontrada nos textos de história ou no jornalismo⁹¹. Portanto, em “La Postulación de la imagen”, o ‘segundo jovem’ mostra que deseja quadros precisos, mas artísticos. Novamente estão em lados opostos o velho e o jovem.

Ainda em “La Postulación”, o maduro Borges⁹² coloca o recurso dos pormenores circunstanciais entre as técnicas *clássicas*, elogiando-o. Já o jovem Borges, exemplicando a (indesejada) postulação jornalística da realidade, lembra que, na literatura, “Daniel Defoe parece haber sido el iniciador de esos pormenores de horario, de esas vanidades de cartógrafo o de sereno: equivocación copiadísima”⁹³. Desse modo, ele recusa a técnica de Defoe, por menos artística e muito batida. Mais adiante pretendemos demonstrar que o maduro Borges se utiliza deste recurso. Assim, o recurso

é criticado na juventude, mas será recuperado na maturidade, na condição de modelo eficiente. O mais importante nestes pressupostos é que a preferência do ‘segundo jovem’ Borges pela “precisão” o aproxima da formulação geral do realismo, na qual a realidade literária é mais detalhada e concreta.

Um último aspecto é a atenção conferida à descrição em alguns destes ensaios. Como dito, a obra borgeana da maturidade está marcada pela alusão. Contudo, percorrendo os ensaios juvenis deste autor, Olea Franco encontra neles uma especial devoção ao descritivo. Cita um texto de *Inquisiciones*, de 1925; e dois de *Discusión*, de 1932⁹⁴, nos quais o escritor enaltece Ascasubi e critica Hernández através desta visada. Em um dos textos de *Discusión*, Borges se queixa de que Hernández não mostre os bailes; de que não mencione se os fatos ocorrem durante o dia ou pela noite; e de que não especifique o pêlo dos cavalos⁹⁵. No ensaio de *Inquisiciones*, ele elogia e cita “una pintura de alba” e uma “descripción de la correría hostil de los indios”, “una túpida cerrazón en el alba” e a “figuración del cantor que va de rancho en rancho”, em Ascasubi⁹⁶. O crítico argentino, Carmelo Bonet, assevera que Ascasubi é um poeta “realista por donde se le mire”, e na obra, sobre a qual Borges tece comentários positivos, o crítico entende haver “pequeños cuadros que proyectan fielmente el vivir campesino de entonces”⁹⁷. Esse é o aspecto pelo qual, o jovem Borges mais se aproxima ao realismo e ele aparece justamente, quando está julgando as representações do nacional, na literatura argentina. Com isso, os dados mostram que a busca de uma literatura *criollista* não conduz Borges ao realismo, mas parece ter gerado uma tensão primária nos trabalhos juvenis.

Podemos citar brevemente três problemas que essa adoção do *criollismo* provoca na obra juvenil. Borges declara que Lugones “es el ejemplo menos lastimoso del trance por el cual hoy pasamos todos: el del *criollo* que intenta *descriollarse* para debelar este siglo. Su dilemática tragedia es la nuestra”⁹⁸. Assim, se como anteriormente assinalamos, esse jovem Borges queria mostrar-se um escritor contemporâneo, neste caso o *criollismo* o coloca em um dilema: como mostrar-se um escritor de seu tempo, e ser *criollo*, quando os ícones desta tradição (*a pampa* sem cercas, o *gaucho* andarilho) se remetiam a um período anterior da história argentina? Ademais, existe o problema gerado pelos temas. *A pampa* era o espaço clássico das representações nativistas. Borges publica *Fervor de Buenos Aires*, em que poetiza um espaço urbano, mas pode-se observar a admiração e o apreço pelo campo, em sua leitura do *criollista* uruguaio Leandro Ipuche, quando ele diz que “he padecido la vergüenza de

mi borrosa urbanidad en que la fibración nativa es ¡apenas! una tristeza noble ante el reproche de las querenciosas guitarras”⁹⁹. No entanto, esta é a leitura de um escritor por outro. O escritor cidadão que publica poemas em louvor de sua cidade, rendendo homenagens ao escritor que tematiza a *pampa*, parece indicar a incerteza em sua aposta por uma representação *criollista* marginal – *los arrabales*, quando a *pampa* era o espaço consagrado no *Martin Fierro* e na maioria da literatura gauchesca¹⁰⁰. Ou seja, ele tem de resolver o problema do espaço ficcional. Uma terceira dificuldade é a questão da experiência pessoal, que já foi mencionada no assunto das metáforas. Borges tenta estabelecer um verdadeiro e um falso *criollismo*. Assim, alegar que suas metáforas estão respaldadas em um genuíno sentimento *criollo*, teoricamente pode ter sido uma saída para a questão. No entanto, essa e outras questões, que envolvem a representação do nacional não se resolvem facilmente para ele.

Por isso, há um último texto que parece fundamental, para entender a transição entre os trabalhos juvenis e a obra madura. Em “La inútil discusión de Boedo y Florida”, de 1928, Borges parece, tanto quanto em sua *Autobiografía*, menosprezar o assunto desde o título¹⁰¹. Olea Franco alerta que se existem os textos que comprovam a polêmica, é porque ela existe, e Borges tem uma participação central nesta querela¹⁰². No supracitado artigo, o escritor parece querer generalizar o problema, fazendo do grupo de Boedo, emblema da cultura popular; e do grupo de Florida, representante da arte culta. É como se fossem meros símbolos de posições intemporais. Contudo, o viés específico e polêmico, envolvendo dois grupos bem definidos em seu tempo, fica evidente quando Borges vindica o status de literatura *criollista* para os escritores de Florida. Sabemos por Sarlo que, na verdade, os dois grupos se acusavam de cosmopolitismo, porque para ambos, o *criollismo* era um valor”¹⁰³. Assim, duas questões esboçam o problemático de suas relações com o outro grupo.

A primeira é a de que, neste texto, Borges faz uma verdadeira genealogia do que ele considera escritores representativos da literatura Argentina: Echeverría, Sarmiento, Estanislao del Campo, José Hernández, os autores dos “vários *Santos Vega*”, Mansilla, Ramos Mejía e Carriego. Comenta que esses escritores se acham ligados pela utilização de temas populares, enumera os seus próprios temas da época e acrescenta: “Esa comprobación [de que há uma unidade entre seus temas e os temas da tradição Argentina] parece autorizarnos a decidir por Boedo [...]”¹⁰⁴. Na *Autobiografía*, de modo direto, ele declara que deveria ter estado no grupo boedista¹⁰⁵. Ou seja, em suas declarações, o que o liga à grande tradição dos escritores argentinos

são seus temas. Eles o autorizam a permanecer junto destes nomes. No entanto, ao assumir esta tradição, seus trabalhos iriam distinguir-se do grupo de Florida, ao qual se juntura pelas revistas, e assim estaria mais próximo do grupo rival – de Boedo.

A segunda questão, é a de que, a despeito das estratégias, das quais Borges lança mão para demonstrar a autenticidade de seu nacionalismo, ele não consegue isentar-se de ataques e críticas. Se sua temática faz com que seus trabalhos se pareçam aos do outro grupo (o boedista), “una segunda [razón] (no menos obligatoria de fácil) se interpone para prohibírnoslo”. O tipo de cobrança que recebe é perceptível no argumento que utiliza para defender-se. “También los escritores deben contar. [Entretanto] Ni un solo gaucha ha colaborado en nuestra literatura ‘gauchesca’”¹⁰⁶. Com este raciocínio, ele tenta mostrar que os escritores da *gauchesca* foram homens cultos, que puderam ter contato com os ambientes simbólicos, a *pampa* e o *arrabal*, mas não foram efetivamente nem *gauchos*, nem suburbanos. Percebe-se, assim, que outros escritores o acusam de não ter uma verdadeira vivência *criolla*.

Borges faz parte, na década de vinte, do grupo de renovação estética, grupo o qual, (possuidor de convicções semelhantes às que trouxera da Europa e das quais, ele levemente se afasta, em nome de suas intenções nacionalistas), vai questionar e será questionado pelo grupo realista. No entanto, no momento em que ele escreve este texto, ao examinar sua posição pessoal dentro desta divisão, concluía que “‘Boedo mirado por Florida es arte argentino’”¹⁰⁷. Ou, utilizando a linguagem figurada de nossa narrativa: o outro olhado por mim, sou eu. Borges está no grupo de Florida por suas tendências vanguardistas, mas por seus temas, nesta época, ele entende que existe um elo entre sua escritura e o grupo realista.

Podemos comparar novamente a caracterização do personagem jovem às características do escritor nesta fase. Nesta segunda etapa, Borges se inscreve na tendência nacionalista, causando, a nosso ver, uma tensão em certas posturas, que já havia adotado na Europa. O ultraísmo e o biografismo são, de fato, rasgos desse período; mas com o realismo só existe correspondência mediante poucos elementos – valoriza temática, descrição, precisão e expressividade; ademais, não há dados suficientes para associar o engajamento ao verdadeiro jovem Borges. Seu conto da época, “Hombres Pelearon”, não é realmente expressivo, porque há muita linguagem metafórica, alusões, elipses, e até a própria economia mostra que a narrativa procurou

apenas o essencial. Inclusive, não é o encontro de dois indivíduos particulares, mas o duelo de “dos cuchillos”; portanto existe uma abstração geral dominando esta estória. Sente-se, apenas, a presença de vários elementos descritivos e o uso de algumas precisões¹⁰⁸. Com o referido, os pressupostos continuam demonstrando que, embora a caracterização do personagem mais novo pudesse ter obedecido a uma caricatura dessas aproximações ao realismo em sua juventude, o personagem ainda excede os atributos da literatura borgeana juvenil. Contudo, fizemos questão de recorrer estes textos e comparar autor e personagem para fazer “o jogo do conto”: mostrar que mesmo cercado seu personagem de dados autobiográficos e acrescentando convicções semelhantes às que ele tivera em sua juventude, o protagonista é parte de um conjunto significativo. Auxilia a formar uma série de idéias, sendo ele mesmo simbólico; mas não um retrato fiel do homem que fora. De passo, exhibe o imenso alcance e poder simbólico deste conjunto.

1.3. O JOVEM BORGES E A GERAÇÃO LITERÁRIA ARGENTINA DOS ANOS VINTE.

Como dito, em nossa leitura, sustentamos que Borges mais do que ficcionalizar o jovem que fora, estaria se reportando, simbolicamente, à geração literária argentina dos anos vinte. Cabe explicar por quais motivos não dizemos que se trata apenas dos escritores realistas desta geração. Isso ocorre por dois motivos. Primeiro, porque no conto há alusões a vários escritores ligados ao jovem protagonista. Em segundo, porque embora, em suas falas, o personagem jovem mostre concepções realistas, o velho acusa seus poemas de terem recebido influências do Modernismo e do Simbolismo.

No conto são mencionados: Whitman e Dostoievski, ligados ao jovem. Algumas citações podem demonstrar que se trata de escritores que Borges tivera como modelos em sua juventude. Ele declara que, quando jovem, pensava em Dostoievski como “uma espécie de grande deus insondável”¹⁰⁹. De Whitman, ele lembra que: “achei que Whitman era não só um grande poeta como também o único [...] essa sensação já me havia acometido em relação à prosa de Carlyle, que agora não suporto, e com a poesia de Swinburne. Estas foram fases que atravessei”¹¹⁰. Contudo,

además destes “mestres”, aparecem no conto várias escolas ligadas ao personagem jovem, através da menção a seus expoentes, ou principais representantes: o Romantismo, na menção a Victor Hugo, mas também a Elías Regules; o Modernismo, na menção a Darío; o Simbolismo, na menção a Verlaine. Essas menções poderiam aludir ao período de formação de sua poética. De Victor Hugo, seria possível pensar em uma alusão à sua idealização “romântica” da cidade no *Fervor de Buenos Aires*¹¹¹, como anteriormente explicado. Com Darío e Verlaine, é viável supor que o autor poderia ter desejado aludir a influências do Modernismo e do Simbolismo, que acolhera, em seus poemas, ainda anteriores aos de *Ritmos Rojos*: “Estivera escrevendo sonetos em inglês e francês. Os sonetos ingleses eram uma fraca imitação de Wordsworth e os franceses, à sua maneira chorosa, imitavam a poesia simbolista”¹¹². No entanto, uma declaração de Borges, em sua maturidade, parece esclarecer melhor as alusões do conto, ao Modernismo, ao Simbolismo e aos demais autores.

Em 1938, quando falece Lugones, Borges escreve um texto sobre a obra do poeta. Em 1960, amplia o artigo e este se torna um livro. Para falar da obra do consagrado escritor argentino, Borges volta ao Modernismo e suas origens, uma vez que “La historia de Leopoldo Lugones es inseparable de la historia del modernismo (sic) [...]”¹¹³. Então, o argentino tenta rastrear os inícios do movimento e atribui a Darío o papel de principal representante do mesmo: “De igual manera que el romanticismo francés cabe en el solo nombre de Hugo, así lo que será el modernismo – su nostalgia, sus excesos decorativos, su esplendor verbal – cabe en el de Darío”¹¹⁴. E ainda liga o Modernismo ao Simbolismo, afirmando que o Modernismo recolhe a musicalidade da escola anterior. Assevera, ademais, um influxo de Whitman e Poe, na literatura francesa, e afirma que “Darío, hombre de Hispanoamérica, recoge este influjo a través de la escuela simbolista”¹¹⁵. Assim, no raciocínio de Borges, o Simbolismo influencia o Modernismo (via Darío) e, este, à literatura de Lugones, que é essencialmente Modernista. No entanto, pretendemos demonstrar, à continuação, que segundo o próprio autor, ele e sua geração absorvem a influência de Darío e Verlaine *via* Lugones.

No capítulo, “Las ‘nuevas generaciones’ literarias”, de seu livro *Leopoldo Lugones*, Borges apresenta as marcas do trabalho do velho poeta modernista nas novas gerações. Começa surpreendentemente pela sua própria, denominando-a “geração heróica”:

“Esa generación impositiva, arrasadora y cumplidora es la mía [...] En el recuerdo predomina el agrídulce sabor de la falsedad [...] No culpo a nadie ni siquiera a mí yo de entonces [...] no me arredra el temor [...] de revelar a un mundo distraído ‘**le secret de Polichinelle**’ [...] “el rasgo diferencial de esa generación literaria fue el empleo abusivo de cierto tipo de metáfora cósmica y ciudadana [...] también tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo – como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal-. En el primer momento abolimos [...] los signos de puntuación: abolición del todo inservible [...] Opinamos también [...] que la rima es menos imprescindible de lo que cree Leopoldo Lugones. La importancia de esa opinión fue considerable. Nos permitió no parecer lo que éramos: involuntarios y fatales alumnos [...] del abjurado ‘Lunario Sentimental’.

Yo afirmo que la obra de los poetas de ‘Martín Fierro’ y ‘Proa’ – toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar la obra personal – está prefigurada, absolutamente en algunas páginas del Lunario [...] Lugones exigía en el Prólogo, riqueza de metáforas y de rimas. [...] Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira. [...] no demorábamos los ojos en la luna del patio de la ventana sin el insoportable y dulce recuerdo de alguna de las imágenes de Lugones [nos defendíamos de admitir] Con la injusticia, con la denigración, con la burla. Hacíamos bien: teníamos el deber de ser otros.

Examine el incrédulo lector el ‘Lunario sentimental’, examine después los ‘Veinte poemas para ser leídos en el tranvía’ o mi ‘Fervor de Buenos Aires’”¹¹⁶

Certamente que Borges desenvolve uma poética própria, dentro da qual há incontáveis influências. Não é isso o que interessa a esta fundamentação. O importante é notar que Borges admite, que não somente o seu trabalho, mas sim, o seu trabalho, e o de sua geração absorveram características do Modernismo e do Simbolismo, através de Lugones.

Uma narrativa poderia ficcionalizar um momento de indefinição e tanteamento, na carreira de seu escritor. Contudo, como reiteramos, só a poética borgeana juvenil não dá conta de arcar com todas as características que lhe são conferidas no conto. Certamente que a menção a Whitman, Dostoievski, Hugo, Carlyle podem ser remetidas a esse período de leituras formativas. Contudo, quando o personagem velho alega que o livro do jovem recebe contribuições de Darío e Verlaine, parece que, dentro do escopo maior traçado no conto, ele estaria procurando fazer um recorte simbólico de toda a geração dos anos vinte; à qual, de acordo com ele mesmo, retoma características do Modernismo e do Simbolismo, através de Leopoldo Lugones.

Supomos que o personagem do jovem Borges do conto pode ser entendido enquanto uma representação da geração literária argentina dos anos vinte - na qual o mesmo autor está incluído - seu cerne é o Realismo na prosa, mas o Modernismo vigora na poesia. As características do 'primeiro jovem' Borges são opostas às apresentadas pelo jovem do conto, exceto pelo ultraísmo. As características de sua segunda fase juvenil exibem uma concordância parcial com o personagem, especialmente no ultraísmo e no biografismo. Assim sustentamos que seria incorreto dizer que em "El Otro", Borges estaria efetuando uma ficcionalização do jovem que fora; mas parece plausível entender que Borges se inclui em um grupo maior através destes rasgos. Na verdade, as críticas ao *realismo*, que o conto propõe, **não** encontrariam correspondência com seus textos de juventude. Além disso, três das quatro características marcantes do personagem jovem (realismo, engajamento e biografismo), e os questionamentos ao *realismo*, são passíveis de associação aos postulados boedistas e ao Realismo argentino – ainda que projetivamente possam representar um pólo da expressão artística. No entanto, o personagem extrapola os contornos do grupo de Boedo e do Realismo desta época. Em primeiro, por seu ultraísmo. Em segundo, porque no trabalho do personagem mais novo, há influências Modernistas e Simbolistas. Com isso, os escritores da vanguarda ultraísta e aqueles que seguiam o Modernismo de Leopoldo Lugones, também entram nessa representação. Portanto, o jovem do conto, ao qual o velho finge reportar-se, parece simbolicamente abarcar o jovem Borges e a sua geração de vinte.

Vale a pena lembrar o caminho do jovem Borges e acompanhar um pouco mais longe seu percurso para ver uma progressão destas discussões. Borges vem da Espanha com suas convicções, que até por suas próprias palavras, indicam uma arte de ativa elaboração da realidade. Chega à Argentina (1921) e se volta para o nacionalismo que predominava no cenário literário de então. Novamente, ele segue um projeto literário comum. Ainda não havia encontrado sua própria identidade literária, e tenta como os outros, a construção de uma identidade cultural para seu país. Vimos que suas intenções, que pareciam coerentes e bem definidas em um primeiro momento, tornam-se instáveis nesta segunda etapa (entre 1921 e 1928)¹¹⁷. Ele começa a dar valor à temática, à expressividade e à precisão. Chega a declarar que deveria estar no grupo realista de Boedo, por seus temas. Ou seja, ao inscrever-se no projeto *criollista*, ele se aproxima de alguns postulados realistas, quando está procurando soluções para o

nacional. É apenas um tatear. Neste momento, ele participa da polêmica Boedo-Florida (entre 1924 e meados de trinta), e segue-se uma nova mudança.

Em algum momento, este segundo Borges se transforma e afirma. De acordo com Sarlo, ao encontrar sua própria literatura, o autor se separa do Modernismo de Lugones e das poéticas do realismo: do naturalismo, do naturalismo teratológico, do realismo engajado, do pintoresquismo, e do realismo de Arlt¹¹⁸. Além disso, para Gramuglio, o primeiro grande momento de questionamento do Realismo no século XX, é a polêmica Boedo-Florida, o segundo ocorre pelas colaborações de Borges em *Sur*, “verdadero manifiesto disperso contra las prescripciones de la poética realista”¹¹⁹. Veremos que à semelhança do que ocorre no conto, os ensaios de 1932, e 1975, também exibem críticas ao realismo.

Nos anos quarenta, aparece sua grande obra narrativa e seus textos já possuem seu caráter definitivo. Depois de conhecermos as teorizações do ‘primeiro’ e do ‘segundo jovem’, sua poética madura parece mais próxima das propostas do ‘primeiro jovem’, embora saibamos que ela incorpora elementos do segundo período – como o *criollismo*, por exemplo. Ainda é interessante ressaltar que, segundo Olea Franco, especialmente entre 1954 e 1974, Borges efetua um processo de homogeneização de sua obra para que ela assuma globalmente um caráter mais intemporal. Ele impede a republicação dos três primeiros livros de ensaios; insere prólogos novos nas obras mais velhas; reescreve e faz cortes nos poemas, eliminando sobretudo aspectos *criollistas* e *ultraístas*¹²⁰. O mesmo Borges comenta despectivamente sua produção entre 1921 e 1930, dizendo que “sinto apenas a mais remota das afinidades com o trabalho destes anos”; quanto ao *ultraísmo*, também é nítida esta desidentificação com sua bandeira estética da primeira juventude, quando diz que “Depois de quase meio século, ainda me encontro lutando por redimir aquele embaraçoso período de minha vida”¹²¹. Dessa forma, na projeção temporal, observa-se que há duas situações diferentes, mas paralelas: Borges se afasta das poéticas realistas para produzir sua obra e durante um longo período efetua questionamentos a esta estética; em paralelo, Borges se desidentifica com a produção do segundo período de sua juventude, e passa a fazer uma reconfiguração de seus trabalhos desta época (extraí *criollismo* e metáforas *ultraístas*).

A leitura do conto parte da pergunta pelo outro da literatura borgeana; e gera as hipóteses que nortearam essa fundamentação. Agora esta pergunta, calçada nos subsídios teóricos, se projeta sobre a análise e sobre os ensaios que a aprofundam.

2.0. BORGES E O REALISMO: UM CONJUNTO DE PARADOXOS.

“Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres, como el Apóstol (1 Corintios 9:22); que prescinda de mis aversiones, de mis preferencias, de mis costumbres; que ni siquiera aluda a este continuo Jorge Luis Borges; que surja en Buenos Aires como pudo haber surgido en Oxford o en Pérgamo; que no se alimente de mi odio, de mi tiempo, de mi ternura; que guarde (para mí, como para todos) un ángulo cambiante de sombra; que corresponda de algún modo al pasado y aún al secreto porvenir, que el análisis no pueda agotar; que sea la rosa sin por qué, la platónica rosa intemporal del Viajero querubínico de Silesius”. (Borges, J.L. Textos recobrados 1931-1955. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 353). “Sería un libro en el que estarían implicados todos los anteriores míos, un libro nuevo, pero que resumiría y sería además la conciliación de todo lo que hasta ahora he escrito”. (Idem., p.371)

“Para ser imortal, uma obra precisa ter tantas qualidades [...] uma qualidade é reconhecida e valorizada por determinada pessoa, outra qualidade, por outra pessoa. Assim, no decorrer do longo curso dos séculos, em meio a interesses que variam continuamente, obtém-se afinal a cotação da obra, à medida que ela é apreciada ora num sentido, ora em outro, sem nunca se esgotar por completo. O criador de uma dessas obras imortais, ou seja aquele que pretende continuar vivo na posteridade, não pode ser uma pessoa que procura seus iguais apenas entre os contemporâneos [...]” (Arthur Schopenhauer)

Adiantamos o argumento do conto “El Otro”¹²². Em 1972, o narrador relata que estava em Cambridge, EUA, no ano de 1969, sentado em um banco às margens do rio Charles; quando de repente, senta-se ao lado dele um outro Borges mais jovem, que afirma estar em Genebra, vivendo o ano de 1918. O velho crê que ambos são Borges, enquanto o jovem acredita somente em sua existência. Cada um tenta afirmar seu ponto de vista, até que o velho encontre uma “prova”, de que estaria certo. Tem início um estranho diálogo.

Uma sentença do velho Borges irá guiar esta análise: “*Hablamos, fatalmente, de letras*”. Os protagonistas são escritores. Assim, o assunto por trás de toda a conversa é a Literatura. De maneira que, através de suas falas, do tratamento entre eles, de suas preferências e posicionamentos, mas também de toda a estrutura da narrativa é possível identificar dois tipos de atitude fundamentais diante da ficção. Contudo, estes escritores são ‘Borges’, e o ponto de partida do debate é o modo, sob o qual, cada um deles, entende e configura seu fazer literário. Por isso, o conto projeta igualmente uma reflexão sobre a literatura borgeana, em particular.

Três metáforas representam eixos fundamentais para nossa interpretação. O narrador expõe sua preferência pelas metáforas tradicionais com três exemplos: “*La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua*”. Essas imagens, tanto quanto a narrativa, tratam do tempo, do espaço,

e do “eu” - uma vez que o personagem-narrador é um homem mais maduro. Acrescenta que, *Le expuse esta opinión [al joven], que expondría en un libro años después*”. Em 1969, o narrador já poderia prever a aparição destes tropos na publicação de “El Otro”, em 1975. Ao mesmo tempo, de modo direto, três fases da discussão geram oposições entre as personagens: o realismo, o engajamento, e o biografismo (além do ultraísmo) na poesia do jovem, que colidem com o insólito, a especulação metafísica, e a idéia ou o desejo por trás do poema (na metáfora tradicional), no caso do velho Borges. Assim se conduz um improvável diálogo, entre uma espécie de personificação da obra borgeana, que a transforma em ícone da literatura imaginativa; ao passo que uma caricatura da obra juvenil, aproximada à geração literária argentina dos anos vinte, em sua corrente predominante, é convertida em uma representação do realismo. *Realismo* de um lado, e literatura *clássica* do outro, nos oferecem, em seu nível mais abstrato, um encontro entre duas formas primordiais de tratamento da Arte.

Há um trecho que especialmente delata essa divisão, mas faz com que o texto avance para o campo da síntese. Para provar que é o jovem, o velho lembra um segredo. Evoca a praça “Dubourg”, para aludir ao bordel onde o Borges da realidade teria tido sua primeira relação sexual¹²³. O jovem o corrige - o nome correto é “Dufour”. No gesto referencial está a chave de leitura utilizada nesta interpretação. De um lado, o *realismo*; do outro, a imaginativa escritura borgeana. Os protagonistas revelam e escondem a verdade. O nome real do logradouro é Place du Bourg de Four. Portanto, ambos fazem uma alusão verdadeira, mas ambos a distorcem. Só a combinação dos nomes indica o local e o fato por trás do comentário. Cada um dos personagens possui uma parte ‘do segredo’. Assim como esse episódio carrega uma terceira verdade; através da síntese ou da união dos dois modos, a narrativa projeta uma larga sombra, que há muito tempo os estudos da obra borgeana já perseguem: um terceiro modo de escritura ou leitura. Dividido entre os personagens existe a imagem de um Borges maior.

Uma louca realidade – Diante do leitor descortina-se uma louca realidade. O narrador avisa: *“No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón”*. O protagonista narra porque precisa de esquecimento, porque um terrível fato o faria enlouquecer; mas apenas alguns parágrafos depois, faz questão de oferecer garantias de sua lucidez no dia da ocorrência:

“Yo había dormido bien, mi clase de la tarde anterior había logrado, creo, interesar a los alumnos”. E, no entanto, o efeito direto desta declaração, é perguntar-se pela sanidade deste professor. Até porque, admite lembrar de uma estranha sensação, logo antes do ocorrido, que *“según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga”*. Portanto, nem lúcido, nem louco. Tudo que sabemos ao certo, é que, de algum modo, nosso protagonista não se sentia completamente bem.

Esse jogo ternário é característico desta narrativa. Aparece por todo o conto conformando as diferenças entre o velho, o jovem e a síntese que em algum ponto se revela. Por outro lado, com isto, a narrativa adquire um tom ensaístico, o qual, veiculado sob a metaficção, faz com que o texto se passeie por um terreno marginal de entre-gêneros. Através do diálogo com o jovem, Borges contrasta dois conceitos opostos de literatura. Theodor Adorno já assinalava o caráter profundamente dialético do gênero ensaístico¹²⁴. Porém, se há um ir e vir com as idéias, lembramos que ensaio é literatura de idéias¹²⁵. Mas também caberia a afirmação de Monegal, de que a típica ficção borgeana é um misto de narrativa e ensaio¹²⁶. Autorizado a narrar e a discorrer sobre literatura, ele pode narrar ensaiando e ensaiar narrando. Sobretudo, com essa manobra, o relato não precisa render-se ao factual. Afinal, há um mundo de idéias à espera dessa ficção.

Embora a questão da sanidade-loucura possa parecer menor, é supostamente este rasgo, uma louca realidade, o que supostamente impede o narrador de elaborar seu relato logo após o encontro. Para ele, na época que se segue ‘aos fatos’, lembrar teria sido recair na loucura, e esquecer, a única possibilidade de estar são. Por isso, ele não escreve em 1969, mas sim, em 1972. Ele precisa apagar o turbilhão das sensações, precisa tentar encontrar um sentido para a experiência. Assim, segundo a lógica do narrador, a escritura imediata, muito próxima dos fatos e do tempo do encontro, o levaria a perder a razão. Um tal realismo seria loucura. Ao passo que a escritura “épica”, distanciada no tempo, o ajudaria a afastar uma realidade caótica¹²⁷. A escritura borgeana (afinal, o narrador é “Borges”) organiza o absurdo.

Nem a completa loucura, nem a total lucidez. Até o fim, a narrativa sustenta o ambíguo, de modo que o relato se instala e flui a partir de um estado intermediário: do sonho do jovem ou da loucura do velho pode ter surgido esse impossível diálogo. Ramona Lagos observou a presença de estruturas, que ela chama “oníricas”, nas narrativas borgeanas: pesadelo, vertigem, febre, delírio, alucinação, agonia, sonho, e outros mais, servem de plataforma ao fantástico¹²⁸. Isto não significa

que esta seja mais uma narrativa em que o recurso é utilizado. Significa que nesta narrativa, este mecanismo poderia ter sido posto em evidência para um meio-termo entre duas possibilidades distintas de estruturação da realidade ficcional.

Cabe atentar para outro detalhe. O medo da loucura gera a primeira, e quase a única ação nesta trama, a de escrever. As ações se resumem à escritura do narrador, à aparição do outro e deste ponto em diante, a conversação predomina. Mas esta não é a completa verdade. Se agitadas aventuras como aquelas que ocorriam aos heróis da picaresca não estão presentes nesta estória, seria inadequado descrevê-la como um monótono jogo verbal. O certo é que tudo acontece neste espaço ambíguo entre mente e realidade. Pelo grande portal da memória – do sonho ou da realidade, da loucura ou da experiência - a narrativa abre espaço, para viver e re-viver vários momentos de uma história. O velho revive o episódio da morte do pai, as canções do tio Lafinur, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a ditadura de Perón, a Guerra Fria. Através do jovem, revive ainda seu encontro com um senhor que afirma ser ele mesmo; uma conversa com o pai; a empolgação com o socialismo; as impressões da leitura recente de Dostoievski; as noites em que se encontra com os amigos no Bar Crocodilo. Se “El Inmortal¹²⁹”, atravessa um milênio em suas andanças, “El Otro” recupera de modo alusivo metade do século XX. Não são ações propriamente, mas em cada alusão está sinteticamente contido um conjunto de vivências. Assim a narrativa nos leva a perguntar: toda lembrança é menos intensa que uma experiência real?; as experiências mentais (sonho, loucura, leitura, temores) são sempre menos impactantes que a realidade? Sobretudo, o relato perde ao optar por um ou outro tipo de experiência?

No prólogo a *La invención de Morel*, Borges defende a artificiosa narrativa de aventuras pela coerência. Por isso, talvez se esperasse que seus enredos, como *Os Três Mosqueteiros*, estivessem cheios de peripécias. Inclusive, ele condena o romance psicológico realista, que “hace de toda vana precisión [...] un nuevo toque verosímil”¹³⁰. Ele traz a desordem das sensações ao mundo narrativo. Contudo, em “El Sur”, a aventura de Dahmann, com os peões, acontece entre a realidade da febre e a imaginária *llanura*¹³¹, o que faz com que ela possa ter sido *uma experiência mental*. O mesmo se pode dizer do personagem de “La Espera”, quando realiza uma seqüência de ações, desde sua fuga, até sua acomodação em outra cidade. No emocionante enredo, é como se essas ações fossem sonhos ou intervalos de um único momento vivido inúmeras vezes - o pensamento de que finalmente o apanham¹³². Novamente *uma experiência mental*, mas que agora, ao contrário da anterior, se sobrepõe às vivências

efetivas da personagem. Também no conto em exame, o narrador oferece duas possibilidades de entendimento, realidade ou virtualidade. Portanto, nem realismo interior, nem contínuas peripécias. Este narrador problematiza suas aventuras instalando-as entre a vivência efetiva e a vivência mental.

A precisão imprecisa – Acabamos de ver que no Prólogo ao livro de Bioy, Borges ligava a precisão à verossimilhança. A mesma relação funciona neste texto, com certo ajuste. O narrador esboça as circunstâncias do relato. Informa o mês (“*febrero*”); o ano (“*1969*”); o horário (“*Serían las diez de la mañana*”); a cidade (“*Cambridge*”); e a área (“*al norte de Boston*”). Para maior exatidão sobre o local (“*en un banco frente al río Charles*”) consegue ser ainda um pouco mais preciso (“*a unos quinientos metros a mi derecha había un alto edificio*”). Em contrapartida há alguns fatores de incerteza (“*serían las diez*”); (“*a unos*”); (“*edificio, cuyo nombre no supe nunca*”). Esse detalhamento reaparece, quando faz saber que existe um volume sobre sexualidade, atrás das duas fileiras de livros pertencentes ao outro. O dado ajuda a caracterizá-lo como um jovem, revelando o que o preocupa. Contudo, parece excessivo explicar que fala “*sobre a sexualidade dos povos balcânicos*”. O mesmo vale para o “*mate de plata*”, com o detalhe dos “*pies de serpientes*”. Tudo isso gera um chamativo jogo de precisões e imprecisões.

A abertura, em que aparecem tais detalhes, mostra um ‘palco’ com poucos elementos: um banco diante de um rio, com um edifício adjacente. É um ambiente de claridade, afinal são dez da manhã, e de reflexão, como sugere o lugar para sentar-se diante da água corrente. É inverno, pois a água está congelada. Essa disposição tão nítida do cenário em que tudo acontece, coopera para a declaração de “*lucidez*” do narrador. Mas tão clara e com tão poucos elementos, não deixa de converter-se em uma espécie de flash ou clarão de memória, ou ainda, numa gélida ante-sala para a loucura e o insólito. O dado do edifício “*cuyo nombre no supe nunca*” é tão vago, quanto o cervantino, “*Un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme [...]*” – ou melhor, é “*Menard-amente*” vago. Outrossim, a preocupação com a distância até o prédio mais próximo é algo que beira o policial. Contudo, nem de longe seria a descrição do quarto de Fernando Seixas, em *Senhora*, com sua mobília, seus perfumes e pentes; tampouco é equiparável às esgazeadas e fantasmagóricas ruas de Comala com

seus mortos e gemidos. Essa ambientação não desmerece o sonho, nem inviabiliza a realidade, é ambígua.

Dissemos que em “La postulación de la Realidad”¹³³, Borges distingue dois modos de escritura, os quais entre outras diferenças, estão separados por dois posicionamentos fundamentais: desejar, ou não, a representação consistente da realidade. Buscar, ou não, a palavra precisa que corresponda a cada coisa. A isso parecem aludir o exato e o vago dos detalhes iniciais, porquanto no ensaio, ao passo que uns (os *românticos*) buscam uma arquitetura ficcional precisa (detalhada), os outros (os *clássicos*) se contentariam com uma realidade literária vaga; esquemática, mas suficiente. Assim, de acordo com Borges, entre os textos ‘imprecisos’, a melhor técnica seria a iniciada pelo realista Daniel Defoe. Mas, se o recurso é um legado do realismo inglês, Borges inclui no uso dessa técnica, a julgar de seus exemplos, tanto escritores de literatura mais realista, o próprio Defoe e o argentino Enrique Larreta, quanto escritores de literatura mais imaginativa, como H. G. Wells e Rudyard Kipling. Trata-se da utilização de pormenores circunstanciais projetivos, os quais, segundo o argentino, gerariam uma arquitetura de realidade, eficiente nos moldes de um texto *clássico*. Em capítulo posterior, veremos que o mesmo Borges se utiliza desta técnica¹³⁴. Teria, portanto, algo em comum com os realistas.

Em “El Milagro secreto”, no capítulo posterior, veremos que aparecem pormenores, que geram uma verossimilhança alta, e assim sendo um efeito ‘realista’ (*romântico*); mas também uma técnica *clássica* se encarrega de uma realidade vaga, quando se faz necessário. A obra borgeana conhece os efeitos perseguidos nos dois modos, portanto. No entanto, como ocorre em outras passagens desta narrativa, o recurso de Defoe é copiado, mas também modificado. Recebe um acréscimo. Em “El Otro”, os pormenores são ao mesmo tempo precisos e imprecisos, de modo que parecem pretender o dúbio. Obtêm certa realidade plausível, mas igualmente introduzem a possibilidade do insólito – se o narrador não se lembra bem das circunstâncias, isso significa que algo estranho pode ter lhe acontecido em tal data. Ao nível do narrado, a ambigüidade espalhada por toda a malha textual recebe um novo reforço. Por outro lado, no nível metatextual, se até esta altura, nas entrelinhas do conto, aparecem motivos pelos quais o autor não tentaria dirigir suas estórias ao *realismo*, ao chamar a atenção sobre os pormenores, ele aponta para uma técnica de produção de realidades literárias. Mas, o que essa técnica posta em relevo nos diz – tal como aparece no mencionado ensaio; é que, na literatura, a realidade não é mais que um efeito.

A realidade sonhada – O outro aparece e começa uma partida pela identidade – um xadrez, em que o jovem joga de um lado, e o velho joga dos dois. Ambos afirmam ser Borges: o jovem crê que ele é Borges; o velho, que os dois o são. Apoiado no pressuposto de que um mesmo homem não pode estar simultaneamente em dois tempos e lugares diferentes, o jovem tem um grande desafio, afinal provar quem ele é, não se dissocia de provar quando e onde ele está. Já o velho, como se intuísse no menino uma eterna essência borgeana, desde o começo o reconhece só pela voz (mesmo sem vê-lo), deixando as perguntas para a continuação.

Ao crer que só ele existe, o jovem argumenta que o encontro é apenas um sonho, e por isso o velho saberia as mesmas coisas que ele. O vocabulário que utiliza para defender-se é representativo dos significados que vão se construindo ao seu redor: “*pruebas*”, “*prueban*”, “*natural*” e “*catálogo*”. Observa-se que ele quer uma solução precisa para enquadrar a situação nos parâmetros da normalidade. Tenta uma hipótese racional, ao buscar causas naturais para explicar o que ocorre. Já o velho quer provar que ambos coexistem no mesmo espaço, e milagrosamente puderam se encontrar. Sem grandes explicações, de modo vago, sustenta que o encontro acontece na realidade, embora saibamos que isto seria sobrenatural.

O velho não resolve a questão, mas, diante das dúvidas do jovem, remaneja o problema. Declara que a vida toda é um sonho; não apenas o encontro. Assim, o mais importante não é saber *onde* de fato eles estão, mas se estes, e todos os locais da realidade não seriam espaços oníricos. Faz notar ao mais novo, que “*Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar*”. A partir da segunda frase, quando todo o entorno semântico faz esperar pela expressão “aceitar a vida”, o narrador insere a palavra “sonho”. Na primeira, morrer é deixar de sonhar, portanto um despertar. Assim, a vida é encarada como algo extraordinário, como se isso fosse parte do caráter da realidade.

O fenômeno vital é visto como um milagre. O velho desconstrói a naturalidade do viver através dos pleonasmos, que neste caso, ao invés de reiterar o óbvio, contrariamente, põem a desnudo sua excepcionalidade. Ele parece à vontade no extraordinário, enquanto o jovem se aflige: “*El miedo elemental de lo imposible y sin embargo cierto lo amilanaba*”. No entendimento do velho, é a “sua realidade” (essa situação insólita, mas que, a seu ver, não é mais estranha do que a própria vida) o que

provoca medo no jovem. Interessante notar o paralelo. A realidade vital produz admiração no velho; o insólito apavora o mais jovem. Mas, neste ponto, quando o jovem está sitiado pelo que parece loucura, a ponto de crer nessa ficção que o envolve; então, o velho Borges se identifica com ele. Sente-o como um “*hijo de mi propia carne*”.

Se pensamos que “o encontro” é uma representação do universo literário, enquanto nosso jovem *realista* o entende na direta dependência do real; o velho, como um escritor imaginativo, *clássico*¹³⁵, não se intimida ante uma realidade extraordinária, admitindo que dois homens podem ser o mesmo. Contudo, em sua própria fala, produz-se uma síntese: sua literatura pode ser fantástica, porque a vida é fantástica. Então, real e estranho, dissolvem-se um no outro. O encontro é insólito, mas o velho assevera que está acontecendo na realidade. Assim, este narrador suscita a reflexão de que estamos em um mundo, cuja totalidade das leis naturais é desconhecida; em que todos os dias a vida é algo excepcional, mas também, um mundo no qual, situações inexplicáveis acontecem no cotidiano, e contudo, seriam inverossímeis, na literatura. Nesta chave, optar pelo *realismo*, não seria limitar-se ao cotidiano e ter o trabalho de escamotear o excepcional? Não seria perder múltiplas possibilidades filosóficas de entendimento, que a realidade suscita (e suas respectivas possibilidades estéticas), por negar-se a enxergar o maravilhoso no vital? Entretanto, se o velho se reconhece no jovem ao vê-lo envolto pelo fantástico, uma vez mais, estaria sugerindo que o real-quotidiano é parte integrante de sua obra.

Assim sendo, as arquiteturas do conto revelam a possibilidade de trabalhar com o mundo real ou com vários outros mundos pensados, sonhados ou imaginados. Sarlo constata, que nas narrativas borgeanas, o leitor dificilmente distingue com precisão o número de planos envolvidos: “no es posible decidir a ciencia cierta cuál es el estatuto de realidad de lo que se está leyendo”¹³⁶. Neste enredo, o espaço é desdobrado por espaços “reais” (o biográfico, por exemplo) e artificiais. As alusões colocam a trama em contato com o mundo discursivo. Através do intertexto, uma leitura é porta de acesso a um labirinto de leituras.

A abertura do conto inaugura o pastiche no diálogo intertextual, se nos lembramos do “Gato Preto”, de Allan Poe: “Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária e, contudo, bastante doméstica que vou contar [...] No entanto, não estou louco e estou absolutamente certo de que não sonho [...] esses acontecimentos me aterrorizaram, torturaram e aniquilaram [...]”¹³⁷. A retomada de

clichês do conto de mistério e horror projeta um espaço artificial de entre-textos, em que a literatura parece um mundo próprio.

A idéia do sonho, através da qual o velho expõe sua concepção sobre a vida, ainda gera uma alusão a *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca: “Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción; [...] toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”¹³⁸. A peça gira ao redor de dois temas. A concepção de que ensinar é fazer com que o outro repita o conhecimento do professor, o que era uma crítica à educação da época, vem enriquecer a leitura de “El Otro”, pensando-se que o velho tenta transmitir suas experiências com a literatura ao escritor iniciante que ele (também) foi algum dia. Não como um professor, mas como um homem mais velho que expõe os motivos pelos quais pensa de tal ou qual maneira diante de uma determinada situação, porque agiu de tal e qual modo, de acordo com sua forma de ser. Isto é, porque se posicionou de certo modo em relação ao *realismo*. Um segundo tema é a questão do sentido da vida, o qual aparece sob o influxo da contra-reforma, evocando outro mundo como atribuidor de sentido a esta realidade. É a idéia de que este mundo pode ser ‘falso’ ou ‘provisório’ diante de um outro mundo verdadeiro. Com ela, são igualadas a ficção e a realidade conhecida. Esteticamente, significa que a realidade *real* não teria primazia sobre o ficcional, e portanto, seria tão válido remeter-se a outro livro, quanto o seria, referir-se à vida corrente. Ou seja, relatar uma experiência vital não é melhor que (voltar a) contar uma narrativa pré-existente.

Também surge *El Doble*, de Dostoievski. O funcionário Goliádkin gostaria de ter projeção social. No íntimo é intrigante, mas não consegue desvencilhar-se de seu moralismo. Aparece um inescrupuloso duplo mais jovem que executa todas as ações que precisaria ter feito para subir¹³⁹. Sob essas lentes é como se o Borges mais novo tivesse a ambição de ser um grande escritor, mas faltasse coragem para romper com os parâmetros da literatura de seu tempo, até que ele conhece um “outro eu”, mais velho... “Dupin, que se chamará, depois, Sherlock Holmes; que se chamará mais tarde, Padre Brown”¹⁴⁰. Ou, Goliádkin, que se chamará Borges, que se chamará... A estrutura em abismo faz que os sentidos de um texto alcancem o outro. Ergue pontes entre os livros, gerando unidade entre os espaços do universo ficcional.

Outro intertexto é a citação de um verso d`*As constelações* de Victor Hugo. Nele, o eu-lírico de um revolucionário poeta maduro relembra seus poemas prô-monárquicos da infância e os desautoriza. Esse elo literário geraria o sentido de que a passagem do tempo é responsável pela aparente discrepância entre os Borges. Mas o

verso, cujo poema possui tanta correspondência com o enredo de “El Otro”, oferece uma espécie de ícone para o conto – a Hidra. Assim, se nos milímetros do Aleph estava o universo inteiro, na Hidra, que chega através do verso de Hugo, está a ‘essência’ desta narrativa. Portanto, a Hidra é como um Aleph. É a parte que alude ao todo, é a imagem que recupera o narrado. É ainda uma porta de passagem ao mundo simbólico. Já comentamos o tão evidente jogo com o onírico, pelo qual a narrativa se veste de sonho, e com isto ganha licença para fugir às regras da realidade. O resultado é que, nesta chave, todo elemento se torna altamente simbólico e diz mais sobre as personagens.

Entretanto, se a narrativa procura ampliar seu espaço com as dimensões discursivas, ela também avança sobre o real. Neste itinerário, ela se apropria em vários momentos da biografia borgeana. É um recurso semelhante ao do poema “Borges y yo”, em que ele poetiza uma cisão entre seu “eu” particular e sua figura pública de escritor – sua condição biográfica. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” começa com uma conversa de Borges com Bioy Casares. Em “El Otro” passam para a ficção não apenas nomes de amigos, mas também, episódios da vida familiar e até antigos endereços. O mundo concreto serve, tanto quanto a tradição, como fonte de temas (como o episódio de juventude no Bordel) e figuras (a existente cuia de prata do avô) para a elaboração textual. Ao mesmo tempo, a ficção amplia a realidade vital com lugares nunca visitados, com conversas que nunca tiveram lugar, com uma imagem do jovem Borges – um escritor engajado – que sabemos que nunca existiu do modo como a narrativa o postula.

As estruturas narrativas deste conto assinalam que Borges não se vale somente da realidade do mundo, nem somente das realidades literárias. Mostra a riqueza de operar com ambas as possibilidades e com as variações existentes entre uma e outra (como a ficcionalização do autobiográfico). Ao mesmo tempo, a narrativa elenca precursores, mas também deixa ao leitor a possibilidade de completar esse quadro, que por si só é tão amplo, ao deixar de fora, menções óbvias como *Dr. Jekyll e Mr. Hide*, de Stevenson.

Ambos os Borges estão fora de seu país (Cambridge e Genebra), mas os dois fazem menção a seu espaço de origem. Talvez esta curiosa disposição, venha relacionar o mais velho à moderna literatura de língua inglesa (Poe, Whitman); enquanto o outro estaria na neutralidade indecisa de quem convive com as várias escolas, que a literatura européia produziu (Simbolismo, Modernismo, etc). Seja como for, os dois carregam sinais da tradição argentina.

O criollo universal – “*Argentino*”, responde o jovem, quando o velho Borges lhe dirige a primeira pergunta para saber quem ele é. Mas ainda sem terem trocado uma palavra, o velho sente a estranha sensação de estar diante de algo que já vira em outro tempo. O mais novo assovia “*La tapera de Elías Regules*”, um poema *criollo*¹⁴¹. Regules é um poeta idealizador do regional. Pertenceu ao segundo período do Romantismo uruguaio¹⁴², que tinha como característica a valorização do autóctone¹⁴³. Esse é o “*estilo*” da canção que assovia, fazendo com que o narrador se recorde de um “patio”, um típico elemento local¹⁴⁴. Já a voz, parecia a de “*Álvaro Melián Lafinur*”, escritor e crítico nacionalista, tio paterno de Borges. As palavras do outro são “*las de la décima del principio*”. De modo que as décimas da milonga, característica da Argentina, dão o ritmo de sua fala. O arranjo lembra *Evaristo Carriego*, no qual Borges seleciona motivos regionais, que deverão constar de sua futura poética¹⁴⁵. Como já comentado, não apenas para Borges, mas também para os demais escritores vanguardistas e realistas da geração literária argentina dos anos vinte, o *criollismo* era um valor. Assim, o trecho mostra que a aparição do outro, está emoldurada por uma série de elementos do regionalismo argentino, caracterizando o jovem escritor, como um expoente do nacional em literatura.

O mais novo não aceita a existência de outro Borges. Por isso o velho tem de dizer algo que o faça acreditar que ele sabe *quem ele é*, a tal ponto, que o jovem possa reconhecer que são o mesmo. Porém, em sua primeira tentativa, o velho não vai tentar entendê-lo por sua voz, sua canção ou seu ‘estilo’. Ao contrário, vai julgá-lo a partir de si mesmo. Ele ainda pode lembrar sua biblioteca de juventude. Mas, como o jovem está em outro momento, o velho não o convence de que são o mesmo, com a memória dos livros na estante, onde figuravam as *Mil y una noches* de Lane, o dicionário de Quicherat, a *Germania* de Tácito, o *Dom Quixote de la Mancha*, as “*Tablas de Sangre*” de Rivera Indarte, o *Sartor Resartus* de Carlyle, a biografia de Amiel. São volumes de cunho imaginativo, pois mesmo o dicionário, o livro de história, e o apêndice contêm dados ficcionais¹⁴⁶. Pertencem a diversos tempos e lugares. São índices da cultura ocidental, assinalando um universalismo ímpar. Não obstante, dentre eles há um nome da tradição local, Rivera Indarte.

Vemos que no conto, de maneira um pouco esquemática, Borges apresenta o que hoje em dia, a crítica explica como sendo a configuração do *criollismo* em sua obra. O local está contido dentro do universal, e reversamente, do universal pode

saltar uma tematização ou figuração do local. Davi Arrigucci Jr. propõe que os temas argentinos podem ser percebidos por trás da “integração dialética”, com a qual Borges os transforma em questões universais¹⁴⁷. Na trajetória borgeana, o *criollismo* existe desde os primeiros livros de poesia e ensaio, sendo uma das marcas de sua poética. Diante da percepção de elementos *criollos* e cosmopolitas nesta obra (duas linhagens para uma escritura), Ricardo Piglia percebe que “Borges acolhe elementos contrários em sua escrita sem nunca optar por um, mas valorizando um ou outro em momentos diferentes”¹⁴⁸. Então, a partir do conto e da visão de Arrigucci, parece que a obra borgeana, não somente “acolhe” elementos opostos, mas também é capaz de promover sua integração.

Sarlo interpreta a argentinidade das ficções borgeanas à luz de seu conceito sobre *las orillas*, que significa, tanto um local concreto que Borges escolhe ficcionalizar (o subúrbio, os bairros afastados), quanto um eixo metafórico, segundo o qual, ela apreende o gesto da literatura borgeana em face de seu país e da cultura européia:

“Borges se afina en un lugar menor, el lugar de la Argentina, y allí ejerce la libertad de los menores rearmando el mapa de las literaturas mayores desde la periferia cultural de Europa. Este derecho [de herdeiro da cultura européia], vuelve posible cualquier elección temática, liberando a la ficción de sus anclajes referenciales: la literatura argentina habla de la Argentina sin tener que asumir temas argentinos”¹⁴⁹.

Na verdade, essas duas prerrogativas – o direito à cultura européia como uma herança, e a não obrigatoriedade de apresentar elementos locais na literatura – já estão delineadas no ensaio borgeano “El Escritor Argentino y la tradición”¹⁵⁰. Assim, Sarlo procura os desdobramentos dessas idéias na ficção borgeana. Para ela, esse rasgo seria verificável, tanto na linguagem, quanto na menção a livros argentinos canônicos; mas estaria ainda na própria liberdade de escolher elementos da tradição cultural argentina ou de culturas estrangeiras¹⁵¹. Em “El Otro”, essas marcas fazem parte integrante da malha textual. É possível percebê-las no espanhol argentino, quando aparece o *voseo*¹⁵²: “*querés*”; “*podés*”. Também aparecem, quando o velho se exalta contra o atraso em seu país, dizendo que “*No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní*”. Borges está vindicando que os argentinos tenham acesso a uma parte importante do patrimônio da cultura universal. Expressa sua argentinidade, através dessa visível preocupação com a cultura em seu país. Ao mesmo

tempo, o trecho revela um argumento pessoal, em favor das referências a temas universais na ficção: preocupar-se efetivamente com seu país é não deixar que ele fique limitado aos temas e representações regionais.

Olea Franco afirma que uma das maduras soluções borgeanas para o *criollismo* consiste na imaginação poética da vida dos antepassados “que reduce la historia nacional argentina a la historia familiar del escritor”¹⁵³. Neste caso, um pequeno elemento inserido no mesmo parágrafo em que trata da biblioteca universal, alusivamente resgata as relações com o local. “*En casa hay un mate de plata con un pie de serpientes, que traje del Perú nuestro bisabuelo*”. O dado é biográfico. Através do bisavô militar, recupera-se a história nacional durante as batalhas contra o tirano Rosas. Além disso, como o parente esteve sob o comando de Simón Bolívar, ainda evoca as lutas continentais pela libertação do domínio espanhol¹⁵⁴. Portanto, na mesma passagem em que o escritor elenca seu repertório de leituras universais, o nacional está incrustado nele, pelo viés da história familiar - o que o torna ainda mais próprio.

Em “El escritor Argentino y la tradición”¹⁵⁵, o autor reprova o nacionalismo fácil, da mera exposição da cor local, mas reafirma o direito dos argentinos a todos os temas. Ele efetua uma argumentação engenhosa. Enquanto nos projetos de construção da identidade nacional, a cultura de um país é associada aos elementos regionais, ele remaneja esta associação. Converte o fato de ser argentino, em ser herdeiro da cultura européia, de modo que “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones”; “nuestro patrimonio es el universo”. Contra a obrigação e a limitação do autóctone, ele oferece o direito a um rico patrimônio de muitos séculos. Ademais, diretamente refuta a existência de uma ligação necessária entre telurismo e literatura nacional, com sua famosa sentença de que o Alcorão é um livro árabe por excelência, mas ninguém duvida disso pela falta de menção aos camelos¹⁵⁶. Seu pensamento é análogo ao do brasileiro Machado de Assis, quando este propõe que uma nacionalidade instintiva assoma naturalmente ao texto, sem que seja preciso ter essa intenção¹⁵⁷.

À luz do ensaio e dos críticos, vemos que enquanto, o protagonista mais jovem (a geração literária argentina dos anos vinte e o próprio jovem Borges) é criticado por seu nacionalismo, como atitude superficial de mera exterioridade, o velho Borges deixa perceber seu sentimento de pertença a seu país, de um modo mais íntimo e espontâneo, como parte integrante de sua forma de ser e de ver o mundo. Ela aparece em sua fala corrente; em sua preocupação com um tema que concerne à vida cultural de

sua pátria; na menção a um escritor não-canônico da tradição argentina, Rivera Indarte; e aparece ainda em sua história pessoal, que está inevitavelmente associada à história da nação. Portanto, no conto, ele recusa a obrigatoriedade do local em favor de uma expressão mais autêntica, sugerindo alguns modos pelos quais esse rasgo ficaria expresso em sua poética. No entanto, a argentinidade está presente em ambos os Borges.

O jovem parece voltado para o local, ao passo que o velho está ligado ao universal, mas sabemos que a madura estética borgeana integra o local ao universal. A síntese aparece de modo simplificado na biblioteca de Borges. Contudo, de modo mais complexo, ela está presente desde a base estrutural do relato. Por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, o narrador conta uma estória e ao mesmo tempo responde ao leitor quem ele é¹⁵⁸. Portanto, constrói e desvenda uma identidade. Porém, ela já está dada desde o título, “O Outro”. Isso não significa que o velho tenha descoberto ser idêntico ao jovem, embora sejam o mesmo. Mas, a própria aparição do jovem acontece, quando o velho refletia a respeito do tempo, e sabemos que ele pensa ser este um fator decisivo para as diferenças que impedem o jovem de reconhecer-se nele. Em contrapartida, essa questão já dá margem a pensar, se alguém poderia tornar-se o perfeito reverso daquele fora, sem que qualquer resquício do passado ressurgisse na fase posterior. Isto, considerando que o encontro é “real”. Contudo, o encontro pode ocorrer em um sonho, então como explicar essa figura que parece invertida? Como postula Clément Rosset, na literatura, a estrutura do duplo dispara uma situação de autoconhecimento para o personagem. Aquele que é o desdobramento¹⁵⁹ (o fantasma, o outro) revela ao leitor aspectos da realidade do protagonista, que este desconhecia ou que talvez desejasse ocultar¹⁶⁰. Assim, o segundo Goliádkin revela que o primeiro é ambicioso e deseja ascender socialmente. O jovem Borges revela, entre outras coisas, que dentro de seu cosmopolitismo, o velho nunca deixa de ser o que é, um escritor argentino.

O rio circular – O jovem só surge depois de uma peculiar reflexão do narrador sobre o tempo - “*el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito*”. Esse pensamento de que dia após dia o homem nunca é o mesmo parece ser o responsável por trazer o jovem à memória do narrador, ou ainda, por convocá-lo ao espaço ficcional.

Há dois modos pelos quais o tempo foi estruturado nesta narrativa: o objetivo, e o subjetivo. O tempo convencional, o cronológico, está por todo o enredo: “febrero de 1969”; “Ahora, en 1972”; “Serían las diez de la mañana”; “Estamos en 1969”; “esta mañana”; “pasado”, “porvenir”; “hace unos treinta años”; “Anoche”; “hacia mil novecientos cuarenta y seis”; “Cada día que pasa”; “en 1918”; “un muchacho que no había cumplido veinte años”, “un hombre de más de setenta”; “medio siglo”; “mil novecientos setenta y cuatro”. Todas as formas de tempo objetivo preocupam os protagonistas: as horas, os períodos do dia, os dias, meses, anos, séculos, o passado e o futuro. De acordo com Hans Meyerhoff, o tempo cronológico é entendido “pela teoria física em quantidades separadas, distintas e mensuráveis que permanecem sempre separadas, díspares e não relacionadas”¹⁶¹. Neste caso, torna-se comparável ao conceito heraclítico aludido na narrativa, pois ambos são fragmentados e lineares. Mas existe ainda outra faceta para o tempo exterior ao perguntar, “No querés saber algo de mi pasado que es el porvenir que te espera?”. Quando o futuro do jovem é o passado do velho Borges, entende-se que a sucessão também vigora no mundo destes personagens. Assim, é possível perceber que a narrativa constrói a presença de um tempo exterior, fragmentado, linear e sucessivo.

Convivendo com este tempo, há um outro. Os personagens insistem em referir-se ao encontro como sendo um sonho e em suas falas o tempo é enfatizado enquanto duração. O vocábulo sonho e suas formas verbais aparecem doze vezes na narrativa. O fato de que “sonho” e “duração” surjam juntos, acentua a hipótese do jovem de que o encontro seja um sonho, mas não tira a razão ao mais velho, quando este assume que a vida toda também o seja (ver grifos):

- a) “sé que fue casi atroz mientras duró” (p.7)
- b) “¿Y si el sueño durara?” (p.10)
- c) “Mi sueño ha durado ya setenta años” (p.10)
- d) “Nuestra conversación ya había durado demasiado para ser la de un sueño”. (p.16)
- e) “La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo” (p.17)

Já que os personagens também mencionam o tempo sob um aspecto durativo, percebe-se a existência de uma estruturação do tempo interior na narrativa. De acordo com Meyerhoff, as obras modernas costumam utilizar esta temporalidade durativa, com frequência associada ao sonho, porque essa condição permite empregá-la naturalmente¹⁶². Deste modo, se a recorrência do tempo cronológico, nos fazia esperar

pela realidade, o tempo interior não deixa esquecer a idéia de que tudo possa ser uma experiência onírica. Sobretudo, quando o velho admite, logo antes de encontrar o outro, que sentira fadiga antes do encontro. O cansaço poderia ser a ponte entre o mundo onírico e o real, mas como em toda parte neste conto, nada é definitivo.

O mais velho descreve a situação familiar e dela surge uma percepção sua, enlaçando tempo e vida. A mãe está bem, o pai morreu, a avó que morre, e por fim a irmã que se casa e tem filhos. Apresenta-se aí o ciclo vital, vida e morte, morte e vida. A perspectiva sob o discurso do velho consiste essencialmente de um horizonte filosófico de nascimentos e mortes. É como um movimento vital de ascensão e declínio, como o verão e o inverno da existência humana. À continuação, o que poderia ser uma tentativa do personagem, de mostrar-se um sujeito inscrito na história para comprovar sua existência, assume outra faceta peculiar. Algo semelhante ao que ocorria ao indivíduo, dentro do núcleo familiar, é observado com respeito aos grupos humanos, ao expor que houve *“otra guerra, casi entre los mismos antagonistas”*; *“Francia no tardó en capitular [...] la cíclica batalla de Waterloo”*; *“otro Rosas [...] bastante parecido a nuestro pariente”*; *“El '55 [...] como antes Entre Ríos”*. O parágrafo não ressalta a linearidade na história, mas gera uma inusitada visão da mesma. Dois grupos se enfrentam na Primeira Guerra Mundial. Os bandos se desfazem e novamente dois grupos se enfrentam na Segunda Guerra. Dois grupos opostos, um se eleva e um cai. Quando opta por aproximar os fatos por sua semelhança, como se fossem os mesmos fatos em outro tempo, a história parece estar sendo interpretada à luz do eterno retorno¹⁶³. Ainda a sensação do narrador, antes da chegada do mais novo, colabora para essa noção de circularidade. Trata-se do conhecido *“déjà-vu”*. É algo semelhante ao sonho, porque em um instante se passa ao mundo da lembrança, e desse mundo transitório, o “eu” estranha o ‘si’ que permanece na realidade. Nesse ínterim, surge uma sensação de repetição que comporta a idéia de retorno. Portanto, em contraposição às idéias heraclitianas e ao tempo exterior e fragmentado, linear e sucessivo; a narrativa também se aproxima das teorias de Platão (o retorno)¹⁶⁴, e forma uma temporalidade interior e fluida, durativa e circular.

Esse tempo abre uma terceira possibilidade. No instante em que fala da história dentro desse movimento repetitivo, o escritor parece inscrever uma certa evolução. Afinal, da guerra participam *“quase os mesmos antagonistas”*, e o segundo ditador é *“parecido”*, mas não idêntico ao anterior (grifos meus). Então é como se uma grande roda girasse a história passando sempre pelos mesmos pólos. A ambos supera e a

ambos repõe, mas sempre em um nível superior. De forma que, em meio à própria circularidade, surge a espiral, em uma espécie de rio circular.

No exame da categoria temporal, vemos que ele aponta de um lado, para o que é mutável e inconstante, e do outro para o que é eterno e recorrente, de modo que o tempo fornece um novo entendimento sobre as escolhas poéticas dos protagonistas. O autor *clássico* procura captar a realidade sob um olhar mais abrangente. O autor *realista* se dirige convicto ao tempo convencional, recolhendo as marcas temporais e anotando ‘fielmente’ cada data. No entanto, não se pode dizer que este seja o tempo da realidade. É apenas uma convenção relacional, um marco estabelecido em relação a outros marcos humanos. Trata-se de um tempo que não respeita os períodos do ano (as estações) ou da vida (o ciclo vital) inscritos na natureza. Ao contrário, nele, os fatos são escravizados por igual aos ponteiros da rotina. Levado por esse rio, o escritor interessado na seqüência dos movimentos históricos se rende à multiplicidade sem sentido e sem ordem da paisagem. Já a síntese apresentada sugere que a obra borgeana poderia encontrar em cada situação um ponto de vista original sobre os significados essenciais - sobre o ódio, sobre a disputa, sobre a identidade - elevando a compreensão do leitor a outro patamar. De modo que a narrativa abre novos questionamentos ao *realismo*: aderir a ele não seria deixar de lado as questões imortais em prol dos problemas-diário da civilização? Não seria ainda sacrificar um sentido eterno das coisas em favor daquilo que é fugaz e desconexo?

Vale a pena refletir um pouco mais sobre os significados que se desprendem dessas estruturações temporais para nossos escritores-protagonistas. Nos ensaios borgeanos, o eterno retorno vincula-se à idéia dos arquétipos. Estes seriam modelos iniciais que tenderiam a manifestar-se para voltar a eclodir inúmeras vezes até que todas as suas possibilidades fossem esgotadas; conseqüentemente, não haveria novidades, uma vez que tudo dependeria de Idéias pré-estabelecidas ¹⁶⁵. Estes arquétipos se referem à realidade, mas certa vez, Borges chega a cogitar “la posibilidad de una morfología (para usar la palabra de Goethe) o ciencia de las formas fundamentales de la literatura. Alguna vez he conjeturado en estas columnas que todas las metáforas son variantes de un reducido número de arquetipos; acaso esta proposición es también aplicable a las fábulas”¹⁶⁶. Nesta narrativa, essa morfologia parece ser uma idéia-base.

Em primeiro, isso acontece com um recurso. No final da estória, o velho afirma que se lembra de um artifício de Coleridge. Assim, é como se este fosse

um arquétipo, uma matriz para o recurso do qual Borges irá se utilizar, mas atualizar em sua trama. Em Coleridge era a flor para assinalar o paraíso; em Borges o dinheiro vai indicar a realidade. Em segundo, a ‘morfologia’ é aplicada a uma metáfora. Quando o narrador expõe sua preferência pelas tradicionais, exemplifica com “*La vejez de los hombres y el ocaso*”. Ao final do conto, vai aparecer uma metáfora que é praticamente uma variante desta, em que a cegueira é comparada ‘a um lento entardecer de verão’. Em terceiro, acontece com um argumento. Esta idéia de um arquétipo que se altera e evolui é ainda mais clara, quando o jovem nomeia *El Doble*. Há uma sensação de que o argumento do russo se repete, bastante alterado, na estória de “El Otro”.

Portanto, se a partir da primeira temporalidade narrativa pode-se pensar na idéia da literatura enquanto o novo incessante - novas metáforas, novos recursos, novos argumentos. A partir da segunda temporalidade, a literatura poderia parecer uma tormentosa repetição da tradição – as mesmas metáforas, os mesmos recursos, etc. Essa seria a tônica das duas essências literárias em relação a inovar. Na obra borgeana sabemos que convivem a invenção e a descoberta. Em sua prosa poética “Las uñas”, ele introduz o tema da unha que segue crescendo no caixão do poeta morto¹⁶⁷ (a continuidade da vida). Ao passo que em “El Otro”, reedita alguns dos temas mais tradicionais da literatura - a identidade, o tempo, o duplo. Ademais dessa junção, diríamos que essa obra se alimenta da síntese entre o novo e o antigo, pois parece operar com a idéia de que a literatura é inesgotável, em uma chave de diferenciações e permanências¹⁶⁸.

Como ocorre com o espaço, o conto também guarda idéias de aproveitamento da categoria temporal. Novamente, a abundância de inventivos recursos representa por si só uma objeção à cópia fiel da realidade. Isso não significa que o tempo real não seja utilizado nesta narrativa. Vimos que um jogo de precisões e imprecisões se formava ao redor do tempo cronológico, auxiliando na composição de um efeito de realidade literária, oscilante entre o real e o imaginário. Outro emprego diferenciado da categoria temporal, explora a ‘qualidade’ do tempo. Quando o eterno retorno é projetado sobre a história, um momento se torna a chave de vários outros. É como se um confronto fosse o mesmo no passado próximo ou distante. Assim, os personagens se tornam efêmeros, mas as situações nucleares se tornam marcantes, como efeito desta característica ‘circular’ do tempo.

A narrativa mostra ainda que é possível jogar com a direção do tempo. Na primeira parte do parágrafo sobre a história, esta se repete, e contudo vai “para

adiante” com suas ligeiras repetições. Depois, quando o velho emite opiniões sobre seu país, é como se o tempo caminhasse para trás. Diz “*cada dia que pasa*”, e percebe-se um sentido de deslocamento. Mas, em seguida o protagonista acrescenta “*más provinciano y más engreído*”. No contraste com a descrição que sugere o movimento das outras nações, percebe-se um sentido de retrocesso em relação ao seu país. O efeito genérico no trecho é a contradição entre movimento e conteúdo. O progresso das guerras se parece ao atraso; nelas a história avança, mas destrói o que já estava construído. A educação ‘avança’, mas as modificações, que deseja implementar, igualmente não constituem progresso, segundo o mais velho. Tanto o eterno retorno, quanto estas proposições se opõem ao progresso - uma típica idéia do século XIX, segundo Borges¹⁶⁹.

Finalmente, estamos diante de um jogo do tempo com o “eu”. Por um lado, os protagonistas parecem ser muito diferentes. O velho chega a lamentar que assim seja, “*éramos demasiado distintos*”. Contudo, desde o início sabemos que se trata de um único homem. O Borges narrador reconhece essa unidade ao sentenciar que o “*inevitable destino*” do jovem era ser ele mesmo. A projeção de duas configurações temporais acentua o problema. Tendo em conta o rio de Heráclito, fica a idéia de uma espécie de identidade cambiante. Entretanto, se levamos em consideração a idéia de arquétipo, associada ao retorno, surgiria o efeito de um caráter mais ou menos fixo, que abarcaria a ambos, apesar das diferenças. Assim, o texto problematiza a questão da identidade.

Eu, o outro - O velho diz, “*usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges*”. Ao que o jovem contesta, “*No, me respondió con mi propia voz [...]*”. Essa é a base do conflito sob o diálogo. Os protagonistas tentam uma identificação, que só se produz fracionadamente, com a nacionalidade, o nome, a profissão, os livros de Borges, com o verso de Hugo. Contudo, nenhum dos tópicos fornece prova suficiente, a qualquer dos dois da posse exclusiva da identidade, ou da igualdade entre eles. Toda essa primeira gama de informações não escapa ao argumento do jovem, de que um sonhador tem acesso aos pensamentos de suas projeções oníricas. Mas em cada uma de suas falas, a narrativa nos mostra quem são. Trata-se de dois escritores, que divergem em vários aspectos sobre o “como” fazer literatura, mas, para os quais, o literário nunca se perde de vista. Com isso, mostrar quem eles são é dizer

como seria a escritura de cada um deles. São como escrevem, e escrevem como são. Mas se, como disse o jovem, o ‘encontro’ é um sonho, e as partes do sonho conhecem os pensamentos de seu sonhador, este sonho tem algo a dizer. Ele revela que “não há” um único Borges. Neste ‘sonho’ há dois homens, para mostrar que não se trata de um escritor sem nuances, seja do escritor que foi outrora, seja do que à primeira vista poderia parecer oposto à sua própria obra.

Vários Borges - Em “El Otro”, *contar e mostrar* estão em equilíbrio. A presença do estilo direto é marcante; e no entanto, as reflexões do narrador lhe oferecem um exato contrapeso. Mas sob essa articulação, o texto problematiza a estrutura dual do diálogo, ao organizar uma tripartição dos personagens. O **jovem** ganha um contorno preciso, uma vez que é a ele a quem “vemos”. No entanto, ele não é para nós, leitores, o que de fato foi o jovem Borges. Talvez na memória, ou na loucura, ele é o ‘quadro’ que dele nos apresenta o mais velho. Desdobrando a metáfora, é a visão que o velho tem de si no passado. Mas se o “eu” de 69 e o “eu” de 72 (o narrador) se reconhecem como um em dois tempos, o ponto de vista pertence ao **velho**. Assim, é ele quem guia a conversa, a estória traz a *sua* versão dos fatos narrados. Uma vez que ele pode avaliar as discrepâncias e transmitir seus julgamentos sobre o jovem, ele se mostra; e ao mesmo tempo, o jovem nos comunica suas impressões a respeito do velho. Contudo, a existência do narrador em 1972, concede uma espécie de ponto de fuga à narrativa, fazendo com que o velho seja, tanto quanto o jovem, apenas mais um “eu” passado do narrador. Portanto, ele é somente uma imagem mais atual. Já o **Borges-narrador**, em 1972, está em condições de reconstruir suas memórias de juventude, mas pode ainda anexar às suas vivências de 1969 as reflexões que lhe ocorreram, passados três anos de sua suposta aventura. Ele nos diz que, “*al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma*”. Portanto, ele é um narrador, aquele que conta sua experiência, à cata de um significado. É o homem, que revisa os acontecimentos em busca de si. Ele olha para trás tentando se achar em meio às mudanças.

Embora intelectualmente o leitor saiba que todos são um só Borges-ficcional, esse é o arranjo geral: três homens em um. Assim, o texto parece apontar para uma descontinuidade na sucessão de muitas representações do mesmo Borges. Ainda lança mão de várias lembranças dispersas, que longe de produzir um “eu” total, são a soma dos muitos “eus” passados do narrador. Contribui para essa fragmentação, a descontinuidade das falas, que vão passando de um tema a outro. Desse modo, o conto

suscita a quebra de uma figura total, em favor de um conjunto de momentos parciais. Outrossim, com esta estruturação, a narrativa sinaliza que o tempo pode ser o responsável por tantas mudanças. Pode-se lembrar que, ao ouvir o discurso social do jovem, o velho não consegue apoiar tais convicções artísticas, acusando o tempo: “*El hombre de ayer no es el hombre de hoy*”. Neste caso, o jovem vive o seu momento, como o velho vive o seu. São gerações diferentes. Portanto, se o encontro acontece por um insólito cruzamento temporal, há diferenças entre eles, porque há um antes e um depois, no percurso dessa vida, embora ainda haja outra forma de entender o encontro.

O jovem, o velho¹⁷⁰ - Sabemos que o jovem surge tão logo ‘Borges’ pensa no tempo e nas transformações que ele causa. De entrada, o mais novo está especialmente ligado ao tempo, ao seu tempo. Ele é caracterizado como um jovem, que aparece assoviando e além disso presta muita atenção às condições físicas do velho. No parágrafo de sua aparição, o repetido “*lo que*”, “*lo que*”, somado ao uso do imperfeito, leva à impressão de camadas superpostas de temporalidade, como se o narrador retomasse a memória e se corrigisse, indo mais fundo dentro dela. O outro surge como de um túnel temporal. Não se pode dizer que o jovem possui um outro modo *de ser*, pois ainda é o mesmo homem; mas na verdade, ele traz consigo as marcas de outro tempo. O jovem é o próprio passado que volta – surja ele no sonho ou na ‘realidade’.

O jovem surge cercado de referências ao *criollismo* literário. Ele é apresentado como um expoente da literatura nacionalista; o que remete ao começo do século XX, argentino. Contudo, o tempo dele fica ainda mais preciso, já que o velho vê traços do Simbolismo e do Modernismo no primeiro trabalho do iniciante. O velho também informa que o jovem prefere as metáforas novas de seu tempo. Ou seja, ele prefere uma forma nova, um tipo de metáforas que foi novidade na Espanha do século XX, constituindo um dos movimentos vanguardistas. Mas se o jovem do conto está ligado ao movimento ultraísta, ele ainda ganha maior exatidão no período temporal, pois todas estas correntes estão presentes na Argentina dos anos vinte. Aqui estaríamos muito perto do Borges biográfico, embora haja uma forte ficcionalização do personagem jovem (que o afasta do Borges verdadeiro), especialmente, através de seu engajamento rasgado e de seu discurso humanitário, do qual o narrador dá notícias: “*me aclaró que su libro cantaría la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época*”. Seu discurso parece parafrasear o que Dostoiévski declarara em uma de suas *Cartas*: “El hombre en la superficie de la tierra

no tiene derecho a dar la espalda y a ignorar lo que sucede en el mundo [...]”¹⁷¹. A frase evoca o ideário da literatura humanitária ou politicamente engajada. O narrador faz questão do clichê. Ao não utilizar as próprias palavras do jovem, sugere que este meramente assumiu uma ideologia, como se a frase fosse um resumo das idéias às quais o outro se liga, mas que igualmente definem seu perfil artístico. Ele é um “*poeta de nuestro tiempo*”, um escritor da Argentina dos anos vinte.

Ser um escritor de seu tempo, em seu caso, é mais do que estar vinculado a um período; é estar vinculado às correntes desse período. O jovem segue aqueles que escolhe como seus mestres da literatura (“*el maestro ruso*”; “*Darío*”; “*Verlaine*”), segue a “moda” literária (Modernismo, Simbolismo, *criollismo*) e segue o compromisso em voga em sua época. Assim, seu pequeno trabalho não pode ser uma obra feita de escolhas pessoais. Tem Dostoiévski na conta de um “mestre”. Encarece o fato de que o velho se haja esquecido do tema de um livro deste escritor; e acredita que ele comete uma “*blasfemia*” ao fazê-lo. Seu livro de poemas elogia a Revolução Russa, de modo que ele está muito perto das concepções ideológicas de seu tempo. Em certo ponto, simbolicamente “rompe” com a tradição – ao afirmar que não seguirá lendo Dostoiévski. Portanto, entende-se que ele deseja ser original. No entanto, de acordo com o velho, as influências são evidentes em sua escritura. Este significado é reforçado, quando o jovem afirma que o russo “*penetró como nadie los laberintos del alma eslava*”. Hoje, sua frase seria um chavão de manuais literários, uma espécie de ‘comentário oficial’ sobre o escritor. Em 1918, com a publicação das primeiras obras de psicologia no início do século XX, talvez fosse um comentário atual, de acordo com a contemporaneidade do psicologismo nos estudos literários, mas o velho diz que essa frase do jovem é uma “tentativa retórica” que acalma o novato. Com isso, vê-se que, desde sua aparição, ele prima por sua identidade, impondo-se ao velho como o único Jorge Luis Borges. Pretende ser diferente; no entanto, a identidade que deseja afirmar (a de um escritor atado aos modismos) o levaria ao esvaziamento do próprio em favor do alheio, dos grupos e modas literárias. De modo que, sob as lentes do velho, nos temas, o jovem abona o julgamento comum, adotando as idéias correntes; no tocante à forma, ainda não tem uma estética própria, e está muito influenciado pelas correntes literárias em vigor. Portanto, ele tenta ser original, mas se parece a todos os escritores do período.

Simbolicamente, o perfil do jovem está ligado ao realismo. Em seu momento de maior insegurança, ele traz um livro ao qual se apega. O jovem o aperta ansioso entre as mãos, de tal forma que o velho percebe seu gesto. Perguntado sobre o

conteúdo dele, o jovem expõe sua admiração por Dostoievski, mas a narrativa especifica um dos sentidos em que o escritor russo é idolatrado. É o mestre do “*desvendar da alma eslava*”. Ou seja, Dostoievski enquanto representante do realismo subjetivo. Outra passagem, mostra que, para ele, o encontro é apenas um sonho, que deriva da realidade, onde verdadeiramente ele estaria. Assim, o mais novo coloca o “encontro” em relação direta com a vida. Busca causas naturais para explicar o que ocorre. Mesmo atirado ao insólito, nosso jovem escritor não consegue pensar em outras causas que não as lógicas, em outro plano que não o real. De modo semelhante, ele coloca a poesia em relação com o biográfico. Acredita que Whitman é ‘sincero’ e que suas experiências pessoais dão base a seus poemas. E porque ele leva em conta a realidade; porque quer ser diferente do velho; seu perfil vem somar aos pormenores circunstanciais e às conotações do tempo objetivo (o tempo cronológico e sucessivo da realidade), pois, a julgar de seu comportamento durante a narrativa, em um sentido mais amplo, este seria um escritor *realista*. Afinal, como explica Arrigucci Jr.:

“A mudança é um dos fatos capitais [para o realismo], já que a mudança do detalhe introduz o tempo [...]. É por isso que a verossimilhança não é uma mera coerência da forma, não é uma mera coerência dos elementos trazidos para a organização do discurso literário, ela envolve o senso da história, porque os detalhes mudam: as coisas, os seres, as relações existem na medida em que duram. [...] as coisas mudam, os personagens mudam, as pessoas mudam. Esta idéia é a idéia do realismo, ou seja, o realismo literário é um modo como o narrador capta a história através da mudança do detalhe, o realismo está no tratamento do detalhe”¹⁷².

Em um de seus textos mais famosos, Borges dizia que “el tiempo es la sustancia de que estoy hecho”¹⁷³. Assim, se compreende, porque em nossos eixos de análise, o jovem está associado ao *criollismo*, à realidade, mas também ao tempo objetivo, e aos detalhes precisos. O realismo, segundo o mencionado crítico, é uma estética que se volta para a contemplação da mudança no tempo, expressa através dos pormenores circunstanciais. Então, podemos retomar nossa fundamentação. O jovem está em 1918, quando na Argentina, na poesia vigorava o Modernismo, influenciado pelo Simbolismo; e na prosa, o Realismo era a estética em vigor, ao lado da valorização da cor local. Sabemos que, com o próprio Borges, tem início na década de vinte o ultraísmo argentino. Portanto, de modo particular, todas esses significados e movimentos artísticos, resgatam o panorama literário argentino dos anos 20. É o período decisivo para a formação da Literatura Argentina moderna¹⁷⁴. É ainda a geração de

escritores argentinos dos anos 20, na qual o mesmo Borges tem uma participação significativa. Dessa forma, o jovem pode representar, simbolicamente, um olhar do narrador, para com seu trabalho de juventude, e para com os trabalhos de sua mesma geração¹⁷⁵.

O velho Borges é descrito como “*un señor de edad*”, com os sinais da passagem do tempo, com “*la cabeza gris*”, com a memória falha (não sabe mais o nome da praça ginebrina); e já não anda sozinho, porque está cego. Ademais, está continuamente se repetindo. Essa senilidade, se reflete no que ele acha que o jovem pensa de si: “*un hombre de más de setenta era casi un muerto*”. Por esse motivo fazem pleno sentido suas afirmações ao começo da narrativa, para garantir sua lucidez apesar da velhice. Em contrapartida, já é o professor e o contista, não só o poeta do início de carreira. Ele é o apogeu, quando o que se segue é o declínio.

De entrada, o velho é caracterizado por suas idéias filosóficas. Ele não apenas está vivendo sua aventura, mas desde o início está fazendo reflexões. Primeiro, sobre a passagem do tempo e as transformações que ela acarretaria à vida humana: “*el río hizo que yo pensara en el tiempo*”. Depois, de um modo metafórico, na forma em que se refere ao encontro (“*si esta mañana y este encuentro son sueños [...]*”), ele lança uma série de proposições sobre a vida. Se ela seria sonho ou realidade. Se existiria um único sonhador, ou se o real dependeria de uma percepção simultânea da humanidade. Se a morte seria o fim da existência física, ou um despertar para novos sonhos. Se haveria um destino pesando sobre as vidas humanas, ou se existiria livre-arbítrio. Ainda recusa a existência enquanto um mero pressuposto, aceito sem questionamentos, mas sugerindo o caráter inteligente e harmônico das funções vitais, leva o jovem a pensar, se este seria um fenômeno espontâneo e gratuito, ou se atenderia um significado especial.

Além disso, o velho mostra preferência pelos temas metafísicos, tão freqüentados pela obra borgeana. Pensar sobre Heráclito, diante das águas que correm, reitera sua aproximação a esta classe de temas. Pela maneira em que comenta a história (o eterno retorno) e a vida familiar (dentro do ciclo), ele parece voluntariamente buscar um olhar mais intemporal sobre as situações. Mas a própria apresentação de um tópico filosófico sugere a forma em que ele tomaria estes temas. Primeiro afirma “*Solo los individuos existen*”. Depois duvida, “*si es que alguien existe*”. Ele não possui, como no caso do jovem, uma ideologia a defender. Ao contrário, ele se opõe ao outro em vários assuntos. Na verdade, uma marca deste personagem no conto parece ser a apresentação e a discussão das idéias, através da oposição entre pontos de vista distintos. Mas o rasgo

definitivo, surge a partir deste núcleo. Em sua especulação, pode ser que a realidade não seja real. Pode ser que ninguém exista, quando ele e o jovem existem, para nós. “*El hombre de ayer no es el hombre de hoy*”, mas “*al recordarse no hay persona que no se encuentre consigo misma*”. Na verdade, não são proposições contraditórias, mas elas dependem de toda uma série de raciocínios, que desafiam o pré-estabelecido. Assim, é uma marcante oposição ao pensamento comum, o que torna seu pensamento paradoxal.

E se na linha do tempo, o velho está mais adiantado que o jovem; o mais novo deveria ser o responsável por tudo o que é antigo em termos artísticos; enquanto, o velho deveria ser o divulgador das novidades. Esta poderia ser a grande diferença entre os dois. No entanto, em paralelo com a verdadeira obra borgeana, o velho Borges do conto não cultua “o novo”. Seu diferencial é justamente dar continuidade à literatura anterior. Ele não oculta sua preferência pelas metáforas tradicionais. Sua lembrança de *El Doble*, faz supor que nosso narrador pode ter se inspirado em Dostoievski, ao relatar sua aventura ‘pessoal’. Além disso, vemos que ele recorre à memória feita de esquecimento. O recurso do qual ele se vale diante do mais novo é “*recordar*” um artifício de Coleridge. Vai copiar, mas também modificar o recurso, utilizando algo comparável ao original. Mostra que a memória é criativa, já que o mesmo artifício torna-se ‘outro’ artifício, com as alterações. Ele se *apropria* da tradição ao converter o alheio no próprio.

Em “A imortalidade”, Borges assevera que a própria memória, que lembra e esquece, também é um recurso literário¹⁷⁶. Ele aparece, por exemplo, em *Historia Universal de la Infamia*, quando o escritor, recordando as vilezas, mas esquecendo as circunstâncias biográficas, retoma as figuras de Billy de Kid e John Murrel, para recriá-las em sua imaginação¹⁷⁷; mas ainda admite no prólogo, que faz versões de estórias de Stevenson e Chesterton¹⁷⁸. Este tipo de retomada *clássica*, é uma idéia central para o panteísmo literário borgeano, segundo Jaime Alazraki¹⁷⁹. Isto é, o esquecimento (tanto quanto a lembrança), como uma ponte pela qual a tradição se transforma em renovação, de modo que todos os autores, revivendo nas obras uns dos outros, são convertidos em uma manifestação da própria Literatura. Deste modo, a estética do mais velho, deduzida de seu caráter no conto, é a reedição criativa da tradição. Portanto, velho e jovem, ambos ‘copiam’. Entretanto, o jovem consagra os grandes autores, mas ainda não consegue ser como um deles. Adere aos movimentos literários de seu tempo. Quer a originalidade, imitando o que está em voga. Já o velho,

“blasfema”. Tira o pedestal dos grandes autores. Apresenta o modelo sem cerimônia e copia, mas reelabora.

Por isso, ele lança um comentário burlesco sobre o livro do jovem. “*Podés alegar buenos antecedentes. El verso azul de Rubén Darío y la canción gris de Verlaine*”. Ele põe a desnudo as pedras fundamentais do trabalho do outro, fazendo trocadilho com nomes de cores, “vermelho”, “azul”, “cinza”. Além disso, chama o trabalho de Darío “verso azul”. Poderia haver um sentido positivo, mas o arranjo faz pender para as negativas. É como se todos os versos desse poeta tivessem tal característica. A ironia irrompe quando o título do livro é reduzido a um mero adjetivo generalizador do trabalho do outro. Funciona como uma espécie de “metonímia negativa” em que a parte poderia indicar o todo, mas no meio do sarcasmo, fica sugerido que a parte - o adjetivo azul - é o todo; isto é, como se toda a obra de Darío fosse uma reedição do que já estava em *Azul*. O mesmo se aplica à menção de Verlaine. O narrador não assinala o título do poema aludido, “Canção de Outono”, com itálico ou aspas, deixando tudo em minúsculas. À diferença do caso anterior, em que dizia “versos” para o trabalho de Darío, aqui vai dizer “canção”. Sabe-se que a musicalidade foi uma característica distintiva do Simbolismo. Portanto, nova redução transforma a obra simbolista em mera ênfase na sonoridade. Neste caso, a leitura conotativa de “canção cinza”, seria a de música triste, insípida ou antiga. O velho exerce uma crítica impiedosa destas estéticas, com sua arte de injuriar¹⁸⁰.

A ironia final é a do vocabulário “*buenos antecedentes*” e “*alegar*”. O velho quer delatar as fontes que ajudaram o iniciante. Sabe que o outro deseja escrever seu primeiro livro, mas também já sabe que tipo de idéias ele tem para levar a cabo seu projeto, características do Modernismo e do Simbolismo. Contudo, utilizar vocabulário policial para falar de poesia – quando poderia ter dito ‘precursores’, é como sugerir roubo ou plágio das obras anteriores. É sugerir que se trata de uma cópia, em que falta elaboração. A ironia é recorrente em vários momentos ao longo do conto, sempre ao lado do velho. Aparece quando pergunta ao jovem se ele se sentia verdadeiramente irmão de todos os mergulhadores e dos homens que vivem no lado par de cada rua. Está ainda quando fala de seu país e comenta que em tais circunstâncias, só faltaria trocar o ensino de latim pelo guarani. A preocupação é legítima, mas a sua forma de expressão é jocosa. É com essa ironia que o velho dessacraliza os modelos do jovem.

Curiosamente, essa crítica ao trabalho do mais novo é o mesmo tipo de crítica, que Borges exibiu contra o Modernismo em seus ensaios juvenis. Ele costumava

atacar os modernistas argentinos, com o argumento de que copiavam tanto o fundador, Darío, que em quase todos os seus versos, seria possível encontrar a palavra *azul*: “El rubenianismo se ha estancado en una especie de juego de palabras que baraja las sempiternas naderías ornamentales del cisne, las frondas, la lira [...] sin olvidarse por eso de los siete pecados capitales y del socorridísimo adjetivo ‘azul’”¹⁸¹. Na maturidade, Borges reavalia e mostra consideração ao trabalho de Darío e Verlaine. Ou seja, o velho está repetindo, para o jovem, críticas que em sua juventude (real), ele endereçara ao Modernismo. É como se o jovem tivesse de passar por isso e construir estes afastamentos. Assim, a narrativa sugere que a crítica, a ironia e o humor, talvez tenham sido fundamentais para que Borges se afastasse dos grupos literários de seu tempo de juventude. Ao criticar toda proposta em seu entorno¹⁸², só restaria encontrar um caminho próprio.

Desse modo, enquanto o jovem detém seus raciocínios no real, o velho força a realidade para além de seus limites. Enquanto o jovem pensa nas questões de sua época, o velho se volta para os intemporais temas metafísicos. Enquanto o jovem acata as ideologias, o velho tece questionamentos, chegando às raias do paradoxo. O jovem gosta de fórmulas, o velho, de idéias. Enquanto o jovem cultua os autores consagrados, o velho mostra sua ironia. Enquanto o outro faz questão de afirmar sua personalidade (quer ser o único Borges), o velho assume desde o começo que o outro também possa ser ele. Igualmente, não se importa ainda que seus recursos ou argumentos se pareçam aos que foram gerados anteriormente por outros escritores. E se o jovem está ligado às escolas literárias de um determinado momento, o velho Borges não aparece filiado a nenhuma estética¹⁸³. Ele procura o acervo da tradição, com o qual elabora versões, deturpa, altera, e faz sua peculiar utilização da memória. Ele se refere a livros e autores de todos os tempos, mas a nenhuma escola. Como ele se burla de que o outro tenha um “mestre”, deduz-se que ele possui um estilo próprio e portanto não precisa se filiar a nenhuma corrente para produzir sua obra. Ele recusa a denúncia social e não se prende à expressão dos sentimentos na poesia. É um contista, no modo da “mentira”, e das referências aos livros. Todas estas características são relacionáveis tanto à obra borgeana, quanto ao próprio Borges autor-personagem, ao qual aludem.

O uno coletivo – De um lado, o conto investia em um efeito de fragmentação, o qual reforçava as diferenças entre os personagens, possibilitando sua associação a entidades muito particulares e distintas entre si, como a geração literária argentina dos anos vinte

e a obra borgeana. Contudo, também existe no conto uma série de investimentos em um efeito de unidade. Como se verá adiante, eles ajudam a construir a possibilidade de generalização dessas associações primárias.

Em primeiro lugar, a unidade se configura a partir dos próprios recursos que assinalam a união entre os personagens. Assim, o narrador é como uma espécie de Borges arquetípico. O original do qual surgem outros de si. Já o velho se identifica com o narrador, e durante todo o diálogo, tenta provar ao desconfiado jovem, que ambos são um. Ao longo da narrativa, o leitor se depara com vários índices desse efeito. Afinal, o jovem que responde ‘que não é Borges’, ainda o faz com sua própria voz. Como em um pesadelo, o moço não assovia bem, porque o velho é desentoadado; e quando lhe pergunta “*Y usted?*”, indagando da situação do velho no futuro, o interlocutor não diz “yo”. Em sua resposta, o velho utiliza a segunda pessoa, (tú) “*escribirás*”. Apesar das diferenças, o narrador sentencia que, “*Su inevitable destino era ser el que soy*”. Contudo, nada é mais representativo desta unidade na desunião do que chamar o jovem “*mi alter ego*”. O outro é um “outro eu”. Mas se nas narrativas, o *alter ego* é a personagem, cujos pensamentos se parecem aos do autor, as declarações do mais jovem são surpreendentes. Não lembram a madura estética borgeana, mas novamente sugerem que nela haveria algo deste outro.

O velho profetiza o futuro do jovem: “*Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre*”. Ele poderia ter apresentado seu ofício como um processo evolutivo, em que cada novo membro tivesse uma posição superior no campo profissional à dos seus ascendentes. Contudo, o trecho vem somar à idéia do retorno, do ciclo vital, e ao tempo circular, na medida em que a ênfase não vai para a diferença em relação aos parentes, mas para a igualdade. Seu raciocínio, é o de que o jovem fará o mesmo que o pai, e muitos dos antepassados fizeram. Lembra que o outro é *um Borges*, como o velho e seus antepassados o foram. Mas se um homem é dois, e ainda um representante de seu passado familiar, fica sugerida a idéia de uma essência mais geral. Ainda é o tema borgeano de que um homem é igual a todos os homens¹⁸⁴.

Essa proposta aparece desde o início do conto. “*El agua gris acarreaba largos trozos de hielo*”. Os pedaços de gelo metaforicamente reafirmam os efeitos do foco, já que a fragmentação não quer dizer separação, mas apenas individualização dentro do ‘caudal’ ao qual se pertence. Toda a água é parte do rio, embora em muitos pontos, ela esteja solidificada e pareça separada do resto. Essas partes cambiantes e permanentes conformam uma totalidade. Na lógica da narrativa,

como o gelo, que é gelo e é rio; também o homem, é uno (a parte), e é todos os homens (o todo). Sendo os protagonistas dois escritores, que privilegiam, cada um, a realidade ou a imaginação, o conto assinala que eles são duas partes de um todo maior, a própria Literatura.

Borges entre a biografia e a ficção - Desde a chegada do outro, começa a se avolumar um grande número de dados autobiográficos, muitos para um conto tão curto¹⁸⁵. Se considerarmos que no Epílogo, o autor sugere ter escrito sua estória às margens do rio Charles, na Nova Inglaterra, parece não restar dúvidas de que, a despeito de toda a intrincada rede interna dos elementos composicionais, a narrativa joga com a realidade. No entanto, os dados se ajustam ao movimento dos demais núcleos significativos. O texto foge ao biográfico por meio de pequenas adulterações e inexatitudes¹⁸⁶, mas sobretudo pela série de recursos, com os quais se obtém o efeito textual de “*Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos*”; paralelo ao efeito de ‘um homem que é igual a todos os homens’. Um autor *realista* poderia ter tentado um retrato daquele que fora. Um autor *clássico* poderia ter utilizado, apenas seu nome e ter construído uma figura completamente ficcional. No entanto, o conto opta por uma terceira possibilidade, a ficcionalização de si mesmo. Em meio a tantos dados comprováveis, o leitor já não pode afirmar, sem o socorro das biografias, se ele inventa ou relata as circunstâncias da morte da avó, se as mencionadas declarações do pai procedem ou são forjadas. Seja como for, verifica-se que existiu um especial cuidado de seleção e preenchimento das personagens emprestadas ao mundo real, valorizando a compreensão da literatura, enquanto mediação.

De certa forma, este conto põe em relevo a conversão da pessoa, na personagem. Mas o elemento da organização textual que mais fere a realidade, ainda vem dela mesma; ou melhor, do recorte que Borges procura fazer da realidade biográfica. Ele busca a si mesmo em dois momentos muito distintos de sua vida, provocando questionamentos. Ainda que fosse possível capturar fotograficamente um indivíduo na literatura, qual seria o verdadeiro, o homem de ontem ou o homem de hoje? Um romance que procurasse seguir fielmente a multiplicidade de idéias, atitudes, indecisões, e papéis assumidos ao longo de uma vida, em suas diferentes fases, não se tornaria desconexo? Outros momentos de uma mesma vida não seriam capazes de falsear e invalidar esse retrato pela incoerência?

Como outros assuntos do conto, a questão biográfica também é um tópico que remete à obra borgeana. Contudo, Edna Aizenberg identifica uma “estética da impessoalidade” nesta obra, ao entender que nela haveria uma eliminação do subjetivo, enquanto fonte e conteúdo dos textos, nos quais a composição se sobreporia a “desplegar su personalidad”. Ela observa um apagamento das tendências individuais, pelo qual, “la nadería de la personalidad se convierte en un hecho tanto de lo escrito como del escritor”¹⁸⁷. Essa impessoalidade, associada a um ‘classicismo’ borgeano, tem sido bastante difundida pela crítica. De fato, é uma característica detectável em vários de seus textos¹⁸⁸. Por outro lado, a idéia parece incompleta, pelo intenso trabalho com o qual Borges promove a figura de si mesmo.

O uso da biografia é recorrente em sua obra, embora atenda a variados efeitos. Poemas com fundo biográfico estão presentes, desde *Fervor de Buenos Aires*. Entretanto, já em *Ficciones*, Borges começa um arrojado projeto de ficcionalização do real, e especialmente de sua realidade – isto é, do mesmo Borges. A septicemia que o faz sofrer no final da década de trinta é atribuída, junto a vários dados pessoais, ao personagem Juan Dahlmann, de “El Sur”. Em “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, o episódio arranca depois de uma conversa entre ‘Borges’ e seu amigo ‘Bioy’. Em “El Aleph”, o escritor apaixonado pela perdida Beatriz, já dizia “soy yo, Borges”. É um de seus jogos favoritos o ‘fingir que tais e quais coisas me aconteceram a mim, Borges’. No poema “El Ciego”, dos anos setenta, há enunciados como “Desde mi nacimiento que fue el noventa y nueve”. Igualmente muitos de seus poemas tratam da cegueira, existindo mesmo um ensaio integralmente dedicado a este tema¹⁸⁹. De modo que, sob um mesmo nome cabem vários Borges. A figura exata do autor pouco a pouco vai se tornando imprecisa, embaralhada em meio a uma multiplicidade de figuras imaginárias, mas que aproveitam seus dados pessoais.

Depois dos anos sessenta, o uso do biográfico, adquire especial destaque. Segundo James Woodal, com “Borges y yo”, o argentino chega a uma espécie de fórmula de sucesso com a ficcionalização de sua *persona* de autor, pois “na manobra mais inteligente [...] de sua carreira literária, Borges havia se tornado seu duplo”. O biógrafo alerta que a bela prosa poética, em primeira pessoa, comenta em tom autobiográfico, interesses que supostamente pertenceriam ao escritor (ampulhetas, mapas), mas que certamente são falsos¹⁹⁰. Já Mariângela Paraízo faz uma incursão diferente, mostrando como na vida real, Borges efetuou manobras que o tornaram um personagem de si mesmo¹⁹¹. Além disso, com sua *Autobiografía* e as declarações nas

entrevistas, vê-se que ele elabora passagens e temas de sua vida de um modo literário. Também Arrigucci Jr. percebe que deliberadamente Borges construiu ao redor de si o mito do grande escritor cego¹⁹². O resultado é que ele inverte um dos caminhos mais tradicionais da literatura. Não só a realidade entra para a ficção, mas a ficção avança sobre a realidade.

O Outro e Borges – Um dos personagens mais famosos de Borges, Funes é o possuidor de uma memória exata, acumulativa, disposta a abarcar o sucessivo e a multiplicidade do universo, de modo que “En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”; em contrapartida, o narrador assinala que ele “era casi incapaz de ideas generales, platónicas”¹⁹³. De modo comparável, vemos que no conto é gerada uma tensão entre o mundo das arquetípicas estruturas da obra borgeana e o mundo das precisões, ligado à geração de vinte; entre o *clássico* de uma e o *realismo* de outra. Em certos momentos estas tensões eclodem em nossa narrativa.

Ao redor dos personagens gera-se um sentido de individualidade e coletividade. Em favor do último, o Borges protagonista é um homem igual a vários homens, o Borges de 1918, de 1969, de 1973. Se um homem pode ser dois ou três homens, fica sugerido que poderia ser todos os homens. Com generalizações, o conto vai apagando os rasgos particulares de seu modelo humano. Por outro lado, há ainda uma individualização. Na divisão entre velho e jovem, a narrativa procura lembrar o quanto alguém pode ser diferente de si mesmo, nos diversos momentos de sua vida. Os protagonistas são bem contornados e inclusive discutem seus pontos de vista, como se fossem muito diferentes um do outro. No Epílogo, o autor já revela seus propósitos ao expor que sua tarefa nesta narrativa foi “conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y bastante parecidos para ser uno”¹⁹⁴. Esse registro destaca quanto trabalho ele teve na especial elaboração destes personagens; quanto trabalho teve Borges, para obter ‘estes Borges’ diferentes e iguais entre si. Em paralelo, torna a narrativa repleta de dados autobiográficos. Deste modo, seus esforços assumem uma clara direção. Eles mostram que uma narrativa pode estar abarrotada de referências biográficas; e ainda assim, nas relações dos mesmos com as estruturas textuais e através dos efeitos, desejados ou impensados, é possível que a personagem acabe escapando ao modelo real. Portanto, além dos efeitos de individualidade e coletividade, o epílogo deixa ver o emprego de todo um arsenal de recursos, indicando o quanto a personagem pode ser diferente da pessoa. Através de todos estes recursos e efeitos capazes de transfigurar mesmo uma grande quantidade de dados verificáveis, o conto apresenta um

primeiro argumento contra o *realismo*: não se pode apreender um ser humano em sua totalidade, tal qual ele é, ou tal qual ele foi através da literatura.

Na categoria temporal, coexistem duas percepções: uma subjetiva; e uma objetiva. Os protagonistas percebem a “duração” do episódio. Quando o velho comenta a situação familiar, ela está sob a concepção do ciclo vital. Quando comenta a história, ela é pensada a partir do eterno retorno. Assim, observa-se uma construção do tempo, em que ademais de subjetivo e fluido, ele parece ser durativo e circular. No entanto, há uma segunda estruturação temporal. Os personagens têm em conta o tempo cronológico; uma temporalidade análoga ao fragmentado tempo heraclítico. O velho descreve seu passado ao jovem, apresentando-o, sob a perspectiva da sucessão. Configura-se assim um tempo exterior e fragmentado, linear e sucessivo.

Quanto ao espaço, novamente há duas posições - sonho ou realidade. O velho afirma que o encontro tem uma duração maior do que comportaria um sonho. Isto leva a crer que estão na realidade. O narrador ainda declara que, “*si lo escribo los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será talvez para mí*”. Neste caso, novamente se percebe (a provocação de) que, para o narrador o que ocorreu foi real. Inclusive se refere ao episódio, como “*el hecho*”. Porém, há índices de que o encontro seja um sonho, pois o velho se sente cansado e tem uma sensação de retorno anterior à ocorrência. A percepção durativa do tempo ainda ajuda a construir esta hipótese. No entanto, há apenas uma leve atmosfera onírica na narrativa. Borges poderia ter levado o diálogo ao “*stream of consciousness*”, ter insistido em deturpações imagéticas, ou ter criado ilogicidade e caos evidentes. Contudo não o faz, deixando a questão do sonho em aberto.

Portanto, o conto está cheio de efeitos duais. Seus investimentos parecem desejar as sendas do ambíguo, e pretender sobretudo o impossível, já que a mesma pessoa não pode existir em dois tempos; duas cidades não podem ocupar o mesmo espaço; a realidade deve ter existência material por si mesma ou estará na dependência de seus sonhadores; o tempo tem que ser fragmentado ou ideal. Por toda parte surge uma tensão derivada de elementos que não podem coexistir. Desse modo, fica clara a aposta borgeana - a dúvida. Duvidar das certezas sobre o ser humano, sobre o tempo, sobre o espaço. Ao investir em duas possibilidades de entender e sentir as transformações, já não se sabe mais o que é o tempo – se é um sentimento interior de que as coisas passam, ou se é apenas uma convenção externa; se ele dura e flui, ou se ele junta os segundos que se sucedem um atrás do outro. Ao apresentar dois espaços que

insolitamente se reúnem em um, e questionar mesmo a existência deste único plano, já não se sabe onde de fato estão eles. Como na *Invenção de Morel*, não se sabe se eles (como também os homens reais) existem ‘em sua ilha’ ou se são meros protagonistas no filme de um criador. Portanto, entende-se que nesta narrativa, Borges rejeita a literatura realista com o pressuposto que mais fortemente pode afetá-la: a incerteza acerca da natureza da realidade. Isso ocorre, porque o ponto de partida destes escritores é a certeza de que o real é somente o que está diante de seus olhos e de que é possível representá-lo. Assim, as principais pilastras de sustentação da realidade são implodidas, para mostrar quanta incerteza paira sobre aquilo que os realistas têm por certo em sua escritura.

O relato da história familiar perde sua exatidão sob o movimento da natureza e o relato da história mundial se acha submetido a uma doutrina filosófica. Como se verá adiante, a construção do panorama histórico dos séculos XIX e XX tenta aproximar referências a certos fatos de um período e suas supostas “repetições” em outro tempo, através do tema da tirania recorrente. Mas essa abordagem é uma escolha do narrador. Escolhe este, como poderia ter optado por outro aspecto. Ademais, acreditar que os fatos de uma época se parecem aos de outrora, é nitidamente uma visão subjetiva, pois as motivações de cada tempo são outras, os rivais, as situações são distintas. Ele ainda comenta o panorama mundial contemporâneo, e vê-se que somente a afinidade dita suas sentenças, quando “*Ahora las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta [...] América no se resuelve a ser un imperio*”. Ao falar do país, outro ponto de vista pessoal: “*Cada día que pasa nuestro país es más provinciano*”. Salienta que só faltaria substituir o ensino de latim pelo guarani. Ou seja, a base de sua afirmação é um ponto de vista particular, em que se julga a situação do país, por um aspecto da vida cultural. Assim, a descrição da atualidade na cena global é francamente partidária; e na cena local, a *doxa* é responsável por seus comentários. É lógico que o personagem pode emitir suas opiniões e contar suas histórias de modo subjetivo, mas há um arranjo especial para isto na narrativa. O protagonista é um escritor, e neste trecho ele diz “*En lo que se refiere a la historia [...]*”. Assim, ele avisa que vai narrar a história da família, depois a do país e a do mundo, mas, ponto por ponto, a linha do tempo é atada aos nós da subjetividade. Surge a terceira idéia contra o realismo: a ficção não acomoda relatos fiéis da história, mas apenas visões subjetivas da mesma.

Como em sua lógica o encontro é ‘real’, o velho sugere estar despreparado e não ter algo impressionante para dizer neste momento. Compartilha com o leitor sua observação de que “*salvo en las severas páginas de la Historia los hechos memorables prescinden de frases memorables*”. Entende-se que a história tem frases bonitas, mas a vida não é tal qual as sonoras frases utilizadas para descrevê-la. O narrador quer corrigir esse problema, mostrando que, na vida real, “*Un hombre a punto de morir quiere acordarse de un grabado entrevisto en la infancia; los soldados que están por entrar en la batalla hablan del barro o del sargento*”. Esse pensamento lembra que, ao debruçar-se sobre um fato, os narradores realistas, como os historiadores, têm em mente idéias muito abrangentes, grupos, abstrações, movimentos sociais. Entretanto, se os historiadores tendem a utilizar este tipo de descrição, o conto proporciona uma visão diferente da forma em que os fatos alcançam as pessoas. Faz pensar que a realidade chega, fora da literatura, através das vivências individuais, no contato com pequenas coisas, com tarefas que devem ser executadas, em diálogos com pessoas próximas, etc. Assim, ao modelo da historiografia tradicional, ele opõe sua própria convicção do que seria a realidade. De acordo com ela, um relato seria mais realista, quanto mais próximo estivesse *da parcela do real, que chega ao indivíduo* em sua vida cotidiana; e quanto menos estivesse tentado a dar conta de fenômenos coletivos. Em seu Prólogo ao *Facundo*, ele usa uma citação de Shopenhauer, na qual o filósofo assevera, que fazer história, é como ver desenhos nas nuvens. Desse modo, no prólogo-ensaio, a historiografia tradicional é impugnada, por sua tentativa de esconder a presença da subjetividade e o uso do ponto de vista em seus relatos. De sua leitura do volume de Sarmiento, entende-se o que Borges detecta nos relatos da historiografia. Ele vê “*intuición*”, “*adivinación genial*”, “*inventiva memória*”, influências da tradição literária, e tudo isso filtrado por ódios e afetos pessoais¹⁹⁵. De maneira que aparece uma quarta idéia contra o *realismo*: as pontes da ficção não comportam os pesados relatos dos movimentos sociais.

Quando os impedimentos à representação fiel não vêm do objeto que se deseja apreender, eles surgem como algo inerente ao discurso do escritor. O narrador tenta resumir sua conversa com o jovem, mas teme “*no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas*”. Entrevistas costumam girar ao redor de alguns temas e questões pertinentes à vida e ao trabalho do entrevistado, mas são quase invariavelmente os mesmos temas, afinal o entrevistado é o mesmo e somente alguns aspectos de sua vida são interessantes para o público - não todos. Além disso, só conta

de si o que deseja que o público saiba. Ou seja, nosso personagem-escritor narra trechos de sua própria vida a (outro de) si, e ainda suspeita só haver repetido as mesmas idéias às quais está sempre voltando. Não acredita que tenha sido sincero, nem pensa que tenha dito coisas novas ao outro. Desprende-se desta fala, a visão de uma literatura repleta de exercícios da subjetividade que com o tempo se cristalizam, de modo que os autores passariam a repetir sempre um previsível repertório de idéias ou argumentos. Portanto, questiona-se a expressão da realidade, quando formas e idéias também se convertem em hábito.

Outro problema seria o esquecimento. Para questionar a idéia do velho, de que o encontro é real, o jovem indaga, “¿Cómo explicar que [usted] haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?” Afinal, se são o mesmo, o velho o velho deveria lembrar-se deste encontro. Borges foge com uma desculpa, mas o jovem insiste no assunto. Então, a resposta poderia ser irônica, mas na verdade é sugestiva. O velho assegura que sua memória se parece ao esquecimento. Portanto, se o jovem deseja lembrar perfeitamente o passado, e quer o exato nome da praça em Genebra, o velho não. Mostra que não dá importância ao que se passou exatamente. Mas, já que o narrador se identifica com o velho, a dúvida, que já recaíra sobre a identidade, o tempo e o espaço, passa, com isso, a incidir sobre o próprio relato – ele é a narração exata do que aconteceu, ou apenas o que narrador preferiu ou conseguiu se lembrar? Isto não deixa de incidir sobre a identidade, a qual o narrador procura através do ocorrido, sugerindo que mesmo a autobiografia mais “sincera”, talvez não consiga expor a verdade a respeito de uma vida, produzindo apenas uma lembrança inexata daquele que se foi um dia. No início, o narrador já avisa estar escrevendo algo que lhe ocorreu três anos antes. Ademais, o relato só existe porque o jovem, que o velho fora algum dia, teria esquecido o que aconteceu. Se o jovem se lembrasse até a maturidade do que ocorrera, não haveria espanto, logo não haveria relato. Afinal, das angústias provocadas por um inesperado acontecimento, surge essa narrativa. Assim, a julgar do comportamento deste personagem-escritor, a realidade passaria pelo filtro da memória, em parte recuperando-a, em parte esquecendo. Através destes fatores de interferência na escritura, configura-se outra idéia: talvez a ficção não possa alcançar um registro fiel, já que a própria memória do escritor é capaz de alterar os fatos.

Se o escritor tem suas tendências, o conto lembra que o leitor também tem as suas. A situação dos protagonistas parece insolúvel. As descrições da família e

da história não convencem o jovem. O velho apresenta falhas de memória e ademais não há lembranças comuns. O diálogo fica tenso em virtude das diferenças e o narrador confessa com certo desapontamento a dificuldade de chegar a um acordo com o jovem. Se o encontro é um sonho, este é um conflito interno, sem resolução. Se é real, o grande obstáculo para o entendimento é o fato de pertencerem a gerações diferentes. São tempos diferentes que implicam experiências e visões de mundo diferentes. O velho pensa de um jeito e o jovem possui outro entendimento das coisas. Para o jovem é impossível entender do que o velho está falando quanto à ‘Rússia estar tomando conta do planeta’, já que a guerra fria é algo que ainda não existe em seu tempo. Além disso, para o jovem que escreve *Los Ritmos Rojos*, o socialismo é uma esperança; não faz sentido que as coisas andem mal por causa dos russos. Do mesmo modo, para o velho, é muito difícil entender e aceitar que o jovem queira uma literatura engajada. Em sua concepção, a arte merece os temas imortais. Seguindo essa lógica da narrativa, a distância temporal pode impedir que o leitor de uma obra literária reconheça e compreenda um fato histórico com o significado planejado por seu autor. Ou ainda, concepções diversas dos fatos, ou ideologias opostas, podem fazer com o que o leitor não entenda ou se recuse a aceitar o entendimento de uma narrativa que obedeça a uma visão oposta à sua. Este argumento está ainda no Prólogo ao *Facundo: a recepção de uma obra pode distorcer ou recusar ‘a realidade’ pretendida pelo autor*.

Neste conto, até o sequenciamento das ações encontra o seu “duplo”. Desde o início, o velho e o jovem têm suas hipóteses para a dificuldade em que se acham. Como dito, o jovem quer encontrar uma explicação natural; assim, arrisca que está sonhando. Enquanto tenta dar uma coerência para um encontro insólito, o velho aceita que até mesmo a vida pode ser fantástica. Ou seja, o jovem se debate para encontrar as razões de um fato que é impossível **segundo as regras da realidade**. Ele pensa em ação e reação lógicas. Contudo, o ilógico é tentar explicar um acontecimento fantástico que não tem explicação. Por fim, inspirando-se na flor de Coleridge, o velho consegue encontrar uma saída, mas ela não segue as leis da realidade. Pede ao jovem suas moedas, e retira algumas cédulas do bolso, mas esta solução não passa de um artifício, bem explicitado, pois o narrador avisa que as notas de dólar não têm data. Sorrateiramente ainda anota que a cédula pertence ao ano seguinte (1973). No entanto, é essa a prova que o jovem (e o leitor com ele) tem de aceitar para concluir que um homem pôde falar consigo mesmo, no passado ou no futuro. Na verdade, esse coringa narrativo é sobretudo uma prova de displicência para com a reprodução, passo a passo,

do desdobramento das ações na vida real. Segue as leis da literatura, dentro da borgeana causalidade mágica¹⁹⁶. Como na magia, em que o boneco vale pelo homem, no conto, a moeda é um signo do mundo material. É ela que comprova seu ponto de vista, por mais falsa que seja. Assim, o conto revela a oposição de duas causalidades: a literária, de que o velho se utiliza; e a (suposta) causalidade vital, de que o jovem se vale. Portanto, uma última idéia é a de que não é preciso deixar-se arrastar unicamente pelo desencadeamento natural dos fatos, na estrutura literária. A literatura tem a seu dispor uma necessidade própria que visa atender à verossimilhança, e não à vida.

Emir Rodríguez Monegal, entende que no ensaio, “La Flor de Coleridge”, Borges está discorrendo sobre quatro artifícios que são capazes de destruir o realismo em uma narrativa: a) a inclusão de uma obra de arte dentro de outra obra de arte; b) a contaminação da realidade pelo sonho; c) a viagem através do tempo; d) o tema do duplo¹⁹⁷. Em “El Otro” temos a menção a *El Doble*. O velho não pode saber se o encontro foi um sonho, ou se tudo ocorreu na realidade – neste caso, teria havido uma viagem no tempo. Ademais, encontra um duplo de si. Desse modo, observadas as relações entre conto e ensaio, a partir de Monegal, toda a narrativa parece ter sido projetada para um duelo ficcional entre a obra borgeana e, seu outro, o realismo.

O compromisso com o descompromisso – O narrador conta que o jovem “*Sin hacerme caso, me aclaró que su libro cantaría la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época*”. Desse modo, vemos que o jovem se pretende um escritor comprometido. Desde o começo sabemos de que “igreja” ele está próximo, a russa. Seu livro de poemas é “vermelho”, sua ideologia é socialista, essa é sua fé. *Los Demonios*, o romance que ele carrega, espelha seu conflito com o velho neste aspecto. Piotr Stiepánovitch é um escritor que não escreve. Faz discursos eloqüentes e está às voltas com a política e a causa dos oprimidos, mas não consegue dedicar-se ao seu ofício. O intertexto repete o dado encontrado na referência à segunda geração do Romantismo uruguaio, a de Regules: escritores voltados para a política, mas com uma pequena produção¹⁹⁸. Para o jovem, as preocupações com o social fazem parte de sua literatura. Desse modo se entende, porque no conto, ele se lembra de que o pai teria dito de alguém que “*era como los gauchos, que no quieren comprometerse, y [...] por eso predicaba en parábolas*”. Assim, se o jovem quer engajar-se abertamente, a fala do pai parece aludir a outros

escritores argentinos, que desejando transformar as pessoas através de sua literatura, estariam buscando formas menos explícitas de fazê-lo.

Este é um ponto importante para entender que o jovem do conto está muito distante do real jovem Borges. Vimos em nossos pressupostos teóricos, que ainda vivendo na Europa, Borges criticava a presença da política dentro dos textos literários¹⁹⁹. Por outro lado, sabe-se que na geração argentina dos anos vinte, havia o grupo de escritores boedistas, entre os quais vigorava a idéia de que a literatura deveria servir às causas sociais. Inclusive é interessante notar que alguns dos textos dos boedistas assumem o mesmo rasgo que Borges lhes confere no conto. No discurso destes escritores, o compromisso no exercício literário é assumido como uma espécie de fé²⁰⁰. O Borges da etapa dos anos trinta, neste aspecto, é semelhante ao jovem que vivera na Europa. Mesmo escrevendo sobre Evaristo Carriego, e tendo nele um precursor em diversos aspectos, não aceita o compromisso. Segundo Olea Franco, se a preocupação com as desigualdades sociais levaram Carriego “a una lacrimosa estética socialista”, Borges recusa essa direção, pois “su escritura no apela nunca a los sentimientos de conmiseración o de solidaridad de sus lectores mediante la relación de las miserias humanas”²⁰¹. Ainda em 1970, em um prólogo para o *Informe de Brodie*, o escritor expõe abertamente seu parecer:

“não sou, nem jamais fui, o que antes se chamava um fabulista ou um pregador de parábolas e atualmente um escritor comprometido. Não aspiro a ser Esopo. Meus contos, como os de As Mil e Uma Noites, pretendem distrair e comover, não persuadir. Esse propósito não quer dizer que me encerre, segundo a imagem salomônica, em uma torre de marfim”²⁰².

Borges é um autor que preconiza o prazer da leitura. Deseja a emoção do leitor, mas não a transformação da sociedade através da apresentação de suas chagas sociais. Neste aspecto, o velho, personagem do conto, aproxima-se do escritor real. Não está comprometido com nenhuma causa. Logo ao início, diz que apesar de ter perdido muitas noites de sono, em virtude do encontro, “*Ello no significa que su relato pueda conmover a um tercero*”. Quando o jovem apresenta suas idéias engajadas, é irônico: “*le pregunté si verdaderamente se sentía hermano de todos. Por ejemplo, de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros [...]*”. Através da enumeração caótica de todo tipo de profissão e pela inserção de elementos ridículos, gera-se uma redução ao absurdo, do que seria o discurso que assume a defesa das classes sociais. Com a figura retórica, o velho combate a ideologia do jovem, ridicularizando-a²⁰³. Quer

mostrar que os mencionados oprimidos são as pecinhas no jogo de escritor comprometido do outro. Como ele não os conhece, não valem por si mesmos, mas tão somente por sua função: é a massa de *“parias e oprimidos”* (os peões) que ele, o poeta, deseja representar. Quando o jovem vem com este discurso, o velho responde que *“Sólo los individuos existen, si es que existe alguien”*. De modo que aparece seu primeiro argumento contra o compromisso. Sob este ponto de vista, os escritores que se pretendem engajados não possuem uma preocupação autêntica, pelo que seriam apenas entidades abstratas – a Massa, a Humanidade, o Povo, etc. Só poderia haver um interesse genuíno dos escritores, em se tratando de indivíduos, aos quais o poeta conhece, e aos quais, portanto, poderia verdadeiramente estimar.

Ao mesmo tempo, essa sentença do velho sobre os indivíduos também suscita os problemas ontológicos e os temas metafísicos, tão caros para Borges. Sua resposta parece sugerir novo problema no tocante ao engajamento, o de ligar a literatura a temas contingentes. Uma vez mais, enquanto o jovem está voltado para um tempo determinado; o velho está ligado a questões perenes. Na passagem da biblioteca, o velho faz com que o jovem se lembre da literatura universal; na passagem sobre o compromisso, vai chamá-lo a temas duradouros; como nos dois últimos parágrafos, ao narrar a biografia e a história, mostra como ele deveria tratar esses temas; colocando-os em uma perspectiva mais ampla, e mais perene. Ele trata da família pelo ciclo vital e aborda a história à luz dos seus retornos, isto é, trata do particular pelo geral, e trata de fatos históricos, atando-os a outros fatos históricos, de modo a produzir questões eternas e universais; até porque, elas poderiam igualmente recobrir os problemas locais.

Dissemos que, em seu momento de maior nervosismo, o jovem aperta um livro entre as mãos. Como ele, o personagem deste romance é um socialista. Em uma das passagens deste livro, o escritor Piotr faz um acalorado discurso em favor da revolução, mostrando-se comprometido. Quando termina, seu amigo Chatov faz duras críticas aos revolucionários e a ele, indiretamente: “Nunca esses homens que o senhor alude amaram o povo, nunca sofreram por ele, nunca lhe sacrificaram nada; compraziam-se simplesmente nas próprias imaginações”. Defende que “Ninguém pode amar o que não conhece [...] Não só o senhor e eles não conhecem o povo, como não têm pela plebe senão o mais abominável desprezo”²⁰⁴. Chatov, seguindo uma ideologia cristã, vindica um interesse genuíno pelas pessoas enquanto indivíduos, o que dependeria, segundo ele, do contato pessoal. O velho Borges utiliza quase o mesmo

argumento, sobre a importância dos indivíduos em si, a partir de outro ponto de vista, não-cristão.

O mesmo assunto aparece, quando o mais velho confessa que não sabe “*la cifra*” dos livros que o jovem escreverá. Em espanhol, “cifra” se refere não somente à quantidade, mas também à existência de mensagens secretas, isto é, cifradas. Na ambigüidade, o mais velho está afirmando que não sabe o número dos livros que irá escrever, mas também, que não sabe o significado dessas mesmas obras. Esse sentido se reforça quase ao final da narrativa, no instante em que o jovem comenta, que nesta noite do encontro, ele deveria ir ao bar *Crocodile*. No conto homônimo de Dostoievski, o protagonista Ivan Matviéitch sai a passeio com sua mulher e é engolido por um crocodilo em uma galeria de lojas. O problema é que continua vivo e se sente cada vez mais sábio dentro do animal, enquanto fora se discute como tirá-lo de lá, sem matar o bicho. O conto do russo é um signo do inesperado, pois se é inusitado ser engolido por um crocodilo em uma grande cidade, mais surpreendente é seguir vivo dentro dele. Houve muita controvérsia ao redor do significado desta narrativa. Joseph Frank explica que leitores comuns de Dostoievski acreditaram que ele fazia uma crítica contra a implementação de uma política de exploração capitalista na Rússia - uma primeira interpretação. Na época, foi acusado pela intelectualidade progressista da revista *A Voz* de ter feito uma alegoria satírica do exílio de um de seus principais expoentes, Tchernichévski – um segundo sentido. O caso é que o escritor os desmentiu. Afirmou em seus *Cadernos de Anotação* que tinha em mente criticar as doutrinas desumanas propostas pela *Palavra Russa*²⁰⁵. Até aqui, o conto parece remeter ao problema da recepção textual, mas não é apenas isto. Borges percebeu várias situações semelhantes a esta:

“[...] lo de menos son los propósitos. El ejemplo clásico es el Quijote; Cervantes quiso parodiar los libros de caballería, y ahora los recordamos porque acicatearon su burla. El mayor escritor comprometido de nuestra época, Rudyard Kipling, comprendió al fin de su carrera que a un autor puede estarle permitida la invención de una fábula, pero no la íntima comprensión de su moraleja. Recordó el curioso caso de Swift, que se propuso redactar un alegato contra el género humano y dejó un libro para niños. Regresemos pues, a la secular doctrina de que el poeta es un amanuense del Espíritu o de la Musa. La mitología moderna, menos hermosa, opta por recurrir a la subconciencia o aun a lo subconsciente”²⁰⁶.

Este texto é um Prólogo a *Facundo: civilización i barbárie*, de Faustino Sarmiento, o qual comporta denúncias explícitas ao governo de Rosas. Em seu prólogo-ensaio, Borges valoriza o volume na condição de ensaio literário, mas procura negar-lhe o *status* de testemunho de um tempo. Nele, a história é borgeanamente apresentada como algo complexo, que se modifica a todo instante, e que não possui um movimento ou um sentido definido. Portanto, como algo de difícil apreensão. Ademais, Borges aponta para vários “filtros” (memória, leituras e outros mais), sugerindo que até mesmo a historiografia tradicional não consegue dominar de todo a subjetividade do narrador. Como aparece no trecho citado, ele ainda alerta para a interferência da leitura e do subconsciente, os quais poderiam fazer com que o sentido, inicialmente pretendido para uma obra, pudesse ser desvirtuado em quaisquer destes momentos. Com isso, a interessante argumentação deste texto se volta contra o compromisso, pois, se ele mostra que seria difícil para a historiografia registrar fielmente a realidade, sugere que esta seria uma tarefa ainda mais árdua para o discurso literário. No Prólogo a *La Rosa Profunda*, Borges assevera que seria inútil ter em mente uma moral pronta para cada conto ou poema, quando a obra conserva um caráter mais ou menos autônomo em relação aos desejos do artista, e conseqüentemente, "El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta"²⁰⁷. Em outras palavras, o sentido da obra literária seria incontrolável.

Contudo, se o engajamento fica vedado pelas críticas expostas, nossa narrativa formula uma ligeira concessão, isenta de qualquer compromisso. Entre os livros da biblioteca, existe algo que destoa dos demais. É o único livro escrito por um argentino. Contém denúncias sobre um governo. Por acréscimo, o velho comenta que ele vem com uma dedicatória de seu autor. Trata-se de *Rosas y sus opositores*, do jornalista Rivera Indarte, o qual foi um dos maiores inimigos do tirano Juan Manuel de Rosas. O mencionado “Las Tablas de Sangre” é o primeiro apêndice deste livro, contendo uma extensa lista de vítimas do regime rosista; o segundo se chama “Es acción santa matar a Rosas”²⁰⁸. Em paralelo, quando nosso Borges narrador rememora a história argentina no século XX, ele vai dizer que houve outro Rosas em 1955, em uma clara alusão a Perón. É conhecida a indignação de Borges contra o governo peronista - indignação autêntica, porque a mãe e a irmã do autor foram presas a mando do ditador²⁰⁹. Monegal comenta largamente o antiperonismo²¹⁰ de Borges, mostrando que críticas a Perón aparecem no conto “La fiesta del Monstruo”²¹¹. Também Arrigucci Jr alerta que na obra borgeana há referências “ao passado da humanidade e à história

contemporânea, a exemplo dos episódios da Segunda Guerra [...] ou das questões específicas de ideologia e política, como a crítica direta ao peronismo que várias vezes ele fustigou [...]”²¹². Assim os críticos percebem este aspecto na ficção borgeana.

A partir destas explanações, é possível ler, em nosso conto, uma via, através da qual, elementos que remetem ao campo político são naturalmente inseridos dentro desta produção; é uma idéia que consta do Prólogo ao *Facundo*. Nele, Borges dizia que, Sarmiento, ao tentar narrar a situação do país, o fazia “a través del profundo amor y del odio justificado [ao partido federal]”²¹³. Sarmiento queria narrar episódios da história argentina e suas simpatias e desavenças pessoais transpareceram no livro; não apenas de modo direto (não é a isso que o trecho alude), mas conformam a própria visão da história que o ensaísta vai apresentar. Portanto, nem compromisso, nem clausura. De um lado, o conto assinala que a intenção engajada pode fracassar; de outro, lembra que a obra literária não está isenta de captar, e revelar, em algum momento, por intermédio de suas paixões, as opiniões políticas pessoais de seu autor.

O conto formula essa alternativa ao ser-ou-não-ser engajado dos personagens. Quando o velho tenta o reconhecimento, narrando o curso dos fatos no século XX; o jovem não poderia saber o que estava por vir. Com isto, é como se o velho desejasse que o outro pudesse reconhecer-se em sua forma de entender a história, mais do que no conteúdo de seu dizer. Neste trecho, formula-se uma visão capaz de integrar essas atitudes opostas. Mas nesta narrativa metaficcional, essa visão não está oculta sob a malha do hermetismo. Como na “Carta Roubada”, de Allan Poe, a dificuldade de recuperar um objeto, é tê-lo bem diante dos olhos.

Muito perceptível, no mencionado trecho, é que o velho vê uma recorrência nos fatos. Para ele, outra guerra, é (quase) a mesma guerra. Ao apontar para a repetição dos fatos históricos, ele lança um olhar filosófico sobre a mesma, questionando se existiria (ou não) um sentido evolutivo no desenrolar dos acontecimentos. Ele lembra que “*Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo*”, aludindo à Segunda Guerra Mundial. Com o apoio de Japão e Itália, Hitler invade vários países europeus. Inglaterra, França e Rússia encabeçam os Aliados contra as forças do Eixo. Mas este confronto do século XX, é comparado ao do século XIX, no qual o imperador Bonaparte realiza uma série de batalhas para expandir o território da França, tomando diversos países. A Inglaterra reage, formando uma coligação que o vence na batalha de Waterloo. Porém, se a história tratada como fatalidade passaria a ser poesia; desenha-se

neste ponto uma visão poética da história²¹⁴. Em seguida, é aludido o conflito político-ideológico da Guerra Fria; entre EUA, pró-capitalismo; e União Soviética, pró-socialismo. De modo que é como se essas oposições fossem cíclicas.

Logo em sua primeira interpretação da história argentina, o velho retoma o antagonismo, contando que *“Buenos Aires, hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El cincuenta y cinco, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos”*. A narrativa nos remete ao período em que Rosas era o Governador da Província de Buenos Aires, estendendo sua área de influência sobre as outras províncias, com o Pacto Federal. Tornou-se um tirano, até que o General Urquiza, de Entre Ríos, se junta com outras forças para derrotá-lo, na Batalha de Caseros. Então esta é ainda uma visão argentina da história, pois busca sua dicotomia central *civilização e barbárie*. Ele recorta o período do confronto entre unitários e federais, que ganhou relevo pela leitura de Sarmiento, ao traduzi-lo na famosa disjuntiva. Ainda em nível local, outro confronto do século XIX vai ser comparado a um conflito do século XX, uma vez que é possível identificar uma alusão ao governo de Juan Perón, “no Rosas de 1946”. O presidente torna-se um ditador, sendo derrubado por tropas que saem de Córdoba, em 1955. Ou seja, esta seria ainda uma visão pessoal-individual da história, pois fala de fatos que especialmente atingiram a vida particular do próprio Borges²¹⁵.

Na integração entre os conflitos há um ponto comum. Aparecem aludidos: Rosas, Perón, Napoleão, Hitler. De modo que, ao apresentar a recorrência dos tiranos, na verdade, o discurso do protagonista constrói o tema intemporal da tirania (como poderia ser o do temor ou da identidade), o qual faz parte do século XX e de tantos outros. No plano específico, há uma visão pessoal e argentina dos fatos. No geral, há uma visão poética e filosófica da história. Mas se em nossa narrativa, um personagem está preocupado com problemas locais e o outro o chama a temas mais universais, parece existir um momento de síntese entre o local e o universal; quando o datado está no intemporal e ainda seu reverso. Assim, o jovem deveria reconhecer-se neste olhar ambíguo: candeeiro inflamado na história local de seu tempo; luz de farol que revolve a história mundial em sua imensidão eterna²¹⁶.

A verdade mentirosa – *“Puedo probarte que no miento”*. O velho afirma que não está mentindo, quando diz que ele e o jovem são um. No entanto, dizer a verdade,

no seu caso, não significa dizer o que corresponde à realidade, mas apenas defender um ponto de vista sobre a questão. Portanto sua verdade, é como a verdade ficcional, ela reside na construção de uma idéia. Já perto do fim da trama, o narrador admite: “*no podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el dialogo*”. Desse modo fica o subentendido de que o diálogo comporta mentiras; e de que se ambos mentissem seria mais fácil entrar em acordo. O jovem, por sua vez, está demasiado atado à ‘verdade’. Quando tratam da poesia de Whitman, ele traduz a verdade do poema em termos de sinceridade ou mentira. Ou seja, ele está relacionando o ficcional com a verdade da vida.

Assim, o velho pergunta se na leitura de *El Doble* e dos outros livros, o jovem “*distinguía bien los personajes [um do outro], como en el caso de Joseph Conrad*”. Alfineta o mais novo, porque sabe que ele tende a identificar o autor com seus personagens. Conrad pertence a uma linha de escritores, cujos romances eram ambientados no mar. Ao mesmo tempo, é um autor que foi marinheiro boa parte de sua vida. Com isso, muitos críticos quiseram ver relatos de experiências pessoais em seus romances²¹⁷. Então o que ele realmente está perguntando é, se ao deparar com um caso de duplo, o jovem consegue separar os dois, como deveria separar Conrad de seus personagens. Nesta passagem, o velho está traçando um paralelo para o jovem: o autor de um texto em prosa é diferente do personagem de si mesmo, ou dos personagens ligados a si por dados biográficos, como são diferentes os dois personagens de um homem na estrutura do duplo. Mas o que é o duplo; ou melhor, o que é o duplo, para Borges? No *Livro dos seres imaginários*, ele apresenta duas respostas de escritores. Para Poe, o duplo é a consciência do herói, para Yeats, podia ser tanto o nosso contrário - aquele que nos complementa, quanto o homem que não somos nem viremos a ser²¹⁸. Como visto, para Rosset, o outro é personificação de uma realidade indesejável a respeito do “eu”, que se desconhece ou se procura desconhecer²¹⁹.

Comparando as mencionadas teorias sobre o duplo, em busca do que é fundamental dentro delas, percebe-se que de um lado, existe um protagonista que tem uma imagem de si. Do outro lado, está o ‘fantasma’, alguém que o protagonista não sabe que é, ou que realmente não é, mas o qual de alguma maneira está relacionado a si (porque é o contrário complementar, por exemplo). Assim, é possível entender de que forma Borges relaciona uma estrutura literária (o duplo) e a própria literatura (na relação autor-obra). De um lado está o autor, que tem uma imagem pessoal. Do outro, sua obra, a qual pode abrigar experiências, interesses, preocupações, desejos e todo tipo

de imaginações incompatíveis com o escritor, mas as quais, em sua disposição geral, só este homem, com suas leituras e experiências, poderia ter concebido.

Idéias similares aparecem, quando o assunto é a poesia. O mais velho comenta que em um poema, Whitman “*rememora*” uma de suas noites. Sugere assim que estes versos do norte-americano estariam constituídos de ‘memórias’, mas não se pode esquecer que para o velho a memória é território do esquecimento criativo. A imaginação invade os pontos em que a lembrança se torna obscura. O jovem lida de outra maneira com a verdade poética. Crê que Whitman é ‘sincero’ e que, em seus poemas, ele expressa seus sentimentos pessoais e vivências. Nos pressupostos, vimos que o “segundo” jovem Borges possui um texto, no qual julga que o norte-americano seja um poeta de emoções verdadeiras e coloca-se ele mesmo, junto a essa classe de escritores. Vimos ainda que os boedistas achavam que o escritor mais autorizado a expor os problemas sociais era aquele que os houvesse vivenciado.

Já em “Nota sobre Walt Whitman”, o maduro Borges discute o problema das leituras que associam o eu-lírico ao autor real. A partir do exame dos poemas de Whitman, ele ergue um verdadeiro ataque ao biografismo. Explica que os críticos se escandalizavam ao consultar as biografias sem dar com a estória do heróico andarilho de *Leaves of Grass*²²⁰. Apresenta vários argumentos contra este tipo de juízo. Lembra o erro de críticos e autores “quienes atribuyen una doctrina a experiencias vitales”, e não aos livros, de onde seriam provenientes, a seu ver²²¹. Se isso ocorre com sistemas de pensamento, quanto mais poderia ocorrer na poesia – este o alvo do ensaio. Com a idéia de que a tradição é o fator preponderante na composição poética, mostra que o volume de Whitman está firmemente assentado neste solo, pois vários poetas anteriores já haviam se utilizado de alguns temas e recursos, que ele desenvolve. Ressalta o acréscimo imaginativo que transforma em mito, o que era a vida de um pacato jornalista e por todo o ensaio, liga o sucesso da obra às técnicas e não à vida de Whitman.

Tendo em conta as informações deste ensaio de 1932, e a constituição de “El Otro”, em que a citação de *El Doble*, também faz pensar no resgate da tradição, e no qual o intertexto é um recurso freqüente, poderia parecer que a arte é sonho que vem da própria arte. Especialmente, porque o velho menciona que o discutido poema de Whitman tem como tema “una compartida noche ante el mar”. Ora, o primeiro poema do real jovem Borges, em *Ritmos Rojos*, é “Himno del Mar”. O poema cria uma experiência do eu-lírico com o mar, sendo este mesmo o companheiro a quem se dirige

nos versos. O mesmo Borges, em sua autobiografia admite que neste poema quis “ser Walt Whitman”²²². Assim, a alusão produz um divertido e labiríntico jogo intertextual em que Borges atribui a Whitman, um motivo de seus versos, quando, em realidade, é ele quem estava copiando o estilo do norte-americano no poema de juventude. Gera-se o sentido de que a literatura abastece a literatura. Ao passo que ao redor do jovem, conforma-se a idéia de que a literatura deve muito à vida real e às experiências do autor.

Contudo, antes que o jovem diga que Whitman é “*incapaz de mentir*”, o velho lhe adianta que “*El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho*”. Compreende-se que o substrato da poesia não precisa ser o sentimento verdadeiro de um autor mediante uma vivência pessoal. Entretanto, o poema não é um mero jogo verbal, na concepção do mais velho²²³. Os vocábulos de que se serve, “*anhelo*” e “*deseaba*”, podem esclarecer melhor sua idéia. Segundo Freud, o sonho é portador de um desejo. Portanto, volta a metáfora do sonho na discussão sobre a matéria da poesia. A arte, como o sonho, seria portadora de um ‘desejo’, sob formas e figuras associativas. Nesta passagem avança uma idéia que está sendo desenvolvida desde o começo do conto. A vida é um sonho, mas também a literatura é um sonho. Ou seja, a narrativa confere a ambas o mesmo estatuto. Como o sonho é autônomo, mas tem como ponto de partida um sonhador que lhe empresta seus desejos, o mesmo se daria com a obra literária. Não só a imaginação, nem a pura realidade.

O romântico clássico - “[...] *ahora, me das una de tus monedas. Sacó tres escudos de plata y unas piezas menores. Sin comprender me ofreció uno de los primeros. Yo le tendí uno de esos imprudentes billetes americanos que tienen muy diverso valor y el mismo tamaño*”. No dinheiro, “*monedas*”, “*billetes*”, juntam-se as oposições que a narrativa reúne. Em seu formato, ele renova o problema do tempo e do eu. As cédulas lembram o tempo linear e cronológico da metáfora do rio, como lembram a idéia da identidade cambiante que essa temporalidade promove. Fazem pensar no sistema de Heráclito com sua realidade única. As moedas, com seu formato circular, nos remetem ao tempo cíclico e ao eterno retorno. Evocam o sistema platônico com o mundo real e a cópia, com a idéia de arquétipo. Durante a leitura, vimos que se desprendem da narrativa duas concepções de literatura. Há uma concepção *realista*, que postula a originalidade do trabalho individual, na qual a literatura é linear e sucessiva.

Não há continuidade, mas originalidade, ruptura, quebra com o passado. Nela, as formas individuais estão ligadas a um tempo e a um espaço determinados. Além desta, há uma concepção *clássica*, que valoriza a retomada das obras, fazendo da arte um trabalho coletivo. Assim, a literatura é circular, pois formas e temas voltam nas obras de outros autores. Essa idéia central parece pensada, desde a escolha do tema do duplo. Basta lembrar que este foi um grande tema do Romantismo, e que no entanto, nasceu no período Clássico, com *O Anfitrião* de Plauto.

Como já explicado, o conto projeta uma conversa entre a obra borgeana e a geração argentina dos anos vinte. Deste modo, a partir de uma questão particular, Borges parece ter deixado um problema geral para a Literatura - a existência de categorias fundamentais para o trabalho literário. Viemos até o presente momento, buscando estes dois perfis de escritores, sob os títulos de *clássico* e *realista*. Assim os nomeamos, porque, enquanto o velho se concentrava na imaginação (e estava associado a uma realidade onírica), o jovem se detinha nas relações com a realidade. Um segundo rasgo decisivo era o de que, enquanto o velho recorre à tradição, o jovem procura as formas novas e a originalidade.

Em vários dos ensaios e textos críticos de Borges, a idéia da existência de dois modos literários arquetípicos foi amplamente utilizada. Com um mesmo fundo geral, e acréscimos ou omissões sobre uma e outra categoria, conforme o texto, Borges os chamou o modo *clássico* e o modo *romântico*. Em "*La Postulación de la Realidad*", Borges divide os escritores nos mencionados grupos. Avisa que não está pensando nas escolas literárias históricas, "entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederes)"²²⁴. Entre várias observações menores, utiliza dois critérios fundamentais para classificar estes escritores: enquanto um postula uma realidade literária vaga - suficiente apenas para assentar a idéia contida em suas imagens, o outro quer expressar a realidade; enquanto um recorre à tradição anterior, o outro apresenta o desejo de ser original. Ou seja, em sua base, os critérios que definem as categorias no conto e no ensaio são muito semelhantes. Pela semelhança e porque o ensaio aprofunda a leitura do conto, com suas ressonâncias teóricas, vamos traçar alguns paralelos entre ambos os textos.

Uma primeira ligação é perceptível, através das críticas à representação fiel da realidade presente, tanto no conto, quanto no ensaio. Também em ambos, de um lado está um tipo de escritor que procura a originalidade em seu trabalho, enquanto do outro, há um tipo de escritor, ou um modo de escritura, que recorre às

obras da tradição. No conto, há uma série de tópicos que mostram um tipo de escritor que realizaria uma escritura voltada para a realidade em vários aspectos; ao passo que o outro tipo de escritura buscaria soluções imaginativas nestes aspectos. No ensaio, não são várias características, divididas por dois tipos de atitude, no entanto há uma postura fundamental, relacionável à divisão do conto: de um lado, está a busca de expressar a realidade (o *romântico*); do outro, haveria um tipo de escritor que não deseja a plena representação da realidade, mas se contenta com uma realidade literária vaga – ineficiente, enquanto cópia do real, mas eficiente para seus propósitos literários (o *clássico*). Um tenta representar o real, o outro apenas o assinala. Portanto, os dois critérios básicos são similares.

Surgem ainda outros aspectos menores de correspondência. Há um tópico, em que o ensaio se detém, mas ao qual o conto só alude - a técnica para gerar uma realidade no texto literário. A narrativa mostra a técnica pelo uso de detalhes precisos e imprecisos. O ensaio nos diz que os textos *clássicos* postulam uma realidade imprecisa, ao passo que os *românticos* tentam obter uma realidade precisa. No ensaio, a terceira técnica *clássica* se parece, em sua utilização dos pormenores, à técnica que o conto utiliza e apresenta. Outro tópico comum reside na questão da metáfora. No conto, enquanto uma categoria de escritores busca inovar no uso do tropo, os outros recorrem às metáforas já inscritas na tradição. Ademais, o jovem escritor buscaria a individualização, pois desejava diferenciar-se do velho. Já o velho seria um escritor que, a julgar de seu perfil, favoreceria a generalização, tanto por seu gesto de querer identificar-se com o jovem, quanto por apresentar a si mesmo e ao menino, em uma chave de identificação com toda a família. Isso tem paralelo com o ensaio, na medida em que ele nos diz que a escritura *clássica* se destacaria por seu caráter generalizador; supondo-se, neste caso, que a escritura *romântica* particularizaria os indivíduos e as situações. Se há tantos pontos de correspondência secundários entre conto e ensaio, parece que o fundo dessa divisão genérica, realmente, deve ser similar.

Nos dois textos, de um lado está a escritura *clássica* - para utilizar o termo do ensaio; do outro, há um tipo de escritura “*romântica*” ou “*realista*”, mas atente-se que:

- I. No ensaio, o modo *romântico* não se confunde com o Romantismo histórico. É uma categoria muito ampla de autores, cuja escritura tem como marca a expressão da

realidade²²⁵. Sob o título de *românticos* estariam realistas, românticos, autores contemporâneos de Borges. Fica dito, que toda a produção ao tempo do texto (1932), é de predomínio *romântico*²²⁶.

- II. Igualmente pode-se observar o fato de que, no conto, as configurações atreladas ao que titulamos *realista*, partem de algumas alusões aos realistas argentinos de vinte, porém, assim como as características do mais jovem excedem o Borges juvenil, excedem também os realistas de vinte (que não utilizavam as metáforas novas do ultra, por exemplo). Como no caso do ensaio, as configurações do conto não remetem ao Realismo histórico (nele, a poesia não era expressão dos sentimentos do poeta - algo associado ao Romantismo). Ou seja, o perfil *realista* trata de um tipo de escritura voltado para as relações com a realidade, e uma dessas relações é a tentativa de expressar o entorno – ou não caberiam as críticas ao *realismo*, que o conto produz. Portanto, é um perfil geral, o qual pode remeter-se a escritores de vários períodos. Ou seja, conto e ensaio contornam dois perfis genéricos de escritor.

Acreditamos que, embora no ensaio, Borges postule que estes sejam dois modos intemporais de lidar com a literatura, sua classificação parece ter sido fundada a partir da consabida ruptura no campo literário, entre a arte que tem início, desde o período clássico até o século XVIII e, a transformação que começa neste século XVIII, fica consolidada no XIX, e chega até o século XX (as datas variam com os críticos). Há dois indícios desta relação. O primeiro critério para a divisão, no conto e no ensaio, está baseado em uma atitude do artista, o desejo de originalidade ou não. Sabe-se que a originalidade só passa a ser um valor para a arte, a partir do Romantismo. Portanto, os *românticos/realistas* só podem ter ganhado fôlego, depois do Romantismo histórico. O segundo critério no conto, é a relação constante com a realidade; no ensaio, é o desejo de obter uma representação consistente do real. Neste caso novamente o cruze de ambos nos indicaria um período determinado no tempo.

Recuamos um pouco à construção narrativa, para ver de que maneira estão inscritos nela, estes dois grandes modos de tratar com a literatura. Anteriormente explicamos, que havia um efeito de coletividade no tocante aos protagonistas. O jovem e o velho são o mesmo; e o velho ainda buscava uma identificação entre si e seus antepassados, através da profissão. Mas além disso, este efeito é especialmente gerado por um arranjo de identificação, com outros escritores. Certa vez, Borges dizia que “De igual maneira que el romanticismo francés cabe en el solo nombre de Hugo, así lo que será el modernismo [...] cabe en el de Darío”²²⁷. À luz deste comentário, é possível

entender melhor o que se configura no entorno do personagem mais novo, quando é associado a Verlaine, Darío, Hugo, Regules, Dostoievski e o ultraísmo.

Na verdade, esta é uma construção dual que reverte tanto para o significado geral (*clássico, romântico*) quanto para o particular (conversa com a geração de vinte). De um lado, o jovem está suficientemente datado, no ano de 1918, e ligado ao *criollismo*, como para entendermos que as escolas aludem àquela geração literária específica: o romantismo entra sob a escusa do regionalismo; o simbolismo entra por sua influência sobre o modernismo; a vanguarda aparece na referência ao ultraísmo; e o realismo aparece nas concepções do jovem – seu caráter e soluções literárias que sempre tendem a copiar a realidade. Por outro lado, estas são todas as escolas modernas. São alusões ao Romantismo, Simbolismo, Modernismo, Vanguarda, e por fim, também ao Realismo. Já os nomes ligados à figura do velho são aqueles que constam da biblioteca, autores de todos os tempos: Os autores das *Mil e Uma Noites*, Tácito, Cervantes, Carlyle, Quicherat, Amiel, Whitman, Coleridge. Talvez o fato de que não sejam mencionados somente autores do período que vai até o século XVIII, seja explicável uma vez que em “Nota sobre Walt Whitman”, Borges considera *clássico* o trabalho de Whitman; e ademais, é perceptível como, no ensaio, ele mesmo se coloca na defesa deste modo²²⁸. Por tais motivos, guardadas as devidas distâncias entre os textos, pode-se pensar que o jovem é um representante do modo *romântico*, ao passo que o velho simbolicamente retomaria o modo *clássico*.

O ponto de contato é o Romantismo. O romântico, Elías Regules, aparece ligado ao jovem; o romântico Coleridge está ligado ao velho. Ademais, segundo o narrador, o autor que os une profundamente é justamente Victor Hugo. “*Hugo nos había unido*”. Trata-se do escritor que inicia uma divisão de águas entre a literatura que vai até o período Clássico e a literatura que começa a existir depois do Romantismo. Contudo, segundo Erich Auerbach, Hugo não é a transformação completa de um modo a outro:

“como se sabe, foi precisamente o princípio da mistura de estilos aquilo que Victor Hugo e seus amigos levantaram como grito de guerra próprio de seu movimento; nele se manifestava [...] o contraste com o tratamento clássico dos temas e com a linguagem literária clássica. Mas já na formulação de Hugo se apresenta algo de demasiado exacerbadamente antitético: trata-se da mistura do sublime com o grotesco. Ambos são pólos estilísticos que não tomam em consideração o real. De fato, não tinha a intenção de representar a realidade dada de forma compreensiva; antes ressalta, nos temas históricos ou contemporâneos, os pólos estilísticos do sublime e do grotesco ou também outras contradições éticas ou estéticas, e o faz com tanto vigor que eles se entrecrocavam com violência; desta forma, embora surjam efeitos fortes, pois a força de expressão de Hugo é poderosa e sugestiva, são inverossímeis e, como reprodução da vida humana, falsos”²²⁹ (grifo nosso)

Auerbach assevera que os românticos rompem com os modelos clássicos, porém falta-lhes ainda o pleno encontro do sério com o quotidiano – o qual, a seu ver, só chegaria com o Realismo. Além dele, Ian Watt também observou uma transformação na literatura. No entanto, com seu corpus de autores ingleses, ele postula que a mudança estaria em processo desde o século XVIII. Este crítico encontra a existência de um conjunto de procedimentos formais que gera uma base de realidade para o romance, sendo esta uma estruturação do ficcional, que era desconhecida do mundo clássico, mas que se tornou fundamental nas obras modernas²³⁰. A classificação borgeana dos modos literários em “La Postulación” está próxima da utilizada por Watt, na medida em que Borges vai realizar a divisão, tendo em vista, a conformação de uma realidade vaga ou (ou a tentativa) de uma representação consistente do real; e especialmente no caso do *clássico*, ele se detém na explicitação de algumas técnicas. Ou seja, a divisão borgeana em “La Postulación” se parece à de Watt, na medida em que este separa os autores a partir dos recursos de construção de realidade; mas parece a de Auerbach, uma vez que nela, o Romantismo - ou o século XVIII, não parece ter sido considerado, como um momento de transformação decisiva para a literatura²³¹.

Assim, entre conto e ensaio, vemos que a disjuntiva que Borges estabelece, parece estar calcada nesta grande mudança ocorrida no campo literário. Na verdade, o argentino deseja imaginar dois perfis eternos de escritores, e nós os entendemos assim. Essas comparações, contudo, auxiliam a esclarecer no que consistem tais perfis e ajudam a entender nossa narrativa.

A hidra-universo – No conto há dois recursos predominantes, que informam diretamente sobre seu conjunto significativo, o da intertextualidade integradora em oposição ao biografismo desintegrador. Como dito, há muitas referências do autor à sua própria biografia neste conto. No entanto deve-se atentar para a forma em que essas referências são feitas. Auxiliadas por outros dados ficcionais, em um enredo cheio de mudanças das personagens, poderiam recuperar episódios biográficos e atribuir-lhes um sentido comum. Contudo não é o que ocorre, pois apenas sabemos que o jovem muda, sem que aparecem as situações que o levaram a mudar; a família é apresentada na trama, mas significa o genérico ciclo vital; a sexualidade do jovem é aludida, mas ela não retoma experiências significativas, revelando apenas que o outro está vivendo sua juventude. Ou seja, os dados biográficos atiram o leitor a fatos isolados de uma vida.

Remetem a uma série de fragmentos que não se fusionam. Apontam para uma individualidade, e contudo conduzem a uma desintegração. A arte voltada para a multiplicidade da vida tende à expansão e à desintegração dos sentidos.

Por outro lado, a intertextualidade cumpre uma função coalisora. Temos um total de dezessete autores, se aos livros citados na biblioteca somarmos os autores dispersamente aludidos no conto. As menções de Borges a outros escritores e as citações de suas próprias obras e idéias literárias enriquecem o texto fazendo com que se torne parte de um imenso círculo de obras, temas e formas em que se reúne a tradição. Por dois eixos, a rede intertextual trabalha para o texto. De um lado, cada obra que foi mencionada lhe acrescenta significados. São ficções que aumentam a estória dessas personagens. De outro, como ocorre na menção à Flor de Coleridge e a *El Doble* de Dostoievski, essas menções sugerem a recuperação de temas e procedimentos do passado. O efeito do recurso é muito amplo. O pequeno conto torna-se um todo em si mesmo, mas ainda um pequeno mundo, enquanto parte do incomensurável cosmos literário. A arte voltada para si mesma une e gera múltiplos sentidos.

Arrematando esse efeito, há uma imagem que serve de amálgama a essa construção. Na última tentativa de encontrar um modo pelo qual o jovem se reconhecesse nele, o velho procurava algo de que o jovem não pudesse ter qualquer lembrança. Na verdade, algo completamente novo para o outro, mas paradoxalmente tão íntimo de si, que o jovem se identificasse com a frase sem nunca tê-la ouvido. Arrisca: “*L'hydre-univers tordant son corps écaillé d'astres*”²³². O verso reboa sem que o jovem admita de todo a unidade entre os dois. O dinheiro ainda será necessário para que ele creia no que parece ser loucura do velho Borges. Mas o narrador percebe que o toca, pois “*Lo repitió en voz baja, saboreando cada resplandeciente palabra./ -Es verdad - balbuceó. Yo no podré nunca escribir una línea como ésa./ Hugo nos había unido*”. Assim, Hugo os aproxima pela impossibilidade de repetir o seu feito, pela impossibilidade de “ser Hugo”. Mas neste ponto, surge um símbolo para “El Otro”.

Do ponto de vista da técnica, essa hidra-universo que retorça seu corpo escamado de estrelas oferece algo semelhante a uma junção entre as metáforas ultraístas e as tradicionais. Na metáfora por afinidade, a hidra funciona como termo substituto de ‘universo’. Por outro lado, ela se justapõe à metáfora, combinando-se com o termo ao qual alude, mas o que se segue é um enfileiramento de imagens ao gosto ultraísta. Nesta linda associação, o universo se explica pela hidra, mas a hidra, em outro plano, possui as propriedades do universo. Nasce aí um infinito jogo de espelhos²³³.

Formalmente perfeita, é igualmente fascinante em seu conteúdo. Seu núcleo é um vocábulo especialmente polissêmico: “Hidra”. Pode ser o animal marinho da realidade, o pólipo que reúne em si o aquático, do elemento em que se move; e o astral, por seus tentáculos de estrela. Pode ser o monstro lendário o qual, contendo o traço da realidade enquanto serpente, é o ser mitológico das lendas pagãs. Animal sete vezes pior do que a fênix, porque cada uma de suas sete cabeças torna a nascer tão logo é decepada, pode ser ainda o metafórico nome da constelação, cuja estrela maior é o Coração da Hidra. Desse modo, ela une o real e o imaginário. Reitera ademais, a metáfora do rio com seus pedaços de gelo. Mas a hidra é maior, uma vez que o próprio conjunto, a constelação, é parte de um todo. Ela faz pensar na grandeza do Universo, constituído de estrelas e a sua vez, um ser à parte. Faz pensar que cada homem é uma estrela avulsa, mas também o ser completo, enquanto indissociável do imenso corpo universal - a Humanidade.

Seus braços alcançam as duas altas colunas desta narrativa: o eu e o tempo, estabelecendo um novo jogo de cópia e versão. O verso consta do livro *As constelações*. Nesses poemas, Hugo simula responder a um marquês que reprova suas posturas republicanas. O marquês o lembra de seus poemas infantis pró-monárquicos e o sujeito do poema replica que “Era monárquico entonces y era niño”. justificando sua mudança com a compaixão: “Así acaban de hundirse esos mundos antiguos/ Siempre llega el momento. Llegan olas lejanas a través de clamores, de cadáveres, lutos [...] unos siglos empujan a las revoluciones, cual mareas monstruosas,/ como el llanto del hombre convertido en océano”. Como na narrativa em exame, o francês termina reafirmando a unidade entre o homem de ontem e o homem de hoje: “[...] yo soy/ este hombre de ahora y aquel niño de entonces”²³⁴. O que o poema de 1856 não diz é que o poeta foi conservador e monarquista durante a maior parte de sua vida, não só durante a infância. A partir de 1950, começa a reviravolta, ele muda, e do exílio até sua morte, “será o grande tribuno liberal, progressista, atento aos pobres, ao povo, à injustiça social e defensor tempestuoso, iluminado, da República”²³⁵. Ou seja, o poeta romântico termina comprometido com as questões sociais. Assim, o poema retoma a progressão na vida de Hugo: do jovem monarquista ao velho republicano. O enredo da narrativa borgeana representa um encontro entre o jovem *realista* comprometido, e o velho escritor *clássico*. O plano vital (de Hugo) se desdobra no literário (seu poema) e o literário (o conto borgeano) acolhe o anterior. Sob este prisma, esta já não é mais uma estrutura em abismo, mas uma estrutura realmente abissal.

No conto-hidra, cada figura remete a um mundo literário próprio, quando não a amplas idéias que por sua vez desdobram-se em um sem fim de idéias menores. Ele representa cada todo que reúne suas partes opostas, como representa a união central dos sujeitos: o eu e o outro. Assiste-se em cada ato à "vida" literária de Borges, enquanto, em paralelo, desenha-se o problema geral da arte. O escritor que tenta se encontrar, apesar das mudanças ao longo do tempo, ainda é como todos os escritores. Miniatura da narrativa borgeana, a tentativa de reconhecimento do personagem pelo outro se torna o reconhecimento dos paradoxos que alicerçam seu universo ficcional. Buscando descrevê-los, ele nos remete a dois modos fundamentais da Literatura. Na cadeia de identificações gerada pelo intertexto, esse "eu-escritor imaginário" é ao mesmo tempo um autor e todos os autores. Do que poderia ser a máxima personalidade (um personagem com seu nome e seus dados) surge a máxima generalidade.

O fim, o começo - Uma vez que o velho Borges está decidido a provar o seu ponto de vista, a solução vem da memória criativa: “*recordé una fantasía de Coleridge. [...] Se me ocurrió un artificio análogo*”. Copia, mas altera. Na aludida fantasia, se alguém diz que cruza o jardim do paraíso, e ao voltar à realidade possui uma flor... Isto significa que seu devaneio foi real. Portanto, ‘a flor’ atesta a verdade do mundo fantástico. No conto, o desafio do Borges mais velho é similar ao de Coleridge. A diferença é que estão em uma situação insólita e o velho deseja provar que tudo ocorre na realidade. O dinheiro vale como um signo do mundo material, embora diante do menino que fora no passado, esta só pode ser uma realidade fantástica. A façanha é alegórica. Por toda a narrativa Borges atravessa o campo de muitas de suas leituras, revisa suas concepções literárias, e qual é o valor que ele escolhe para dar como prova de sua permanência neste universo textual? O artifício. É esse o valor, a flor do jardim da literatura que ele entrega ao jovem. É a flor do futuro que vai voltar com o mais novo ao passado, dando provas de que ele conheceu uma **outra** realidade.

Uma vez que as notas estão datadas, elas podem “comprovar” que o narrador está certo. Mas a revelação é falseada. As evidências desaparecem quando estão bem diante dos olhos. O próprio narrador avisa que cédulas de dólar não têm data; e esta, não poderia ser mais imaginativa: 1974. Se o narrador, que é o mais avançado na linha cronológica está em 1972, ainda que existisse uma nota de dólar datada, ela seria mais do que falsa. Contudo, seu comentário sobre as notas é significativo: “*muy diverso*

tamaño y el mismo valor". Com isso a narrativa lembra uma última questão em torno da arte literária: o texto cobra valor como uma realidade autônoma, por seus artifícios e recursos; ou também tem valor como documento de um tempo, como retrato de uma realidade que lhe pré-existe? Quando o velho atira a moeda no rio e esta descreve um arco no espaço, seu gesto evoca as idéias de começo, meio e fim. O tempo parece estar retomando seu curso normal. É como se a vida voltasse a caminhar; como se o velho estivesse, simbolicamente, devolvendo o jovem a seu tempo, e reintegrando-se ele mesmo ao curso natural dos acontecimentos. Na alegoria, a imagem sugere que cada uma das concepções do ficcional tem de voltar ao tempo e ao espaço nos quais foram especialmente válidas. Não podem coexistir com a mesma intensidade, e mais do que isso, segundo a narrativa, elas devem dar passagem a novas, ou reformadas, concepções do mundo e da literatura.

Nestas páginas finais, o jovem já não é o mesmo. No trecho sobre Whitman, ele pensava em **referências à vida** do escritor. Depois da troca de moedas, ele lembra o episódio bíblico da ressurreição de Lázaro. Neste momento o narrador se identifica com ele: *"No hemos cambiado nada, pensé. Siempre las referencias librescas"*. Ou seja, no primeiro momento em que o velho utiliza um "nós" depois da suposta prova, o traço de união que aponta entre ele e o jovem é o de utilizar **referências dos livros**. Ao final, o jovem que estava sempre do lado da "verdade", passa a estar do seu lado, pois *"mentíamos los dos"*. O verbo mostra uma unidade alcançada entre eles, embora tudo fique em aberto por causa das notas falsas. O velho "mente" e afirma que o jovem o faz tão conscientemente quanto ele. Percebe que o outro finge que irá ao encontro, quando sabe que não tem a menor intenção de ir. O outro rasga a cédula "datada" e ignora o relógio – mostrando desconsideração com o tempo objetivo da vida real. Embora saibamos que o velho também nunca deixa de ser de todo aquele que fora, a narrativa parece assinalar que o jovem entrou em um "novo tempo" e um "novo espaço": passará ao eterno sonho da mágica literatura borgeana. Terminada a aventura, o jovem pode voltar ao passado para começar a ser o velho; enquanto este pode começar a escrever o seu relato.. O fim é o começo²³⁶.

3.0. UMA FICÇÃO CONTRA O REALISMO, E A VEROSSIMILHANÇA EM SUA FICÇÃO.

“Cuánto escribieron todavía en nuestro siglo [los escritores del siglo XIX, que siguieron vivos en el XX] mira en general hacia el pasado: o es historia o es recuerdo personal” BORGES, J.L. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, 165.

Os ensaios “Nota sobre Walt Whitman”; “Domingos F. Sarmiento: Facundo”; e “La Postulación de la Realidad” são pontos de apoio para a leitura do corpus principal. Não é nosso objetivo realizar uma detida interpretação desses textos. Seus desenvolvimentos apresentam uma série de motivos pelos quais Borges não adere aos postulados realistas, assinalando pontos de afastamento decisivos para sua produção. Por esta razão, o conjunto destes ensaios auxilia a determinar as idéias literárias que permeiam a narrativa em estudo, na medida em que revelam o pensamento de seu autor, mas também, elucidam suas relações com a literatura argentina, no período de formação de sua poética. Ao mesmo tempo em que sua leitura renova as perspectivas de análise utilizadas no trabalho com o corpus principal, ela fortalece nossa hipótese de que a polêmica Boedo-Florida é um momento decisivo na definição da obra borgeana. Assim, de um lado, pretendemos apresentar as idéias que neles confrontam os postulados realistas, para novamente assinalar a oposição a esta estética. Por outro lado, os contos “25 de Agosto” e “El Milagro Secreto” devem tornar visível uma ligação entre a madura obra borgeana e o mesmo realismo, que parece rejeitar.

3.1. BORGES E O BIOGRAFISMO: NOTA SOBRE A EXISTÊNCIA DE UM OUTRO WALT WHITMAN.

O maduro Borges possui uma divisão da poesia em duas classes de autores. “Poeta es el hombre que logra una melodiosa expresión verbal de emociones genuinas o imaginadas”²³⁷. Assim, o *poeta* seria o escritor da confiança, alguém que expressa as emoções que possui ou que imagina possuir. Mas haveria outro tipo de autores no gênero lírico, pois “Es evidente que yo no pertenezco a esa estirpe, y así estoy obligado a simular mediante laboriosos procedimientos, la melodía [...] o a referir las circunstancias que produjeron tal o cual emoción”²³⁸. Assim, existiria o *artífice* – aquele, cujo ponto de partida é uma idéia; em auxílio da qual, ele afeta as emoções que não sente. A poesia em seu caso é uma decisão. Nos pressupostos comentamos que há

um único texto, “Profesión de Fe Literaria”, em que o jovem Borges vê Whitman como um poeta de emoções autênticas²³⁹. Assim, em “Nota sobre Walt Whitman” (1932)²⁴⁰, Borges contraria sua postura juvenil, fazendo notar que tal escritor seria um *artífice*.

Mais perto do literal, o texto trata de mostrar ao leitor que o principal livro de poesias de Whitman, *Leaves of Grass*, não é o resultado da exposição de vivências e sentimentos pessoais de seu autor; ao contrário, é obra de eficiência técnica, resultante sobretudo da retomada da tradição. No entanto, a partir deste assunto específico, o texto está permeado por uma questão mais ampla. Assim, é possível ler no nível mais profundo deste ensaio, em seus elementos artísticos e argumentativos, a tessitura de uma série de motivos pelos quais a poesia se afasta da realidade do poeta, para assumir sua feição artística. Com isso, Borges termina combatendo o biografismo.

Borges contra o Biografismo aplicado à Poesia de Whitman.

Até o Renascimento não havia grande destaque para a figura do autor, já que na preceptiva clássica, a obra literária prescindia da originalidade. A partir do Romantismo e com o advento das teorias científicas, a valoração dos textos começava a ser atrelada ao nome de seu autor²⁴¹. Com a idéia de que a literatura é expressão de sentimentos e vivências, as vidas dos escritores ganhavam relevo. Contudo, no século XIX, esse interesse vai se traduzir, em grande medida, em estudos da biografia, que convertiam as obras em mero reflexo das vivências de seus autores. A crítica de Taine dá forças a esse tipo de abordagem, com seus julgamentos sobre a poesia de Racine²⁴². Especialmente nas primeiras décadas do século XX, este tipo de interpretação recebe novo impulso a partir dos estudos de Freud²⁴³. Jakobson lembra que até o início deste século, a crítica apenas assinalava a beleza das formas e encontrava os temas, discorrendo sobre as questões filosóficas ou sobre o fundo social da obra, mas detendo-se especialmente nas anedotas sobre a vida do artista²⁴⁴. Não havia grande número de trabalhos voltados ao estudo do significado, através da forma, e ao exame das técnicas.

Por essa época, Borges escreve “Nota sobre Walt Whitman”. A moldura do ensaio é uma proposição, que divide a literatura em dois tipos de realizações, os livros absolutos *versus* os livros parciais. Da contraposição, salta que enquanto um tipo de escritor tenta uma obra imortal, os outros seriam aqueles, cujas obras conseguiram um impacto limitado à sua época - portanto uma realização parcial

nesta concepção. Ressaltando os esforços de Yeats, Joyce, Pound e Eliot para conseguir uma obra perene, entende-se que o livro absoluto é aquele que visa à larga duração – que o ensaísta está valorizando. Esse ensaio, que trata da poesia de Whitman, diz muito sobre a poesia, em geral. Seus exemplos tecem a idéia de que o poema pode escapar ao pessoal, em suas representações. Mostra que isto é especialmente favorecido, quando o poeta procura o genérico; quando descreve atos fundamentais da vida humana; quando incorpora elementos de diferentes épocas à sua poesia, ou ainda, quando recorre a símbolos, etc. Ao mesmo tempo, em sua classificação dos temas utilizados, para tentar o livro máximo, Borges faz ver que já foram utilizados temas altos e importantes; temas triviais; temas menores; mas também temas negativos, nesta tarefa. Fica sugerido assim, que o tema não é o fator chave na obtenção de um livro absoluto, mas também, que a poesia, que deseja perdurar, não pode se limitar às poucas experiências de seu criador. Ademais, ele justifica o intento de Mallarmé, de fazer uma grande obra com temas negativos, dizendo que o francês percebeu que as artes tendem a ser como a música, na qual “*la forma es el fondo*”. Assim, o ensaio confere relevo à forma e levanta a percepção de que o poema excede as experiências próprias, através dos arranjos formais, uma vez que eles significam mais do que o autor poderia prever. Dessa maneira, fica estabelecido um ponto de afastamento: se Whitman se lança à tarefa de um livro total, seu volume ultrapassa a expressão de sua realidade biográfica.

Borges ainda apresenta três citações sobre a poesia do norte-americano: a de Abercrombie, de que o poeta “*extrajo*” essa poesia de suas experiências; a de Edmond Gosse, de que este sujeito poético é literatura em “*protoplasma*”; e a sua própria opinião, de que Whitman, o homem de letras, é distinto de Whitman, o herói semidivino. Assim, é possível pensar que o eu-lírico deixa o campo vital, desde a concepção do poema, pois nele, não se apresenta o poeta tal como é. Talvez não se apresente o que realmente fora algum dia, mas o modo em que o poeta se vê, ou o modo em que desejaria ver-se em seus versos. Sua segunda citação mostra que o sujeito poético só se completa no ato de leitura, de maneira que ele também recebe o acréscimo das reminiscências e sentimentos pessoais de seu interlocutor. Logo de sua opinião, Borges compara o personagem Dom Quixote ao herói de *Leaves of Grass*. A idéia já aparecia em “El Otro”. Surge o entendimento de que o eu-lírico é tão diferente de seu autor, quanto o romancista de seus personagens, de modo que ele poderia ter uma personalidade muito distinta à de seu poeta, como ocorre aos heterônimos de Fernando Pessoa. Poderia ainda ser uma figura gerada especialmente em relação com o tema

proposto, isto é, um eu-lírico tímido para o tema da indecisão amorosa ou um eu-lírico irascível, adequado ao tema do ódio, etc.

O ensaísta até apresenta as diferenças entre *Leaves of Grass* e as biografias sobre seu autor, para mostrar a incompatibilidade nos dados. Ademais, Borges constrói duas figuras bem nítidas, ao longo do ensaio. Enquanto Whitman é o homem que almeja o livro absoluto; o sujeito de seus poemas é uma espécie de prisma, capaz de refletir características de todo ser humano. O contraste se amplia ao atrelá-los, um a Cervantes e o outro ao Quixote, de modo que Whitman seria o escritor, em sua cela; ao passo que o sujeito dessas poesias, seria tanto quanto o Quixote, um andarilho livre e errante. Borges parece buscar um estereótipo de erudito, ou uma imagem pessoal de erudito, asseverando que Whitman é “*casto, reservado, taciturno*”. Quanto ao personagem, ele não parece tão preocupado, com um perfil exato, quanto em estabelecer uma eficiente oposição ao anterior - “*efusivo y orgiástico*”. Enquanto um é o “*pobre literato*”, o que sugere a triste vida de um sujeito comum; o outro é apresentado como um vagabundo despreocupado e de vida feliz. Observe-se o paralelo em “*Walt Whitman, hombre [...] leyó [...]; Walt Whitman, personaje poético [...]*”. Ele confere ao homem de letras as leituras, que ajudaram a compor a obra; e atribui ao personagem poético as experiências e viagens, “*New Orleans*”, “*Georgia*”. Borges não tenta negar as vivências, ele apenas as retira do autor e as transfere ao ser ficcional. Assim, à luz do ensaio, Whitman-personagem é o tipo experimentado em muitas aventuras. Em contrapartida, Borges faz do colega de profissão, um leitor, um homem de vivências mentais, como ele mesmo.

O processo de gerar duas figuras surge desde sua metáfora para o livro, quando diz que o personagem é o “*salvaje*” “*amistoso*”, que o autor descreve com “*ternura feroz*”. Ou seja, Borges apresenta neste “personagem poético”, o carnal, o bárbaro, uma espécie de homem primário, capaz de estabelecer uma ponte entre si e a humanidade inteira. Essa visada é eficiente para tornar o personagem um ser de vida agitada, diferente do perfil comum de escritor. Assim, vida e obra são opostas, através da sugestão de que a poesia não se faria sem o esforço da leitura e sem o domínio da técnica. Ademais, no ensaio, *Leaves of Grass* é um “*orbe paradisíaco*”, ao passo que a vida é uma “*crónica insípida*”. Com isso, o léxico “*orbe*” e a expressão “*transición melancólica*” traduzem o sentido de que a poesia whitmaniana seria um outro mundo frente à realidade. Essa poesia é portadora de felicidade; enquanto a vida está associada

ao insípido e ao comum de cada dia. Portanto, o sujeito da poesia também é distinto do poeta, ao integrar a representação de uma realidade ideal.

Ainda são comparados os heróis *românticos* que “*prolijamente acentúan sus diferencias*”, com o eu-lírico de Whitman que “*quiere parecerse a todos los hombres*” (1974, p.250). Portanto, a seu ver, o trabalho do último não é *romântico*, porque esse eu-lírico tende ao universal. Ao mesmo tempo, Borges procura opor-lhe os boêmios Byron e Baudelaire, cujas obras são usualmente relacionadas às suas experiências pessoais. Surge o humor ao comentar que estes poetas “*dramatizaron, en ilustres volúmenes, sus desdichas, Whitman, su felicidad*”. Ao não dizer que os aludidos escritores registraram ou apresentaram, mas sim que “*dramatizaron*” suas vivências, percebe-se a idéia de que a poesia, mesmo quando o poeta se propõe uma expressão pessoal, pode se afastar da realidade biográfica pela ênfase, conferida ao recorte e ao destaque dos sentimentos ou experiências, que se deseje externar. O próximo passo é atrelar o personagem de Whitman ao Zarathustra de Nietzsche, pela “felicidade” que ambos propõe ao leitor. Isto chama a atenção para a inconsistência de traçar relações diretas entre autor e eu-lírico, o mesmo em um poema, que em um texto de filosofia²⁴⁵. Neste caso, compreende-se que o sujeito da poesia não apenas “dramatiza” vivências, mas à semelhança do “eu”, utilizado no texto do filósofo, também poderia realizar a poetização de uma idéia ou conceito, como Borges propunha em sua juventude.

“*Un hecho falso puede ser esencialmente cierto*”, assevera o ensaísta. Como exemplo, ele menciona o mito de que Enrique I nunca sorriu após a morte do filho. Assim, o texto dá como mentirosa a crença de que o rei tenha apresentado sempre o mesmo rosto imóvel através dos anos, mas lhe confere verdade, enquanto um símbolo da profunda tristeza do soberano. Sua reflexão suscita o pensamento de que a poesia não vai reproduzir a realidade do poeta, com a mutabilidade de seus sucessivos estados emocionais. Assinala contudo, a possibilidade de que em seu significado, ela venha a captar o problema maior que está por trás de uma realidade. Ou seja, ele evoca o caráter simbólico do poema, contra as leituras biografistas de Whitman. Borges ainda comenta o boato de que soldados alemães teriam torturado alguns belgas, no começo da Guerra Mundial de 1914, mostrando que o episódio das torturas pode ser falso, mas apontando sua efetividade, enquanto uma profecia da série de horrores, que se seguiram na história. Assim, ele desvia a poesia de uma representação do presente, ao indicar que ela poderia assumir um caráter revelador em relação ao futuro - já não diríamos uma previsão, mas que, talvez ela exiba uma extraordinária força significativa, junto às futuras gerações.

Por outros exemplos, Borges procura uma distinção que fica clara no rodapé, a diferença entre racionar algo e estar convicto de algo. Sua anedota sobre Nietzsche nos diz que em 1874, ele lê e condena a doutrina do eterno retorno; em 1881, a postula. A explicação sugerida é a de que, em um primeiro momento, o filósofo apenas pensa e entende o eterno retorno; em um segundo momento, uma súbita compreensão e aceitação do que lera o conduzem a postular essa doutrina. O alvo parece ser o epíteto de “poeta da democracia nascente”, de modo que nela é possível entrever uma tentativa de afastar Whitman, de um conhecimento pragmático do sistema político, e de atá-lo a uma mera exposição intelectual ligada ao mesmo. Assim, Borges atribui ao poeta norte-americano o desejo de imaginar um “*democrata ideal*”. O ideal, e não o verdadeiro democrata, como se recusasse a idéia de que o poeta houvesse poetizado o resultado de uma experiência pragmática com o novo sistema político. Com isso, a poesia também se afasta da exposição do que o autor realmente sente e acredita, uma vez que poderia estar tratando, do que seria, para si, apenas uma vivência mental.

O ensaísta primeiro afasta Whitman dos autores *românticos*, para depois aproximá-lo dos *clássicos*. Ele indica a presença de um mesmo recurso em uma série de textos, no livro sagrado do *Gita*, nos textos dos filósofos Heráclito e Plotino, e ainda no poeta persa, Attar. Ademais, comenta que Emerson lê os hindus e ainda alude ao trabalho do poeta Stefan George, fazendo-o parecer uma variação dos anteriores. Com isso, ele sugere que, para suas largas enumerações, Whitman teria, não uma, mas diversas fontes, já que o recurso consta de toda uma série de textos anteriores. Assim, faz com que os poemas pareçam derivados de muita leitura, e por ende, da tradição anterior. Compreende-se em paralelo que o poema pode ser convencional, quando recupera os temas e formas clássicas da antiguidade; ou ainda, porque ele pode cair, ou voluntariamente resgatar, os procedimentos ou lugares-comuns, que os poetas, canônicos ou menores, de muitas gerações, julgaram adequados ao seu exercício.

Quase ao final do ensaio, Borges procura um último modo de inserção de Whitman no legado literário, neste ponto, através de um tema da tradição. Ele lembra o *topos* da imortalidade do poeta, citando Shakespeare e Horácio como precursores. A escolha destes poetas já reitera tratar-se de um assunto fortemente convencional, uma vez que tais escritores são fonte de temas, para inúmeras obras. Borges alega três razões pelas quais os poetas voltariam a esse lugar comum: o orgulho, o suborno e a vingança. O orgulho sugere o pensamento de que o poeta acredita, de antemão, que seu trabalho obterá reconhecimento, pois na verdade, ele ‘canta sua imortalidade’, sem contudo saber

se ela virá. Então, o suborno nos lembra, que para alcançar essa glória, o autor supostamente terá de agradar a crítica. Já a vingança, faz pensar na relação da obra com a tradição - talvez aluda ao procedimento *clássico* de emular. Assim, recorda o vínculo, através do qual, uma obra ‘paga’ seu débito para com as anteriores. O importante é que com essas razões, o ensaísta lembra que os poetas não escrevem somente para si mesmos, mas têm em vista a recepção pelo público leitor, pela crítica e suas relações com as obras pré-existentes. Ao mesmo tempo, mostra que a poesia pode se afastar em muito das vivências pessoais, quando um autor visa a convencer a crítica dos méritos de sua obra. Contudo, se Whitman segue um ‘topos’ convencional, neste ponto, seus versos não trazem um mero registro de suas experiências. Além disso, sugere que pela técnica e pelo aproveitamento do tema tradicional, Whitman torna-se um dos escritores que chegaram à conquista de um livro absoluto.

Discussão I - Este é um ensaio de crítica literária, que gera teorias a respeito das relações existentes entre escritor e obra poética. No entanto, essa teorização genérica, que parte do caso particular da poesia de Whitman, ainda parece ir ao encontro de uma questão mais específica: suas relações com a geração literária argentina de 20.

Esse viés se reflete em toda a armação do ensaio. É identificável desde o título, “Nota sobre Walt Whitman”, que descortina uma dupla perspectiva. De um lado, reflete a configuração efetiva do texto, pois ele é semelhante a um prólogo, no qual um editor ou crítico fornece um comentário explicativo ao grande público. Por outro lado, mais que um simples nome genérico para um artigo literário, “nota” se deixa ler enquanto uma advertência para que se reconheça algo. Com este título começa uma ficção enunciativa para Borges. Como em muitos de seus ensaios, ele é o erudito, que conhece textos hindus e o poeta persa do século XII, citando uma enorme quantidade de autores por todo o texto. Além disso, ele se posiciona como o crítico, aquele que deseja prevenir contra eventuais percalços e corrigir o ‘senso comum’ das leituras amadoras.

Obter uma voz autorizada, através da ficção enunciativa, torna-se importante, quando o ensaio veicula outra ficção, a de seus próprios adversários. O texto revela que seus rivais são aqueles que executam “*la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, heroe semidivino de Leaves of Grass [...]*”. Fica claro que é uma crítica que lê na obra de Whitman, um relato de suas experiências pessoais, como se nelas existissem as mesmas aventuras de seu personagem poético. O ensaísta ainda nos diz que eles cometem o erro da “*adopción del estilo y vocabulário de sus*

poemas [...]”. Esse comentário torna mais exato o anterior, quando faz pensar que esses ‘imitadores de Whitman’ não são somente um grupo de críticos, mas possivelmente um grupo de escritores que possui textos críticos, já que eles copiam o autor estudado. Se levarmos em conta o peso que Borges atribuía à obra de Whitman como referência para grandes poetas da literatura hispano-americana, como Neruda e Darío²⁴⁶, seus argumentos começam a fazer sentido, pois, se estes escritores se deixaram influenciar pelo norte-americano, autores menores podem ter reproduzido seu estilo. Basta lembrar que no começo do século XX, grande parte da crítica ainda estava constituída de escritores que liam e resenhavam a produção nacional e estrangeira.

Mas a argumentação do ensaio faz uma projeção mais clara de seus destinatários. No primeiro parágrafo está a idéia de que a literatura pode ser como a música na qual a forma é o fundo. Ou seja, ele lança a idéia de que a forma é significativa. Então, se entrevê um grupo que acredita ler nas obras a exposição direta das vivências do autor, esquecida de que a forma media, preenche, altera e distorce tais experiências. A seguir, Borges cita Mallarmé com sua famosa sentença, de que o livro é o fim de todas as coisas. Por isso, percebe-se que talvez ‘esses rivais’ tomem a literatura enquanto um meio para fins ideológicos, princípios humanitários ou políticos. Ainda vale lembrar que ele está evocando um simbolista, quando é sabido que estes combateram contra o Realismo, que precedera sua escola. Ao mesmo tempo, trata-se de um poeta que se perguntou pelos limites da referencialidade na literatura²⁴⁷. Esse sentido se consolida, no trecho em que assevera que “*un hecho falso puede ser esencialmente cierto*”. Desse modo, ele propõe ao leitor que a linguagem não é apenas referencial, mas que também simbolicamente ou profeticamente pode adquirir verdade. O mesmo antagonismo pode ser perceptível na própria proposição de livro absoluto, isto é, um livro eterno voltado para o genérico – e não para as realidades sociais de um determinado tempo. Está presente ainda, quando Borges demonstra, que para empreender um livro máximo, não faz falta um tema importante. Ao contrário, em sua argumentação, até os temas banais e negativos podem ser considerados adequados para tal façanha. Desse modo, o ensaísta leva a pensar que combate contra um grupo que confere grande valor à temática. O mesmo afastamento se descortina em seu comentário quase didático de que “*más importante es comprender que el mero vagabundo feliz que proponen los versos de Leaves of Grass hubiera sido incapaz de escribirlos*”. Novamente, o ensaio projeta a existência de um grupo que confunde personagem e autor, e que não atenta para a técnica e imaginação, envolvidas em uma obra poética.

A oposição a este grupo se sente sobretudo nos momentos em que o ensaísta faz uma espécie de jogo de provocações dentro do texto. Borges faz a provocação de que Whitman “*fue*” o que estava em seus versos, como se perguntasse, se o autor real poderia ter sido o futuro, o leitor e até o ‘sem-corpo’, ou mesmo o morto anunciado em seu poema. Ainda uma segunda vez afirma que Whitman “*fue*” e “*sintió*” tudo o que está em seus versos, para em seguida corrigir, “*no en la mera historia, en el mito*”. Com tais burlas, percebe-se que ‘esse outro’ coloca a poesia na direta dependência de seu contexto. Em certo ponto, Borges simula comiseração por esta classe de idéias, “*Aun más perdonable es el caso de quienes atribuyen una doctrina a experiencias vitales y no a tal biblioteca o a tal epítome*”. Colocar doutrinas na dependência de leituras é conduzi-las ao oposto das vivências. Sua sentença funciona como uma comparação velada: se até as grandes teorias partem dos livros, quanto os poemas não podem ter se valido da tradição? Ainda, Borges poderia ter concedido que a obra se fez em relação com seu tempo, pensando na relação dos poemas com a democracia em processo, mas não. Ele a leva ao terreno das vivências intelectuais. Ainda, se este é um grupo que entende a poesia em estreita relação com a realidade, faz sentido que ele não se poupe o trabalho de chegar ao pólo oposto com seus argumentos.

Essa é última faceta que Borges condena neste tipo de interpretação, a imagem de um Whitman político, talvez o militante de um partido, talvez um defensor do gênero humano, de qualquer forma, um autor ligado à experiência da democracia. Neste ponto, o ensaio tem uma conexão com “El Otro”, no qual o jovem acredita que Whitman vivenciou os fatos de um poema, e, ademais, apresenta idéias de um escritor comprometido. Pensando conto e ensaio, juntos, esse grupo, que o jovem representa, vê no poeta norte-americano um escritor político, cuja obra reitera a vivência.

Desse modo, explica-se o efeito geral que este texto procura criar, um processo de desambiguação. É como se houvessem dois ‘Whitmans’, de modo que sua proposta seria a de demonstrar qual deles, na concepção borgeana, corresponde efetivamente à grandiosidade de *Leaves of Grass*. Como visto, o ensaio faz desse escritor, um literato interessado na mais alta realização neste campo - o livro absoluto. À semelhança do trabalho com a figura de Sarmiento em um texto posterior, Borges constrói o perfil de um escritor de gabinete para o norte-americano. A argumentação ainda sugere que a pacata vida do escritor teria lhe permitido tornar-se um grande leitor, e desse modo ter acesso à tradição, cujos temas e recursos auxiliam a compor sua obra. Em contrapartida, sabemos já qual é a outra leitura: Whitman, um homem vivido. O

ensaio sugere que o outro grupo vincula o norte-americano a poetas como Byron e a Baudelaire, como se ele fosse um autor boêmio com sua vida noturna, com suas aventuras amorosas, etc. Segundo a lógica do ensaio, os antagonistas da versão borgeana, acreditariam que ele coloca sua vida em versos. Seria portanto, um aventureiro, um autor viajante que conhece vários lugares, ou ainda um herói local que apóia as mudanças políticas em seu país. Por isso, é possível tentar ouvir as vozes de um grupo que se encaixa neste perfil, comparando suas afirmações com as do ensaio:

a) “A maneira de se expressar é secundária quando se escreve com o coração e não com a pena”, diz o editorial da revista *Los Pensadores*²⁴⁸, ligada aos boedistas. Mediante tal classe de afirmações, é importante que Borges vindique a técnica no julgamento das obras literárias e que enalteça os recursos utilizados por Whitman. Não só porque entenda que ela seja o mais próprio na arte literária, mas também pelo fato de que seus poemas e ficções viriam a se destacar neste aspecto.

b) “É imprescindível também fazer alusão ao meio, cuja influência é direta. Esse alcance ou projeção social deve aparecer na obra [...]”²⁴⁹. – Diz o boedista Emilio Soto. Dessa forma, quando Borges encarece o livro *perene* e mostra que o tema não é o mais importante para uma obra literária, ele polemiza com essa estética. Suas afirmações desvalorizam as poéticas que conferem grande relevância à temática social. Cabe lembrar que os temas são a pedra de toque da literatura realista e comprometida. Os grupos que adotam o realismo socialista, em geral, não se fazem tantas exigências formais, quanto exigências temáticas. Em contrapartida, ao preconizar a forma, Borges está fornecendo ao público alguns critérios que viriam a favorecer sua narrativa, e já favoreceriam seus poemas e ensaios mais voltados para temas filosóficos e intemporais – os quais seriam desprezados na chave de leitura oferecida pelo boedista.

c) “Não é segredo para ninguém que a literatura tem sua política”; “A face social que essa literatura traz não é senão seu corolário lógico”²⁵⁰. – Enfatiza o mesmo Emilio Soto. Vimos que na parte final da nota, o ensaísta se empenha em não fazer de Whitman um legítimo expoente da democracia e retirá-lo do campo das verdadeiras convicções políticas. É possível que ele o faça, levando em conta a certeza de que a literatura possui sua especificidade, aparte de qualquer empreitada ideológica. Mas se no ensaio ele preconiza as técnicas, e o valor da forma, parece estar tentando colocar-se a si, e à sua literatura, a salvo de julgamentos baseados em critérios extraliterários. Essa atitude

parece importante por dois motivos. Primeiro, porque ele recupera um precursor ilustre para sua obra - Whitman, o qual evoca inúmeras vezes. Além disso, como observou Yurkievich, na poesia borgeana há “una tendencia a la idealización, a la abstracción, a la irrealidad que gobierna, cada vez más, su marcha de poeta. Produce un alejamiento creciente de la actualidad, [...]”²⁵¹. Assim, com levar Whitman ao campo das “vivências intelectuais”, Borges também já prepara seu público para uma poesia mais fria, mais mental - um tipo de lírica que o argentino já tinha em mente nos anos vinte²⁵², mas o qual ele viria a consolidar a partir dos anos sessenta.

d) “[Nós, os escritores] Vivamos mais perto do homem despojado de todos os hábitos pestilentos da civilização, do homem despido, órfão e miserável. Mais perto do trabalho e da natureza. Conhecemos o ateliê, a fábrica e o hospital; a sujeira dos cortiços, a sujeira e a fome. Conhecemos a dor de nossos irmãos em Cristo por experiência própria”²⁵³ – salienta a declaração da Revista *Los Pensadores*. Essa exigência encontraria oposição em outra manobra borgeana. Ele afasta a obra de Whitman da idéia romântica do poeta que verte suas tristezas pessoais em seus versos. Precisamente, ele a coloca em descrédito gerando a sugestão de que, mesmo quando os poetas se propõem exhibir seus sentimentos e vivências, ainda incorrem em distorção pela ênfase. Borges diz que esses *românticos* ‘teatralizavam’ suas vivências. Ao mesmo tempo, ele salienta as relações de Whitman com a tradição, tanto por seus temas, quanto por seus procedimentos, aproximando-o ao modo *clássico* de escritura. Portanto, se um poeta de grande êxito não precisou de aventuras extraordinárias para conceber sua poesia, então Borges consegue desqualificar a exigência de uma vida interessante, ao passo que autoriza sua própria voz. Afinal, se não era um homem rico, tampouco havia experimentado os problemas da classe operária, e de qualquer forma não faria uma poesia dedicada a apontar os problemas da sociedade. Ainda com seu apreço ao modo *clássico*, ele rejeita a originalidade ‘periodística’ de apontar temas sociais que despontam todos os dias. Ao contrário disso, em seus ensaios, vai tornando a erudição um valor. Ademais, através de suas constantes comparações entre obras e precursores, ele exalta um critério bastante produtivo para o julgamento de sua própria obra.

No período da publicação deste ensaio (1932), Borges já tinha escrito três volumes de poesia, mas o autor ainda produziria vários outros até a década de oitenta. Portanto, deve-se tentar entender esse momento dentro de sua produção. Estudando a lírica borgeana, Saúl Yurkievich ressalta que nela não há uma mudança

radical, mas um desenvolvimento que gradualmente foi levando ao que era mais condizente com a visão de mundo do poeta. No entanto, ele entende que Borges passa de um tipo de atitude artística a outra: do romantismo expressionista dos anos vinte, a um neoclassicismo de sua segunda etapa poética. Sua primeira poesia tem uma atitude “naturalista”, é “vital, sensualista, abierta a toda la riqueza [...] ideas y sentimientos que se experimentan en contacto directo con la realidad”. Ao passo que a segunda atitude, “abstracta”, “en lugar de la plenitud inabarcable que ofrece la percepción concreta, tiende a fijar los símbolos, las analogías, los arquetipos que constituyen el sustentáculo del mundo sensible; no busca la sustancia sino la esencia; no lo fugaz y accidental, sino lo eterno y homogéneo”²⁵⁴. Portanto, se a primeira poesia borgeana é vital e aberta às impressões que o mundo provoca, na segunda há um predomínio das abstrações que racionalizam e buscam o essencial. O crítico ainda revela que nesta segunda fase, Borges se esquivava de expressar sua vida cotidiana, de temas como amor e erotismo; buscando, em contrapartida, uma arte mais idealista, tornando-se um poeta intelectual, para quem a poesia deve muito às leituras, já que “el desencadenante [dos poemas] es casi siempre racional, consciente”²⁵⁵. Ou seja, os comentários do crítico mostram que os trabalhos poéticos do jovem Borges estão mais próximos de sua realidade, ao passo que o velho poeta exibe uma poesia mais mental.

Ramona Lagos, que à diferença de Yurkievich, pôde acessar a produção borgeana entre os anos setenta e oitenta, entende que, de fato, os poemas da etapa madura nos anos sessenta, são predominantemente racionais, contudo, “coexiste, aparentemente secundaria – y paradójica – la faz del instinto, del temor elemental, de lo ‘demasiado personal’ [...] extraño a la especulación estética que privilegia lo intelectual”²⁵⁶. Para ela, na segunda fase de sua lírica, Borges valoriza os temas filosóficos e de cunho racional, conferindo menor atenção à expressão da dimensão física do corpo e do contato com o mundo; no entanto, ela detecta que tais elementos assomam à sua obra, ainda que de modo involuntário. Outro dado interessante nesta pesquisa, é que enquanto, em geral, a crítica se volta para os três primeiros livros de poemas dos anos vinte e para a poesia borgeana dos anos sessenta, como se houvesse um hiato na produção deste autor, Lagos procurou estudar os poemas desse intervalo. Assim, ela assinala que os poemas da década de vinte, apresentam tanto elementos da dimensão física da existência, quanto elementos de proposição intelectual. Já os poemas da década de trinta (o intervalo) prefiguram sua poesia dos anos sessenta, segundo ela; e a grande diferença entre os poemas juvenis dos anos vinte e trinta, é que nos últimos

“junto a una interrogación intensa sobre sí mismo y el mundo, [há] un dramático cuestionamiento de su trabajo literario”²⁵⁷. Assim, Lagos indica que os anos trinta assistem a uma profunda transformação na poesia borgeana.

Vimos em nossos pressupostos que o (segundo) jovem Borges acreditava em Whitman enquanto um *poeta*, um lírico da expressão genuína dos sentimentos. Na “Nota”, observamos que o Borges dos anos trinta revisa a poesia do norte-americano para associá-la ao trabalho do *artífice*, descobrindo nele as técnicas e a retomada da tradição. Essa transformação parece ter sido aludida de modo simbólico no conto “El Otro”, quando o jovem entendia a poesia associada às vivências do poeta, ao passo que o velho preferia entendê-la, enquanto composição de um significado através de suas figuras. Ou seja, na narrativa, Borges sugere que para tornar-se o escritor que chegou a ser; em sua juventude, foi um passo importante deixar de investir na poesia enquanto expressão pessoal, como o faziam os escritores de sua geração²⁵⁸. Yurkievich atesta a existência de uma mudança na poesia borgeana, relacionável a este aspecto – de poesia vital a abstrata. Lagos assinala que houve uma mudança, na qual a racionalização da poesia, abafou, mas não extinguiu de todo a presença de elementos de ordem pessoal. Ainda muito interessante é o dado de que essa mudança teria tido início nos anos trinta.

Esses dados nos levam a crer que as reflexões efetuadas na “Nota”, e em outros ensaios recolhidos em *Discusión* (1932), os quais chocam com os postulados do grupo boedista da década de vinte, foram fundamentais para essa transformação. Além da alusão no conto, e da releitura de Whitman efetuada no presente ensaio, três motivos nos direcionam a esta idéia:

1. O Borges da Europa não tinha concepções poéticas biografistas. Inclusive, em seu primeiro ano de regresso à Argentina, ele chega a tecer o projeto de uma poesia sem emoções²⁵⁹. Assim, a defesa de uma poesia ligada ao biográfico, só parece ter surgido diante das necessidades de definir um *criollismo* legítimo em oposição a um falso *criollismo*²⁶⁰. Com isso, entendemos, que os problemas da representação do nacional na literatura, parecem tê-lo aproximado de concepções biografistas, de que o verdadeiro *criollista* é aquele que tem um sentimento e uma vivência autêntica de seu país. Mas vimos também, que em função do socialismo, os autores de Boedo faziam exigências semelhantes aos poetas – poeta é aquele que vive e sente as necessidades do povo.

2. Em 1928, Borges chega a declarar que, por seus temas, talvez ele devesse ter se incluído entre os escritores de Boedo, já que os temas deste grupo eram facilmente associáveis ao cânone das obras *criollistas*²⁶¹. Ou seja, o *criollismo* faz com que ele se aproxime do que eram os postulados boedistas em poesia.
3. As críticas e as discussões entre os integrantes dos grupos de Boedo e Florida ocorrem entre a segunda metade dos anos vinte e o início dos anos trinta (entre 1924 e 1930, sobretudo). Portanto, o livro *Discusión* (1932) é escrito logo depois da polêmica. E se Borges não escreve vários artigos apresentando sua posição no período; tanto neste ensaio, quanto em “La Postulación”, é possível entrever as respostas borgeanas aos assuntos que foram debatidos entre os grupos.

Por tais motivos, entendemos que durante a década de vinte, Borges assimila a pergunta pelo nacional a seu projeto poético em desenvolvimento, mas a estética realista dominante até a década de trinta é descartada, em favor de suas idéias anteriores (afins às do ‘primeiro Borges’) de uma arte de elaboração ativa da realidade, mediante recursos formais. Acreditamos que este passo decisivo para seus futuros trabalhos ocorre no momento em que ele critica essa estética, durante o período de concepção de alguns dos ensaios que integram *Discusión* - estética com a qual chegara a identificar-se por seus temas, em 1928. Tendo em conta os estudos de Olea Franco²⁶², percebe-se que em *Evaristo Carriego* (1930), Borges afirma seu desejo de carregar o trabalho com o local para além da década de vinte. A nosso ver, já durante as discussões da polêmica Boedo-Florida, ele reafirma sua inclinação por uma literatura calcada nos recursos e de cunho altamente imaginativo e ficcional. Algo que é fundamental para sua poética da maturidade.

3.2. UM PRÓLOGO BORGEANO: O ENSAIO LITERÁRIO E A LEITURA CONTRA O REALISMO E O COMPROMISSO.

O prólogo-ensaio “Domingo F. Sarmiento: Facundo”, de 1974²⁶³, foi escolhido para análise, uma vez que esclarece algumas idéias, com as quais, Borges se justifica diante do fato de não ter cedido às pressões para tornar-se um escritor engajado. Ademais, suas críticas à capacidade de apreensão dos fatos históricos por um tipo de discurso historiográfico são afins aos questionamentos que ele endereça ao

realismo literário no conto “El Otro”, de 1975. No programa deste prólogo-ensaio há três movimentos: o questionamento de um tipo de historiografia a partir da literatura; uma revisão da escolha do símbolo para a identidade argentina – que não será abordada nesta análise; e a problematização da efetividade do engajamento nos textos literários.

Essas questões parecem ter sido vertidas em uma forma tríplica, com uma fase final retomando a primeira²⁶⁴. Deste modo, percebe-se que em cada uma delas, o foco é especialmente dirigido a uma destas matérias, as quais conformam nítidos campos de força, e cuja íntima conexão faz com que se apoiem e sustentem mutuamente. De modo especial, todas estão atravessadas pela discussão sobre a historiografia, abordada com maior ênfase ao princípio e ao final do texto. Na primeira etapa, um tipo de historiografia tradicional²⁶⁵ é apresentado como casual e subjetivo, enquanto o gênero ensaístico é exaltado por suas dicotomias perenes. Na segunda, os *gauchos* (escolhidos para o *Martin Fierro*) são apresentados como meros pastores eqüestres despidos de qualquer patriotismo, enquanto a escolha de Sarmiento para o personagem (Facundo Quiroga) é valorizada por sua motivação literária. No terceiro, as ligações do volume, com o contexto, são relativizadas mediante o poder do subconsciente no ato criativo e da imprevisibilidade da leitura, na recepção textual. Na última parte do ensaio, há uma última contraposição: a historiografia tradicional é criticada por sua suposta imobilidade e dogmatismo, enquanto o ensaio narrativo de Sarmiento é exaltado, por seus atributos literários e por sua perenidade.

Um procedimento, que vamos denominar pluralização, auxilia na armação interna destes quadros. Está na forma, já que cada uma dessas etapas do ensaio explicita um par de antagonistas. Está no conteúdo, quando Borges quer transformar o hegemônico discurso da historiografia tradicional em uma versão e quando ele mesmo apresenta outras versões, suas e de outros escritores, a respeito dos fatos. Aparece de modo direto, quando ele se declara favorável à pluralidade de causas. Surge ainda no mecanismo das citações do parágrafo inicial, quando ele realça uma série de falas, isto é, de vozes plurais que questionam a história. É visível, ademais, no título “Facundo”²⁶⁶. O nome da personagem remete ao livro que poderia ter sido escolhido (a outra escolha) para a representação da identidade nacional.

Em seus textos críticos, Borges efetua uma releitura do cânone e das tradições culturais, de modo a produzir uma reconfiguração do espaço literário. Reacomoda nomes centrais da tradição européia ao valorizar e recuperar da berlinda literária nomes menores, como os de Evaristo Carriego ou Stevenson²⁶⁷. Percebe-se que

o mesmo processo foi aplicado aos tópicos deste ensaio, uma vez que ele opõe o jovem gênero ensaístico à tradição secular da historiografia; opõe a moderna descoberta do subconsciente à antiqüíssima contextualização de um livro ou de um problema; e ainda opõe o *Facundo: civilización i barbárie* ao já consagrado *Martin Fierro*.

Contestação da Historiografia Tradicional.

“Según esta obra [a de Nordau] puede haber un conocimiento de hechos históricos particulares, pero no una ciencia general de la historia, con leyes que permitan profecias o previsiones”.
BORGES, J. L. “Nordau”. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p.274.

O ponto de partida deste ensaio é uma desconfiança a respeito da apreensão objetiva da realidade, através da narrativa dos fatos históricos. Borges evoca o pensamento de Shopenhauer: “*la historia no evoluciona de manera precisa y [...] los hechos que refiere no son menos casuales que las nubes, en las que nuestra fantasía cree percibir configuraciones de bahías o de leones*”. Sua proposta seria convencer o leitor da arbitrariedade envolvida no modelo da historiografia tradicional. Assim, os destinatários da polêmica seriam “*los que perciben o declaran que la historia encierra un dibujo, evidente o secreto*”. Suas estruturas, indiretas e alusivas, apresentam a historiografia tradicional como uma mistificação, ‘uma álgebra secreta’ - em suas palavras. Discurso que tentaria encerrar “nuvens”, ou discurso que traçaria “desenhos”, ambas as figuras vão dar início a uma série de oposições a essa abordagem tradicional.

O ensaio quer mostrar que tais relatos apresentam fatos ‘casuais’, em lugar de uma série causal. Em seu argumento, de que talvez não haja um grupo de causas e conseqüências necessárias a encontrar; de que talvez, não haja movimentos e destinos ‘fatais’ no percurso da humanidade, ele opõe a visão de uma história informe, à idéia de que seria possível encontrar uma mecânica precisa, sob o desenrolar dos eventos históricos. Com isso, chama a atenção para os problemas da subjetividade na interpretação dos fatos; e com a imagem do homem que olha para as nuvens, ainda lembra que a historiografia, como a narrativa literária, também se constituiria a partir de um ponto de vista. Ao mesmo tempo, são projetadas duas concepções antagônicas da história: a de que ela possuiria uma lógica, que efetivamente descreve a realidade; e a idéia borgeana, de que não existiria tal lógica.

Uma fala de *Antonio e Cleópatra*, de Shakespeare, sugere que, com freqüência, um novo fato histórico é interpretado à luz de algo que já se conhece ou que

já se viveu anteriormente. O argumento de que, “Los ojos ven lo que están habituados a ver”²⁶⁸, já constava de “El Pudor de la Historia” (escrito em 1952, pelo mesmo ensaísta). Borges faz refletir sobre o quanto é difícil julgar efetivamente de um evento, quando o historiador vai ao encontro dos fatos, munido de uma pequena parcela de conhecimentos, de vivências, de um método de abordagem, de seus esquemas mentais de interpretação. No entanto, a história pode apresentar-se, talvez, não de um modo propriamente novo, mas por intermédio de um, ou de vários fatos, que excedem a diminuta rede, com a qual o pesquisador, inicialmente, contara. Deste modo, nem sempre o historiador conseguiria captar a ampla significação de um fato, mas tenderia a reacomodá-lo no território do que já é conhecido. Terminaria, por vezes, convertendo o novo no antigo. Em “El Otro”, a mesma idéia funciona enquanto uma objeção ao trabalho dos escritores realistas - e é esta a verdadeira oposição, velada no ensaio.

Outra citação evoca a imagem joyceana, em que a história é um pesadelo. Com o pesadelo, em lugar do sonho, desprende-se o sentido de deformação horrível do real, ou mesmo de irrealidade. Ao mesmo tempo, surge o sentido de que os fatos teriam se tornado símbolos, no discurso da história tradicional. Neste caso, esse discurso seria uma espécie de alegoria, e sua composição, uma interpretação da realidade. Contudo, se na metáfora central do conto “El Otro”, a literatura é um sonho, como a vida é um sonho, que Borges aplique a mesma metáfora à história, parece apontar para o estabelecimento de um estatuto de igualdade entre literatura e história. O sentido se confirma em outro texto, na declaração de que a historiografia de Spengler seria um novo “género literario”²⁶⁹. Com tais considerações, ele atinge o caráter de discurso verdadeiro, que a historiografia tradicional carrega, como um diferencial, em relação à literatura, ao sugerir que ambas as disciplinas poderiam produzir um mesmo resultado - isto é, o de reagrupar os elementos da realidade à luz de um sentido.

O ensaio também questiona a historiografia tradicional, enquanto discurso que pretende possuir a ‘verdade’. Diante dessa tarefa, por dois outros motivos, o comentado grupo inicial de citações ainda é importante. Em primeiro, porque o mecanismo textual de pluralização começa a aparecer neste recurso. O chamado de várias citações, isto é, de ‘várias vozes’, ajuda a criar a idéia de relatividade. Diferentes vozes lembram a diversidade de opiniões. Sugerem que um discurso não poderia acreditar-se como o único detentor da verdade. Além disso, para construir essas oposições, Borges poderia ter buscado referir-se a um historiador, cujo método julgasse mais adequado do que aquele que é criticado. Contudo, ele utiliza as citações de um

filósofo (Shopenhauer) e de dois escritores (Shakespeare e Joyce) na contraposição. Ou seja, esta seria uma revisão do discurso da história tradicional, a partir da literatura e da filosofia. Interpelar esse discurso, apontando para o que ele tem em comum com o literário, ainda seria, em última instância, uma tentativa de destruir as fronteiras disciplinares - uma vez que elas caem, seria possível reclamar uma nova autoridade para a literatura, e portanto, para o seu próprio discurso de escritor.

Borges trata de debater as formulações da historiografia tradicional, mas tendo em conta seus 'deveres' de prologuista, esse debate que interessa ao ensaio poderia encontrar restrições à sua plena exposição, em virtude da matéria particular do prólogo - *O Facundo*. Entretanto, ele consegue converter a obrigação em vantagem. Uma vez que alguns leitores poderiam tomar por factuais e conferir um status de verdade a trechos meramente narrativos da obra de Sarmiento, desenvolve-se um duplo movimento em relação ao livro. De um lado, ele vai elogiar seu lado ensaístico-narrativo. De outro, vai utilizar a própria constituição do volume, para tecer suas objeções a uma concepção tradicional da história. Desse modo, desenvolve suas idéias, sem ter de afastar-se da obra em exame.

Os ensaios são artísticos, segundo o jovem Lukács, já que operam com as formas²⁷⁰. Assim, percebe-se que Borges resolve iluminar as características literárias e sombrear o conteúdo factual do ensaio sarmentino. Quando são comentados os motivos pelos quais Sarmiento escolhe seguir a narrativa da vida de Facundo Quiroga, em lugar de optar pela biografia de Rosas, Borges vai dizer que Facundo é o escolhido, “*para la composición de su obra*”, porque o autor “*precisaba un fin trágico*”. Tenta mostrar que essa seleção obedece sobretudo a motivos de ordem composicional. Na manobra do ensaio, não é exatamente a vida atroz de Facundo, o que faz com que Sarmiento o escolha, como protagonista. Ao contrário, ele vai introduzir a idéia de que, na verdade, a percepção, do *escritor-Sarmiento*, de estar diante de uma vida altamente convencional e passível de resolução no personagem planejado, é que realmente foi decisiva nesta montagem. Com isso, se a historiografia tradicional é apresentada como arbitrária, Borges oferece o significado de que a opção sarmentina, para o personagem do ensaio, seria plenamente justificada e coerente com os objetivos estéticos do livro.

Ainda é apontada uma inverdade no ensaio de Sarmiento, para vindicá-la com motivos literários. De acordo com Borges, os *caudillos* não eram necessariamente *gauchos*, até porque (como alega) o pai do verdadeiro Facundo era um espanhol, ocupando um posto administrativo²⁷¹. Portanto, no caso do *caudillo*, Facundo

Quiroga, ser *gaucho* era uma opção. No entanto, Borges não reprova o volume por este motivo. Apenas o justifica, dizendo que o *sanjuanino* teve de juntar *caudillos* e *gauchos*, para construir com eles seu conceito de *barbárie* - “*urgido por la tesis de su libro*”, identificou-os aos *caudillos*. Portanto, segundo Borges, o factual é afastado em nome da idéia central, que norteava o ensaio-literário. Na oposição, a historiografia tradicional seria criticada, porque ela tentaria registrar a mutabilidade da vida, ao passo que o ensaio seria elogiado, uma vez que à semelhança do discurso literário, ele construiria suas idéias, conformando uma visão da realidade.

Em seus comentários, surge a idéia de que na historiografia tradicional, as efemérides usurpam o lugar da realidade e de que “*es costumbre olvidar la significación intelectual de las fechas históricas*”. Com a menção ao fácil esquecimento do sentido sob as datas, Borges parece aludir a um tipo de esquematismo nos relatos desse tipo de historiografia. Neste ponto, o prólogo é solidário ao conto “El Otro” pois, em ambos os textos, surge o sentido de que o esquecimento ronda o discurso tradicional da história – pois ele precisaria fornecer frases memoráveis, para que nos lembrássemos da importância dos fatos destacados em seus manuais. Em franco contraste, Borges declara que o Facundo “*es el personaje más memorable de nuestras letras*”. É como se a historiografia tradicional trabalhasse na acumulação organizada dos fatos, conduzindo ao esquecimento. Em paralelo, é como se o literário (nos ensaios) tivesse conduzido a uma vívida construção, capaz de eternizar seus melhores momentos.

Quase ao final do texto, Borges volta a apresentar a história em um quadro de estancamento. O que deveriam ser marcos de referência, para pensar o presente em relação ao passado e recuperar o significado de episódios supostamente importantes, converte-se em desconfiança, através do investimento semântico em “*aniversarios*”, “*centenarios*”, “*fechas de nacimiento y de muerte*”. É como se os historiadores pudessem encontrar um significado arbitrário, para uma série de ocorrências, cuja importância poderia ser relativa. Assim, um argumento de “El Pudor de la Historia” esclarece o que Borges indica, quando tenta diminuir a importância do que a historiografia tradicional se esforçou por consagrar. No aludido texto, ele fornece o exemplo, que parafraseamos: quando a representação dramática era um ritual a Dioniso e foi introduzido, pela primeira vez, um segundo ator no palco, ninguém poderia ter notado algo extraordinário nesta mera inclusão - o nascimento da tragédia²⁷². Dessa forma, Borges compõe a visão de uma história “pudorosa”. Isto é, a idéia de que ela seria portadora de grandes fenômenos, que só aos poucos vão se descortinando.

Precisaria de tempo para mostrar o quanto certos fatos foram extraordinários, para revelar a verdadeira dimensão de certos eventos. Desse modo, os acontecimentos que ‘vão mudar a história’, os quais são realmente dignos de nota, passariam despercebidos muitas vezes. Surge o sentido de que, de um lado, com freqüência, a historiografia anota e valoriza fatos corriqueiros; de outro, não teria como julgar de certos eventos, porque só ao futuro estaria reservado o conhecimento de sua real importância.

À diferença do destacado imobilismo atribuído aos relatos históricos, o livro prologado possui uma excitante narrativa de ação. Talvez por mais esse motivo, Borges se mostre favorável ao examinado ensaio-narrativo. Então, vemos que pela via estética, nosso ensaísta parece indicar um modo, para findar com um suposto entorpecimento na historiografia. Introduzindo esse problema, ele lembra o caso do encontro de duas avenidas, cujos nomes pertenceriam a dois próceres, inimigos durante suas vidas. Então, no ponto em que se constrói essa sensação de paralisia, o ensaísta reintroduz o movimento em suas observações com um gesto narrativo: o segundo inimigo “*hizo degollar al primero*”. Dessa forma, sente-se a crítica de uma classe monótona de relatos históricos, mediante o pedido de uma história mais viva e marcante; mas também a valorização da narrativa literária pelo dinamismo, mais facilmente atingível, neste tipo de representação.

Esse imobilismo na história, ainda é reiterado, pela menção a certos ícones culturais e instituições pátrias: “*cuadros*”, “*mármoles*”, “*bronces*”, “*partidos*”, “*esquinas*”, “*plaza*”, “*museu*”. Antes, o ensaísta assinalava as distorções na obtenção dos dados, pela historiografia tradicional. Neste trecho, vai propor que esses desvios já foram fixados; mas além disso, vai sugerir que podem existir interesses por trás dessa canonização patriótica. Em seu discurso, a história aparece como uma espécie de memória oficial do passado, que amplamente acatada, nada mais seria do que uma versão, que se passa por única e à qual todos se submetem. Esse significado de ‘versão incontestada’ vai se expandir, quando Borges lembra que seu pai costumava comparar o ensino de história ao catecismo. Sugere assim que ela teria se tornado um dogma; um culto a heróis, que talvez não sejam heróicos de fato - como pensa a respeito do *gaucho*.

Em “El pudor de la historia”, nos alerta que uma das tarefas dos governos, desde os tempos de Goethe, e sobretudo em seu século, seria a divulgação de fatos históricos²⁷³. Assim, ele critica a historiografia tradicional, que em nome de um patriotismo belicoso (ele dava como exemplos Itália e Alemanha), teria se permitido ser instrumento de manipulação ideológica para os governos. Ainda no mesmo texto,

Borges assinala como algo maravilhoso, o fato de que um historiador norueguês se houvesse disposto a narrar um episódio em que seu rei foi vencido²⁷⁴. Lembra, desta maneira, que nem sempre coincide a história narrada pelos vencidos, com a história narrada pelos vencedores. Mas também, com isso, assinala a falta de imparcialidade que pode envolver os historiadores, quando o nacionalismo está em jogo.

Outros fatores de interferência são trazidos à tona. Logo que entra na descrição do volume de Sarmiento, Borges declara que o *sanjuanino* não pudera viajar muito e que por isso se valera de “*intuición*”, “*adivinación genial*”, “*inventiva memoria*”, leituras, da imaginação nas noites de insônia, e ainda, que tudo o que dissera fora filtrado por ódios e afetos pessoais. Como dito, nosso ensaísta aprova amplamente o ensaio de Sarmiento. Contudo, ao apresentar sua interpretação pessoal, ele parece querer responder àqueles que desejaram ver, no livro do *sanjuanino*, um testemunho vivo de seu tempo, ou um documento da história argentina. Por isso, aponta os fatores que, a seu ver, intervieram entre o escritor e a realidade, mas que igualmente se interpõem entre os historiadores e os fatos históricos: a memória pode distorcer os dados; um fato histórico, com sua especificidade própria, pode ser compreendido à luz de uma narrativa literária; ou mesmo, por influência da literatura, é possível que a exposição do fato tenha assumido um viés, dramático ou eufórico – que não existira no acontecimento em si; finalmente, reaparece a idéia, de que as paixões pessoais também podem interferir na imparcialidade dos relatos.

Borges ameaça dizer o que “*vio*” Sarmiento, de modo que dados da realidade objetiva são esperados pelo leitor. Contudo, duas novas repetições do “*vio*”, mostram que ele deseja realçar a subjetividade na visão que o *sanjuanino* lançou sobre a história argentina. Comenta que, percorrendo o deserto, Sarmiento deve ter tido a percepção corrente, de que quanto maior o tempo gasto em uma viagem, maior parece ser a distância. A sugestão é a de que Sarmiento não viu o que de fato era o território argentino, mas o que as condições de seu tempo, a distância, a *llanura*, o cansaço da viagem, a morosidade dos meios de transporte, fizeram com que ele visse. Na verdade, Borges projeta o tempo sobre o espaço e utiliza uma repetição, que os coloca em destaque, “*ya que [...] tardamos*”, “*ya que [...] tardaban*”. Há portanto uma idéia de que o outro escapa ao relato efetivo das condições do país, fazendo grandes inferências, a partir do pouco que pôde observar. Assim, ele aponta mais uma vez para a subjetividade, que poderia interferir na visão dos historiadores.

No mesmo parágrafo, surge um trecho narrativo-descritivo, gerando um panorama de vida selvagem para o trabalho do *sanjuanino*: “*índios*”, “*llanura*”, “*hacienda salvaje*”, “*el caballo y el toro*”. Novas escolhas lexicais produzem o efeito de dificuldade e descuidos, com “*ciudades polvorientas*”, “*hondón*” para Córdoba, e “*margen barrosa*”, para Buenos Aires. Conforme o programa do prólogo, Borges está assinalando uma idéia do livro, de que o continente abandonado precisava de gente para trabalhá-lo. Contudo, a imaginativa descrição borgeana coloca o leitor ao lado de Sarmiento, deparando-se com os elementos que ele poderia ter encontrado neste passado distante - pequenas cidades perdidas no meio do nada, ou a vida selvagem, simbolizada por animais e índios. Ou seja, apenas os elementos mais imediatos, que devem ter chegado aos sentidos de Sarmiento. Em “La Postulación de la Realidad” e em “El Otro”, entende-se que a realidade não estaria ao lado de certos escritores realistas, que como os historiadores, tentariam, com uma visada abrangente, narrar os acontecimentos, sob um viés coletivo. À semelhança do que se configura nestes textos, este ensaio sugere que os historiadores só poderiam captar uma parcela da realidade, através das impressões que se produzem nos pequenos contatos com a mesma.

Borges demonstra que quer dar a sua versão do que ocorrera aos *gauchos*, quando eles se depararam com os ingleses em Quilmes. Utiliza a mesma operação de que se vale “Em Otro” e em “La Postulación”, ao narrar que “*los gauchos del lugar se reunieron para ver con sencilla curiosidad a esos hombres altos, de brillante uniforme, que hablaban un idioma desconocido*”. Assim como faz nos textos anteriores, ele proporciona “a realidade”, isto é, sua visão do que ela seria. Expõe o despreparo diante dos fatos; a reação imediata de curiosidade; a vivência sem compreensão; a mera percepção do idioma estranho, por parte daqueles que vivenciaram a cena. Tanto este trecho do prólogo, quanto o citado em nosso último parágrafo, assinalam a diferença que existe para Borges entre a realidade histórica vivida e as pomposas narrativas da historiografia tradicional; mas também lembram as diferenças que deve haver existido entre o que o “historiador” Sarmiento viu, algumas cenas e locais específicos, e o que ele deduziu, isto é, o geral, o processo de formação e desenvolvimento de um país. Assim, Borges aponta para o fato de que não se pode ter um conhecimento integral de todos os eventos. Como dito, em sua visão, só é possível ter contato com uma parcela da realidade histórica. Assim, os historiadores estariam obrigados a uma série de inferências metonímicas. Saltando desta, para uma idéia mais abrangente, pode-se pensar que entre outros fatores e leituras, o prólogo-ensaio guarda

uma reflexão sobre o pensamento de Shopenhauer, de que não haveria uma história integral, mas apenas fatos particulares a serem relatados - uma vez que no livro do filósofo, esta é a continuação da passagem citada por Borges no início deste ensaio.

O ensaio constrói o encontro de Sarmiento com um panorama desértico de isolamento, destacando que ‘a isso’ o escritor teria chamado “*civilización*”. Certamente que os conceitos são relativos e históricos. Contudo, à palavra em questão corresponde o significado de um alto grau de desenvolvimento na vida social, política, econômica e cultural. Com isso, Borges sinaliza a falta de correspondência entre a denominação utilizada e o que fora esse tempo a seu ver – “*el tablero hispánico y la desmantelada plaza en el medio*”. Ao mostrar que os conceitos não traduzem de modo preciso o que se deseja relatar, o ensaísta alerta que também os relatos históricos podem se afastar da realidade pelas próprias faltas ou flutuações da linguagem.

Uma problematização da capacidade de apreensão dos fatos históricos aparece na forma como são descritos os movimentos ideológicos, que precederam a *Revolución de Mayo* e as leituras dos próceres da Independência. Fica dito que, entre outros fatores, tais eventos históricos foram produto das ‘seitas secretas’, que um grupo de homens cultuava. O trecho, mesmo pleno de humor, faz pensar em que medida essas doutrinas puderam influenciar no desfecho dos sucessos nacionais. Esse problema se refere à larga série de eventos e à conjunção, em diferentes proporções, de vários fatores, culminando nos fatos históricos, os quais, por vezes, a historiografia não poderia resgatar. De modo mais específico, o ensaísta dirá que endossa a pluralidade de causas de Stuart Mill. Ela entra no texto para desqualificar a contextualização que um crítico argentino faz para o *Facundo*. Contudo, sua lembrança por si mesma já é um argumento contra a verdade da historiografia tradicional. Dentro dessa visada, qualquer que seja o ângulo, sob o qual o historiador aborde sua matéria, sua verdade estará sempre incompleta e portanto, será sempre uma aproximação, porque não pode abarcar todos os fatores envolvidos, e porque existem diferentes pontos de vista, sob os quais haverá outras causas para os mesmos acontecimentos. Essa ainda parece ser a releitura borgeana de uma observação de Carlyle, de que “la historia es una disciplina imposible, porque no hay hecho que no sea la progênie de todos los anteriores y la causa parcial, pero indispensable, de todos los futuros”²⁷⁵. Portanto, a dificuldade do historiador não reside somente em ter acesso a todos os fatores determinantes dos eventos, mas também na concatenação destes fatos – um dominó gigante cheio de encruzilhadas.

O ensaísta recorda aos leitores que “*los próceres eran hombres de carne y hueso*”. Isto faz pensar que estes heróis nacionais também tinham fraquezas ou momentos de corrupção. Declara que muitos foram inimigos, observando uma espécie de visão “sincrética” nos relatos da historiografia argentina. Assim, Borges vai apresentá-la, como um rito, como um costume do culto a heróis. Declara que esse culto foi capaz de juntar homens de ideologias divergentes, com interesses bastante distintos. Provavelmente por isso, ele vindique o ensaio literário de Sarmiento, já que este tenta imaginar os lances de orgulho, desafetos, vinganças e ambições pessoais de Facundo, de Rosas e outros personagens que o *sanjuanino* examina individualmente. Fortalecendo esse raciocínio, Borges assevera que os *caudillos* se opuseram à causa da América (o coletivo dos países), porque acharam que ela era um pretexto para que Buenos Aires, uma província, ou o indivíduo Rosas, dominasse as demais. Tudo isso concorre para a idéia de que, “*Contrariamente a los devaneos de la sociología, la nuestra es una historia de individuos y no de masas*”. Deste modo, a apreensão dos movimentos coletivos é problematizada. Como sugerido em “El Otro”, é como se fosse difícil descrever o andamento dos grupos sociais ou os movimentos coletivos, quando o móvel de seus líderes e dos mesmos integrantes das massas é o desejo pessoal.

Neste prólogo, a alusão aos fatos do passado argentino é apresentada de duas maneiras, ou Borges mesmo os relata, sobretudo nos parágrafos 5 e 11; ou aparecem por intermédio da citação de passagens literárias (de Hudson, Ascasubi e Sarmiento), como ocorre no momento em que discute a questão do *gaucho*. Entretanto, se para discutir e provar o que de fato ocorreu no passado, os trechos literários valem tanto quanto os da historiografia, e se sua palavra de escritor substitui a de um historiador neste assunto, então este grupo de citações está ligado ao apagamento de limites disciplinares, entre literatura e história. Além disso, ao utilizar vários escritores, como fonte, para discutir a posição histórica do *gaucho* nas lutas nacionais, novamente o uso peculiar da citação adverte sobre a pluralidade de opiniões, quanto aos fatos do passado. Observa-se que em diversas passagens, Borges está criticando a historiografia tradicional na condição de única dona da verdade, e, em paralelo, vindicando que possam existir outras formas de encarar as mesmas realidades. Assim, sua operação é visível. Ele está tirando o discurso da história, do pedestal em que a objetividade o coloca, para vê-lo nivelado, como ocorre nesta passagem, com as versões literárias.

Em “Nota sobre Walt Whitman”, Borges contesta a concepção do poema, enquanto fruto direto das vivências de seu autor. Neste ensaio, aparece nova

questão. A lembrança de que o poeta Ascasubi foi um homem que participou em determinados combates; poderia fazer com que seu leitor pensasse, que seus poemas trazem a realidade sobre os fatos históricos em que participou. Contudo, se Ascasubi enaltece o patriotismo do *gaucho* em seus versos, Borges lhe opõe a seqüência dos fatos: depois disto, eles lutaram ao lado dos ingleses. Ademais, apresenta sua versão, a qual seria respaldada pela de Hudson. Portanto, ele lembra que, a ficção, tanto quanto a história, é uma versão, que pode ser submetida à relatividade – a ambas podem ser opostas outras versões.

Contudo, antes de apresentar os argumentos que o auxiliam a demonstrar que o *gaucho* não era um patriota, Borges vai chamar a visão oposta à sua com a citação de Ascasubi. Como vimos, Borges discorda dessa interpretação. Assim, neste prólogo, a historiografia tradicional, o *gaucho*, e o *Martin Fierro*; são opostos ao ensaio, aos patrióticos unitários (não mencionados), e ao (livro) *Facundo*. Assim como Borges acredita que os unitários são os verdadeiros heróis da história argentina e não os *gauchos*, mas por determinado entendimento, eles se tornaram os ícones de seu país; assim como o *Martin Fierro* se tornou o livro canônico em lugar do *Facundo*, quando teria sido melhor ter canonizado o segundo, na opinião borgeana; a historiografia tradicional tornou-se a portadora oficial da verdade, quando outras verdades são manifestadas, através dos ensaios.

No lugar do discurso da historiografia tradicional, que Borges refuta, pode-se averiguar o que ele valoriza no ensaio sarmentino, o qual aprova: sobretudo sua permanência. Em seus textos críticos, ‘perenidade’, ‘larga duração’, ‘imortalidade’ conformam um valor constante em seu julgamento das obras. Ao passo que, condenava as obras datadas, no tipo de escritura “sub specie temporis vel historiae”²⁷⁶. Neste texto, tão logo inicia seus questionamentos a um modo de narrar a história, ele reitera a imortalidade do *Facundo*, “*Sub specie aeternitatis*”. O ensaísta apresenta a principal chave de leitura do pensamento sarmentino, sua dicotomia civilização ou barbárie, e afirma que ela poderia ser utilizada para descrever “*al entero proceso de nuestra historia*”. Essa idéia é análoga a que aparece em poemas e contos borgeanos, a de um momento que vale por uma vida inteira²⁷⁷. Neste texto, a estrutura é estendida a um novo campo, no elogio a uma oposição que é capaz de abarcar a história inteira. Assim, porque é mais lógico que se contraponha um gênero (o da historiografia tradicional) a outro gênero (o do ensaio literário), parece que não só o ensaio de Sarmiento é imortal, senão que Borges concede essa imortalidade ao próprio gênero ensaístico. Essa

perenidade lhe é atribuída, porque nesta classe de textos, a parte é capaz de representar o todo; porque suas disjuntivas podem permanecer válidas, através dos tempos.

Como dito, no trecho em que o ensaísta vai dizer o que Sarmiento “viu”, primeiro o verbo “ver” aparece sugerindo a influência das distâncias e das dificuldades sobre as conclusões do *sanjuanino*, mas o mesmo verbo voltava em dois usos mais. No segundo, ele aparecia diante de dois substantivos abstratos, a miséria (presente) e a grandeza (futura). No terceiro, ele surgia acompanhado de poucos elementos naturais, com os quais Borges supõe que Sarmiento teria podido entrar em contato direto. Desse modo, entram em contraste as restrições borgeanas a que Sarmiento tivesse conseguido uma descrição exata, do que ocorrera em várias partes do país; e a amplitude que ele confere ao vislumbre literariamente articulado, obtido a despeito desta visão tão limitada. Na montagem borgeana, o *sanjuanino* pôde parcamente encontrar e descrever a realidade, mas para contraste, essa visão intuitiva foi capaz de abarcar todo o presente e servir ainda como uma profecia de futuro. Do que se entende que, se nem sempre os historiadores conseguem encontrar no passado uma explicação para o presente; os ensaios, como o de Sarmiento, por seu cunho literário, com uma idéia central simbolicamente representada, podem tornar-se proféticos. Eles explicam ou antecipam o futuro a partir do presente. Assim, como dito, Borges ressalta todos os filtros subjetivos que fomos mencionando, mas com toda a precariedade do julgamento, com a parcialidade e a pessoalidade que ele aponta como fatores que afastaram o trabalho sarmentino para longe de uma mera exposição da realidade factual, ele não critica Sarmiento. Por sua escolha do personagem, por sua retomada da tradição, por suas metáforas, por sua narrativa dinâmica e por sua idéia central, ele exalta o *Facundo*: esta ainda é a melhor história argentina, em sua opinião.

Por todo o exposto, de um lado, Borges elogia o ensaio-literário de Sarmiento; do outro, tece críticas à historiografia tradicional. Esse duplo movimento que assinalamos, parece ter correspondência com algumas “paixões” do escritor. Borges sempre foi um crítico, mas não um crítico desinteressado²⁷⁸. Primeiro observamos, que ele apresenta vários argumentos contra a apreensão fiel dos fatos históricos, mas o alvo é perceptível: se os próprios historiadores têm dificuldades para apreender as realidades históricas, quanto mais o teriam os escritores, uma vez que o gênero literário obedece às necessidades internas da criação. É provável que ele pensasse especialmente nos escritores realistas que desejavam retratar as realidades históricas de seu país. Em

segundo, ao enaltecer o ensaio-narrativo de Sarmiento, ele valoriza sua própria ficção. Afinal, de acordo com Monegal, esta seria um híbrido de narrativa e ensaio²⁷⁹.

Vale lembrar que em “El Otro”, através de uma biblioteca figurativa, ‘o velho Borges’ coloca o antigo historiador Tácito entre seus precursores. Ademais, bastaria recordar o sabor de ficções como “O Informe de Brodie” (no livro homônimo), “El Inmortal” (*El Aleph*), e “La secta del Fênix” (*Ficciones*), para sentir a proximidade da crônica histórica mais antiga, nas narrativas borgeanas. Sabemos que em muitas delas, são incorporadas passagens da história argentina, ou da história de outros países. Trata-se portanto de um escritor que pode criticar a historiografia tradicional, mas que flerta frequentemente com a história, em seus relatos ficcionais.

Descrédito do engajamento e da intenção

Borges começa o sétimo parágrafo alegando que “*a muchos les interesan las circunstancias en que un libro fue concebido*” (grifo meu). Assim, se muitos se interessam pelo contexto de produção de uma obra, o ensaísta sugere que ele mesmo não lhe confere um peso absoluto na facção das mesmas. Ele apresenta a lista de um crítico argentino, com uma série de motivações contextuais para que Sarmiento escrevesse o *Facundo*: Sarmiento queria desprestigiar o governante da província de Buenos Aires; queria ajudar na causa dos imigrantes, o que equivale a dizer que ele ganharia o apoio deste importante segmento da população; e desejava colocar-se entre os nomes de destaque no cenário político, para o período em que Rosas caísse. Desse modo, o livro é visto como uma plataforma política para que o escritor pudesse chegar ao governo. Borges se opõe a essa contextualização. Declara que ela seria apenas uma “*curiosidad*”. Utiliza termos despectivos para o trabalho do crítico. Mas sobretudo, ele introduz o argumento da pluralidade de causas. A menção a esta doutrina tem uma dupla ação dentro do texto. Por um lado, como mencionado, ela aponta para a dificuldade de apreensão dos fatos históricos, fazendo pensar na história enquanto um fenômeno complexo, no qual estariam envolvidos muitos fatores. De outro, a doutrina incide sobre o problema da criação literária, assinalando que, se as causas determinantes de uma obra são múltiplas, as de natureza contextual seriam apenas *algunas* delas.

Como assinalado, os motivos contextuais apresentados tratavam de relacionar-se às supostas intenções políticas do escritor. O ensaísta aponta para o fato,

dizendo que o compilador desta lista “*se atiene a los propósitos de Sarmiento*”; mas, na opinião borgeana, “*lo de menos son los propósitos*”. Para ele, a intenção não é o principal. Afirma que as intenções não seriam suficientes para gerar nem a preciosa metáfora da esfinge, nem a invocação liminar utilizadas por Sarmiento. A seu ver, para isso seria preciso conhecer as técnicas e a tradição literária. Borges ainda alude às idéias de Poe, que se tornaram famosas em “A filosofia da composição”. Com isso, lembra que a escritura está ligada ao trabalho mental, mas propõe que a criação seja misteriosa, para mostrar que nela há mais do que operações de inteligência. Portanto, assinala que também o trabalho mental por si só não decide da criação literária. Em seguida, volta a negar que as obras resultem apenas do contexto, já que “[derivam] *menos todavía* [...] *de circunstancias ocasionales*”. Na verdade, o escritor está diminuindo a importância de cada motivação individual e tratando de vindicar a pluralidade de fatores na constituição da obra literária. A nenhum desses motivos elimina de todo (intenção, trabalho mental, contexto), mas a todos relativiza, de modo que seus argumentos possam sobressair; e de que se torne possível apresentar outros motivos, além destes.

Nessa fase do texto há um grande arranjo em formação. Uma parte dele é visível neste ponto. No sétimo parágrafo, Borges apresenta detidamente uma série de motivos literários para a escolha de Facundo Quiroga. Por outro lado, em seguida, mostra-se desfavorável ao trabalho de contextualização realizado pelo crítico argentino. Assim, comparando-se os parágrafos (sexto e sétimo) observa-se que Borges está opondo uma série de motivos composicionais (literários) a uma série de motivos intencionais (extraliterários), para conferir maior peso aos primeiros – para demonstrar que as necessidades da composição literária podem predominar sobre outros fatores durante a composição. Entretanto, ele ainda vai fazer refletir sobre a recepção e sobre a criação textual, nas quais irá apontar fatores capazes de alterar, até as necessidades de ordem literária, que os escritores tentam conscientemente atender.

Depois de mencionar a relativização, que gera um campo favorável a seus argumentos, apresenta dois outros fatores que interferem no texto literário. Recorda o caso de Cervantes, quando os leitores, acostumados com a literatura de cavalaria, não compreenderam a paródia. Neste caso, acontece um desvio na recepção do texto. Em seguida, Borges nomeia três grandes escritores – Cervantes, Kipling, e Swift, que tinham uma intenção definida para seus livros e foram surpreendidos por uma leitura que divergia de suas expectativas. Especificamente nos exemplos de Kipling e Swift, não é a paródia, ou o gênero, o fator de interferência, ainda que no caso deles, a

alteração também seja constatada durante a leitura. Borges aponta uma causa comum para essa quebra de expectativa. Ele recorda a doutrina clássica de uma Musa Inspiradora, para introduzi-la, mas neste texto, ele esclarece o que está por trás dessa imagem, “*la subconsciencia*”. Seria esta a razão para a incontabilidade no sentido das obras. As histórias foram involuntariamente transfiguradas durante o ato criativo. Assim, o ensaísta assinala um segundo motivo para que a intenção não se concretize - a influência do subconsciente na criação. Em 1932, o escritor Alfonso Reyes, já utilizava a menção a este fator, contra aqueles que desejavam a representação obrigatória do nacional, na literatura:

“será tan absurdo someter a ella [a idéia nacionalista pré-concebida] una obra por hacer, una obra en que no sólo van a trabajar la razón y la inteligencia, y ni siquiera la conciencia sola, sino también el inmenso fondo inconsciente (el individual y el colectivo de Jung), la sub y la superconsciencia, el ‘yo’ y el mí y hasta el trágico y fantasmal ello de los últimos atisbos de Freud [...]”²⁸⁰,

Assim, o arranjo borgeno, para este sentido do texto, fica completo. O *Facundo* é uma obra reconhecidamente marcada pelo posicionamento político de Sarmiento e por suas denúncias contra o governo rosista. Deste modo, o foco do ensaio nessa fase é apresentar: em primeiro, a questão da composição literária para diminuir o peso das intenções de denúncia dentro das obras – os escritores também têm que atender à formulação artística de seu trabalho; em segundo, apresentar dois fatores, um no ato criativo e outro na recepção, os quais, se não inviabilizam, fazem com que a tentativa de uma obra engajada pareça ser uma questão de uma sorte.

Completa-se o arranjo geral do texto. Na primeira parte, o ensaísta mostra uma série de problemas para apreender a realidade histórica dentro da historiografia tradicional, de modo a atingir os autores de obras literárias que acreditam que a literatura seria capaz de algo, que mesmo para os historiadores é muito difícil. Na segunda parte, põe obstáculos à concretização das intenções dos escritores. De certo modo, a capacidade de registrar e mostrar a realidade de um contexto social e a intenção de fazê-lo seriam dois pilares que sustentam a viabilidade da idéia de engajamento. Assim, Borges tenta derrubar estes pilares, de forma a tornar natural e justificada a posição dos escritores que, como ele, não procuram fazer uma literatura comprometida.

Discussão II - Nesta discussão, pretendemos reafirmar nossa idéia de que a polêmica com os realistas da geração de vinte é importante na definição da estética borgeana, mas ainda desejamos demonstrar que seu diálogo com o realismo (com sua peculiar idéia de *realismo*) não se limita a este período. Primeiro vamos efetuar uma operação anacrônica, para que seja possível perceber que a discussão do prólogo-ensaio de 1974, ainda reflete questões formuladas na década de trinta.

Os boedistas não tinham exigências quanto à representação do passado argentino na literatura. No entanto, desejavam apontar a desigualdade e os problemas sociais em seu tempo. Lê-se em uma declaração coletiva feita pela Redação da Revista *Los Pensadores*: “[os de Florida] Cantam à Revolução Francesa ou ao povo de Maio, coisas do passado, mas livram-se de cantar a Revolução Russa ou de fazer orações fúnebres ao povo que morreu massacrado na semana de janeiro. Protestam contra Rosas, que está morto, mas não protestam contra os tiranos vivos”²⁸¹. Em seu afã de denunciar as injustiças sociais, eles acreditavam que deveriam registrar os fatos do presente. É justamente por esta questão, que a crítica borgeana da segunda metade do século vinte (de 1974), é uma crítica que ainda entraria em atrito com os ideais boedistas do começo de século; pois embora na segunda metade do século vinte os adversários sejam outros (a idéia de engajamento está muito difundida na América Latina dos anos sessenta), as convicções destes *outros* ainda são semelhantes às dos boedistas. Assim, as objeções que Borges constrói contra a possibilidade de gerar um registro fiel das realidades históricas, parecem ter sido construídas para atingir o elevado número de escritores dos anos sessenta, que aderindo aos postulados socialistas, vindicavam a denúncia social à maneira realista. Contudo, esta é uma crítica, que se houvesse sido escrita nos anos vinte, ainda atingiria os escritores de Boedo, na medida em que o grupo estava interessado em retratar a realidade de seu país, cumprindo com o compromisso.

Outro ataque de *Los Pensadores* contra os integrantes da vanguarda encontraria eco em nosso texto de 1974. “A grandiosidade da literatura está relacionada à grandiosidade dos ideais que sustenta. [...] Seu valor não está em sua estrutura literária, mas no espírito que transcende além da letra morta”²⁸². Tais escritores vindicavam uma arte engajada plenamente disposta a servir a ideologia.

Ainda o escritor, Eduardo Mallea, do grupo de Florida, em seu ensaio “El escritor y nuestro tiempo”, de 1935, observa que em sua época há exigências de que o intelectual participe ativamente na sociedade. Embora ele critique tais idéias, encontra uma posição conciliatória, já que condena a sujeição a doutrinas partidárias, mas admite

o compromisso em nome de uma preocupação com a humanidade²⁸³. No prólogo-ensaio, vimos qual seria a resposta borgeana em ambos os casos – aos boedistas, e ao companheiro de Florida; ao compromisso em nome de ideais políticos ou humanitários: o ato criativo escapa ao controle do escritor, além disso, os leitores podem receber de forma diversa o significado planejado. Portanto novamente, uma idéia que Borges expõe em 1974, para combater as pressões para o engajamento, se houvesse sido lançada na década de vinte, teria chocado com os postulados dos boedistas e de outros escritores que desejavam esse tipo de atitude na literatura daquele tempo.

Mas que provas temos de que essa reflexão começa na década de vinte ou trinta? Se verificamos as idéias dos boedistas acima mencionadas, parece plausível supor que, embora Borges não haja escrito uma resposta direta a estes ataques, ao fazer parte do grupo de Florida, por ocasião destas discussões, ele pode ter tido neste momento a primeira oportunidade de sentir-se questionado a respeito destes temas - afinal os ataques do grupo boedista se endereçavam aos escritores reunidos em torno da Revista *Martin Fierro*, na qual o mesmo Borges colaborava constantemente. Nesta época, ele está preparando os ensaios que devem constar de *Discusión* (1932). Além disso, segundo Monegal, em 1933, sai um número da Revista *Megafono*, integralmente dedicado a tratar de *Discusión*, no qual as críticas tentam mostrar que Borges é um escritor alienado da realidade argentina²⁸⁴. Portanto, surge um segundo momento em que o escritor certamente teve de pensar nos motivos pelos quais rejeitaria o compromisso.

Contudo, se em *Discusión*, ele não se pronuncia de modo explícito a respeito do assunto, encontramos um texto de 1933, no qual ele o faz. É conhecida a polêmica que Borges trava com o escritor Martínez Estrada, envolvendo o assunto do compromisso. Se o debate se torna público nos anos cinquenta, a nosso ver, ele começa em 1933, com o comentário de Borges à publicação de *Radiografía de la Pampa* do mencionado autor. Na primeira parte de sua nota, Borges recorda o surgimento do historicismo: “Algunos alemanes intensos [...] han inventado un género literario: la interpretación patética de la historia y aun de la geografía” e logo comenta características da historiografia de Spengler²⁸⁵. Na segunda parte, assevera que ele percebe a influência de Spengler, no ensaio histórico-sociológico de Martínez Estrada. Assinala que nele há denúncia social “a pura enumeración de hechos reales”; e termina sugerindo que o autor estaria condenado ao esquecimento²⁸⁶. Observe-se que isto é o mesmo que ele dizia no Prólogo, a respeito da historiografia tradicional. Mais do que

isso, a nota de 1933, apresenta uma lógica análoga à que fundamenta a argumentação do prólogo-ensaio de 1974: os escritores engajados, em seu desejo de apontar para os problemas sociais, perseguem de tal forma o realismo, que parecem estar mais preocupados com história (e historiografia), do que com literatura e técnicas literárias. Certamente há exagero nisso, mas a caricatura é uma forma eficiente de crítica.

Na polêmica dos anos cinquenta, Borges faz declarações contra Perón, incluindo o nome deste autor. Em 1956, Martínez Estrada escreve um ensaio, no qual defende o engajamento e faz alusões a Borges. Nele, entende-se que, a seu ver, o modelo de escritor seria Dostoievski, pois “Cinco años de hospital, me revelaron, como los diez del presidio de Sibéria a Dostoievski, que si algo había realmente puro en la miséria [...] era el bajo pueblo [...]”²⁸⁷. Nota-se que para ele, o realismo era um instrumento efetivo de transformação da sociedade. Depois disto, Sábato sai em defesa de Martínez. Amostra dessa rivalidade aparece no livro de ensaios de 1968, no qual ele taxa Borges de alienado, asseverando que “Ele não se propõe narrar a verdade [...]”²⁸⁸. É visível sua compreensão de que há uma verdade a respeito do social, a qual os escritores estariam encarregados de transmitir. Também Fernández Retamar critica Borges em ensaio de 1971, dizendo que “A diferencia de otros importantes escritores latinoamericanos, Borges no pretende ser un hombre de izquierda [...]”²⁸⁹. Ele não reprova apenas o posicionamento político do homem Borges. Percebe-se que ele censura a obra borgeana, defendendo uma arte comprometida, ao dizer que “Borges es un típico escritor colonial, representante entre nosotros de una clase ya sin fuerza, cuyo acto de escritura [...] se parece más a un acto de lectura. Borges no es un escritor europeo: no hay ningún escritor europeo como Borges”²⁹⁰. Em seu ensaio, retrata a obra borgeana como produto da ideologia colonialista. Portanto, o assunto do engajamento não cessa nos anos trinta, pois ao longo de sua carreira, Borges continua recebendo críticas e, como veremos, formula respostas a esse tema em diversas oportunidades.

Os mencionados escritores que criticaram Borges são apenas alguns, entre muitos exemplos. Monegal observa que a crítica argentina na década de cinquenta estava voltada para uma visão sociológica e política da literatura. Recorda ainda que Borges sofria ataques ligados aos postulados de Sartre, de Lukács, de Merleau-Ponty²⁹¹:

“Borges se había convertido en el centro de una controversia sobre el papel político y cultural del escritor argentino. Muchos de sus nuevos lectores se negaban a aceptar la posición de que la literatura debía ser dejada a literatos, y la política a los políticos. Siguiendo los principios de Sartre, estaban comenzando a exigir que los escritores se comprometieron explícitamente con su época”²⁹².

Desse modo, entende-se que em sua própria nação, o escritor sofre árduos e constantes questionamentos sobre suas posturas. Nos anos 60, sua situação torna-se mais complicada. Segundo a biógrafa, María Esther Vázquez, Borges está na contra-mão do pensamento geral, pois antipatiza com os comunistas e com a figura de Fidel Castro, quando a revolução cubana era recente; não admira Che Guevara, quando este era idolatrado pela juventude latino-americana; e mostra-se anti-peronista, quando os argentinos aclamavam Perón como defensor dos trabalhadores²⁹³. Uma vez que Borges ganha fama internacional nos anos sessenta, ele é constantemente solicitado a dar declarações sobre suas idéias a respeito da política. Com tais pontos de vista, ele fica mal-visto pela intelectualidade latino-americana neste tempo. Assim, é natural que na década de setenta surja uma série de textos nos quais, ele escreve sobre seu modo de entender a questão do engajamento: Prólogo ao *Informe de Brodie* de 1970; Prólogo a *La Rosa Profunda* de 1975; e o Prólogo ao *Facundo* em 1974.

Além destes textos dos anos setenta, vimos que nosso prólogo-ensaio, encontra um texto precursor em 1952, quando Borges escreve “El pudor de la Historia”, para *Otras Inquisiciones*. Contudo, a nota sobre o livro de Martínez Estrada - contendo observações compatíveis com as críticas sobre a historiografia apresentadas em ambos os textos posteriores - remonta ao período da polêmica com os boedistas (é de 1933). Isso indica novamente, que o atrito de valores nos anos trinta foi um momento que proporcionou uma reflexão essencial para Borges. Se em seu período de Espanha, ele já possuía a intenção de separar arte e política, a discussão com os realistas de vinte lhe permite afirmar uma decisão que o mantém a salvo das pressões para uma estética engajada, até a década de setenta. Por outro lado, a crescente influência das questões políticas sobre o campo literário deve ter feito com que esta reflexão inicial se transformasse em um diálogo permanente com o realismo, dentro da obra borgeana.

3.3. DUAS REALIDADES LITERÁRIAS: O CLÁSSICO E O ROMÂNTICO.

“Cada literatura es una forma de concebir la realidad”
(BORGES, J. L. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona:
Editorial Seix Barral, 1994, p.101)

“La Postulación de la Realidad”, de 1932²⁹⁴ tem como ponto de partida a negação de que exista um único modo do estético – a expressão intuitiva da

realidade – tal como afirma Benedetto Croce. A afirmação generalizante do italiano permite que Borges promova a discussão sobre as operações de construção textual, a pretexto de anular essa unidade (estético igual expressivo). Assim, o programa do ensaio é o de efetuar uma divisão em dois modos, nas formas de elaboração da realidade ficcional: o modo *clássico*, seria o convencional (ligado aos temas; e recursos da tradição); e o modo *romântico*, o expressivo (aquele que tenta ser original; e apresentar a realidade).

Borges avisa que estes são rótulos que ele confere aos dois modos, sem que por isso se refira especificamente às escolas históricas. Em um texto que nos ajuda a compreender este ensaio, ele diz que “Carlyle fue un escritor romántico, de vicios y virtudes plebeyas; Emerson, un Caballero y un clásico”²⁹⁵. Pelo exemplo vemos que ambos os escritores são contemporâneos e marcam presença com suas obras no século XIX, mas observa-se que a classificação borgeana os separa, através de sua particular divisão em dois modos. Entretanto, apesar de haver alguma ligação das denominações, *clássico* e *romântico*²⁹⁶, com os movimentos homônimos; em seus rasgos fundamentais, elas receberam uma formulação que lhes permite recobrir um escopo genérico de obras. Dessa maneira, podem abarcar escritores de uma ampla duração temporal e ainda, de outras disciplinas, além da literatura. São portanto, dois arquétipos de escritor, traduzidos em duas formas de lidar com a realidade nas obras.

Ademais dessa divisão universal, Borges exhibe exemplos de três técnicas utilizadas pelos escritores do modo *clássico*. Assim, a matriz deste ensaio parece estar concentrada em um processo de desdobramentos sucessivos. Da unidade postulada por Croce, ele vai gerar dois modos, e depois deste, três outras subdivisões, quando a última delas ainda comportaria uma separação em dois grandes grupos de escritores afiliados à mesma técnica. A multiplicidade mina a unidade. Outra entrada fundamental é a apresentação de uma série de dificuldades para a *mimesis*, mediante um peculiar mecanismo. O texto trata de construções literárias, no entanto, em sua estratégia argumentativa, o problema da apreensão da realidade não será meramente atribuído ao processo de escritura; ao contrário, Borges vai pensá-lo como se ele fosse algo inerente à vida humana. Em paralelo, trata de fornecer uma visão da realidade muito ampliada, que termina por tornar quase inviável, qualquer intento de expressá-la.

Beatriz Sarlo afirma que os ensaios borgenos estariam firmemente assentados no paradoxo²⁹⁷. Em “La postulación de la Realidad” este ainda seria o vórtice central da argumentação – ao menos para um escritor realista. Afinal, da

realidade e da certeza de sua representação na literatura, o ensaio conduz ao extremo oposto, em um ponto estratégico: não há certezas sobre a vida humana, e tampouco é possível apreendê-la de modo fiel; assim, a ficção teria direito apenas à construção de seu universo literário, ainda que os *românticos* possam se esforçar para captar a realidade em suas obras. Contudo, desde sua base formal, esse ensaio flerta com a metáfora, o que é uma das possibilidades de estruturação do gênero ensaístico, de acordo com a mesma Sarlo²⁹⁸. Trata-se, ademais, de um uso artístico da citação. Por um lado, os fragmentos citados são exemplos dos paradigmas textuais que Borges estipula para o modo *clássico*, ilustrando estas técnicas. Por outro, eles se deixam ler metaforicamente. Os trechos consistem em imagens simbólicas dos procedimentos de escritura, utilizados pelos *clássicos*²⁹⁹. Deste modo, a citação, recorrente no gênero, abandona uma condição ilustrativa, para transformar-se em uma espécie de ‘prisma’ das técnicas em questão.

O Modo Romântico

Entende-se que o modo *romântico* estaria marcado (ao menos em sua base) pela representação da realidade. Seriam textos que se recusam a expor uma realidade artificial, meramente literária; textos que escondem e disfarçam seu caráter de construção textual. Seriam os que pretendem fazer coincidir o real, muito amplo, com os sinais do mesmo. Assim, pode-se deduzir que se apegam ao factual, ao sólido, ao cotidiano e a outros sinais dessa presença. Pelo empenho nesta direção, entende-se que desejam infundir a sensação de realidade. Com isso, um primeiro critério, muito visível na argumentação borgeana, para justificar essa divisão em dois modos, tem em conta as relações dos textos com a realidade. Os *românticos* seriam aqueles que tentam ser eficazes em sua representação da mesma, enquanto cópia do mundo material.

Assim, entende-se porque a primeira coisa que Borges nos diz a respeito dos escritores que atuam dentro deste modo, é que desejam “*incesantemente*” expressar. Evidentemente não completa a sentença afirmando que desejam expressar *a realidade* - isto seria uma grande concessão, já que o ensaísta vê uma série de dificuldades, no caminho dos escritores que perseguem uma meta tão abrangente. Contudo, como a doutrina de Croce é mencionada, compreende-se que se trata de captar a realidade, de uma maneira intuitiva, por um conjunto de impressões, nas quais os

sentimentos animam as formas. Nesta teoria, a realidade oferece uma intuição ao artista, e a expressão da mesma *é a arte*. Essa seria a base do modo *romântico*.

O ensaísta assinala a mediação na escritura dos *clássicos*, levantando em contrapartida a idéia de uma escritura “in-mediata”, no modo *romântico*. Então é compreensível que ele aponte a existência de estéticas *clássicas* e mediatas, para dar combate à teoria croceana que privilegia a expressão direta da intuição do real. Portanto, na ironia borgeana, de uma maneira “*romântica*”, esses textos tentariam assimilar a realidade, pretendendo ligar o visto e o descrito; o sentido e o expresso; a dinâmica de uma gama de impressões e sua articulação em palavras.

Seriam desta forma, textos miméticos em alto grau, nos quais o leitor deveria ter, ao menos em boa parte das passagens, o sentimento de achar-se envolvido por uma atmosfera de ‘realidade’. Assim, a concretude seria um valor, em relação ao caráter abstrato - que pelo predomínio das idéias, termina marcando os textos *clássicos*. Deduz-se que os textos *românticos*, ao contrário, estariam plenos de objetos, de lugares, de fisionomias do mundo real. Por isso, o ensaísta assinala nestes textos, a busca de realidade ‘até o esgotamento’, como dirá ao explicitar as construções em ambos os modos. Mas também por isso, munidos de tal objetivo, é natural que seus relatos caiam na “ênfase” e na “*mentira parcial*”, segundo Borges. A ênfase vem da acumulação de elementos nestes textos. O que na realidade, o olho apanha de um só golpe, tem de sofrer a descrição, a ambientação, a enumeração, e o sucessivo na escritura. De maneira que, condenada a este olhar pessoal – que é diferente da realidade em si mesma, a *mentira parcial* seria a verdade do subjetivo: as impressões parciais são as únicas que se poderia oferecer ao leitor. Estes textos tentam um quadro completo e preciso, mas na verdade, o ensaísta alerta que eles apenas acumulam minúcias deste quadro. Como se verá, ele é composto a partir de experiências pessoais, das percepções e das reações particulares dos fatos. No raciocínio borgeano, a expressão é uma promessa, cujo resgate tentaria ser feito com os poucos recursos que a subjetividade possui.

Se a todo momento, o escritor *romântico* tem de lidar com a possibilidade do desvio, do inexato, enfim do impreciso em sua recriação da realidade, esse empenho deve necessariamente traduzir-se em cuidados especiais com o material lingüístico. Para isso, chama a atenção o ensaísta. Com humor, ele postula que os *clássicos* têm confiança nas palavras, ao passo que os *românticos* desconfiam de seus “*signos*”. Com isso, ele evoca a idéia do Romantismo, de que a alma seria mais rica do que a linguagem. Mas também, em sua versão do romântico, entende-se que estes

escritores, em seu afã expressivo, teriam um cuidado escrupuloso com as palavras, para que elas atingissem a precisão desejada em sua representação da realidade. Por outro lado, temeriam que elas se revelassem mediadoras infiéis entre si e o mundo.

Ao mesmo tempo, se cada elemento e cada palavra é importante neste tipo de composição, também é compreensível que o ensaísta aponte para o caráter particularizador da escritura *romântica*. Talvez este seja um modo de compensar as faltas da linguagem, através de uma peculiar densidade semântica. Se as palavras podem falhar, é possível descrever pormenorizadamente os objetos, as pessoas e as situações. Em oposição ao *clássico*, cujos conceitos e generalizações pretendem uma validade mais universal, a escritura *romântica* individualizaria os fatos, pois cada situação seria única; valorizaria os tempos, pois cada época teria seu gesto particular; cada país e cada região, pelas circunstâncias que proporcionam; mas também tudo isso concorreria para uma individualização do homem, único em sua densidade psicológica, diferente dos outros na reação às obrigações, que seu tempo e lugar lhe assinalam. Portanto, as particularidades são importantes neste modo.

Mas também, até porque procura o real, que é sempre novo e mutante, essa escritura tende à originalidade. De maneira, que também é possível supor que as situações novas e os novos tempos impelem os *românticos* aos novos temas, estórias e metáforas. Assim, Borges nos diz, que no modo *clássico*, os tropos são um “*bien público*”, ao passo que as metáforas *românticas* estariam mais próximas de seu criador. Mas se elas se destacam no texto, e tornam-se perceptíveis na recepção, o resultado é que essa escritura conduz à particularização do próprio escritor, ao propiciar a originalidade que o destacará entre outros, fazendo dele um autor entre muitos. É desse modo que um “desejo de objetividade” – de apropriar-se do mundo concreto, reconduz a uma evidenciação final da subjetividade criadora, a nosso ver.

Através da explanação do modo como os escritores lidaram com a realidade dentro da literatura, à semelhança do que figura em “El Otro”, Borges parece buscar uma espécie de oposição no mundo literário. Observe-se que quando toca no assunto dos textos *românticos*, o ensaísta menciona referir-se à totalidade de um determinado tipo de textos em “*prosa*” ou “*verso*”. Ou seja, ele abre essa categoria para relatos históricos, religiosos, filosóficos, ou biográficos, entre outros – o que leva a imaginar um imenso cabedal de textos. Contudo, se o ensaísta atrela essa escritura à originalidade, então seus *românticos* só começam a existir em grande número a partir do século XVIII, com o advento do Romantismo histórico. Ao mesmo tempo, o ensaio nos

mostra que esta é uma classe de textos nos quais, a meta seria a estruturação de uma realidade ficcional consistente, cuja sensação, a nosso ver, seria similar à do mundo real. Semelhante construção, segundo Ian Watt, só teria surgido de forma vigorosa no início do século XVIII³⁰⁰. Borges parece ter apanhado, neste ensaio, essa mudança que também foi anotada por Lukács, segundo a qual, “O romance do século XVIII (Lessing, Voltaire, etc) mal conhecia a descrição, que nele exercia uma função mínima, mais do que secundária. A situação só muda com o Romantismo”³⁰¹. Lukács observa isso, tentando pensar como a descrição, tão parca na literatura anterior ao Romantismo, pôde se tornar o “princípio fundamental da composição” no Naturalismo. Mas é possível perceber que se trata da mesma transformação debatida em “La Postulación”, quando o brasileiro Osman Lins, lendo Lukács, compara, a título de exemplo, a “ambientação apenas alusiva” de Madame Lafayette e a descrição “exaustiva do escocês” Walter Scott³⁰². Portanto, parece que ambos os escritores, Lins e Borges, coincidem em que a diferença, entre “a precisão ou a imprecisão” nos períodos, está relacionada a uma passagem do alusivo ao expressivo (embora Lins acredite que possam coexistir nas obras modernas e que Borges entenda que na modernidade, apesar do predomínio *romântico*, siga existindo uma parcela de autores que adotam o modo *clássico*). Outro elemento que evidencia essa relação, consta dos trabalhos de Walter Benjamin. O crítico associa a literatura anterior ao romance ao narrar, o qual assentado numa experiência de vida, possuía uma autoridade especial em seu dizer, que o punha acima de explicações; ao passo que o romance (e portanto a literatura moderna que com ele se inicia) e seu romancista, carente desta autoridade no mundo da informação, precisando assentar seu dizer na verossimilhança³⁰³. Theodor Adorno torna a questão da verossimilhança ainda mais clara ao dizer que o realismo é imante ao romance; e que desde o século XIX até 1960, foi se intensificando em escala crescente³⁰⁴. Portanto, se em Borges, os clássicos são aqueles que sumariam seu dizer através de alusões; e os românticos são aqueles que desejando representar a realidade vão tecer uma escritura verossímil, novamente o ensaio ganha clareza de conteúdo ao ser projetado sobre a história da literatura.

Então, dentro dessa visada tão ampla, parece que o *romântico*, à maneira borgeana, estaria constituído sobretudo de uma parcela das obras modernas, já que a outra parte pertenceria ao tipo *clássico*. Seriam sobretudo, obras que possuem algo comparável ao realismo formal em sua base; embora Borges procure demonstrar que o *romântico* não possui técnicas especiais e esteja empenhado na expressão do real, acompanhando as propostas de Croce.

O ensaísta ainda fornece um dado que especifica melhor a classe de textos, que estaria precisamente buscando, sob o rótulo de escritores “românticos”. Dá como exemplo deste tipo de trabalho “*todas las páginas de prosa o verso que son profesionalmente actuales [...]*”. Com isso, surgem indícios para entender este modo.

O primeiro é o de que está dando como exemplo a produção contemporânea ao ensaio, 1932. Em um artigo do mesmo ano, Borges escreve que “el realismo no ha sido nunca tan intenso y tan minucioso como ahora en los EUA [...] Nunca: ni entre los laboriosos naturalistas del siglo XIX [...] ni entre los rusos, perpetuamente seducidos por fines evangélicos o políticos”³⁰⁵. Ademais, na Argentina, o Realismo ainda era a corrente de maior força no período deste ensaio.

O segundo indício é o de que são obras “*profesionalmente actuales*”. Observe-se que ele não diz simplesmente que se refere aos trabalhos profissionais (em lugar dos amadores), mas com a adjetivação sugere que ele pensa em obras, ou em uma geração de escritores contemporânea ao ensaio, que tenta chamar a atenção para o caráter moderno de sua escritura³⁰⁶. Assim, entre os *românticos*, ele destaca os escritores da época de trinta, os quais desejariam ressaltar a atualidade em suas obras. Com isso, é possível lembrar um prólogo de 1969, no qual Borges admite que, quando jovem “me impuse también esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos”³⁰⁷. Ademais, em “El Otro”, o personagem do jovem-Borges desejava mostrar-se um escritor de seu tempo, lembrando que na narrativa, o jovem seria um ‘romântico’, enquanto, o velho seria um ‘clássico’. Desta maneira, o ensaio estende nova ponte entre si e o conto analisado, no qual o jovem Borges resgatava simbolicamente o Realismo da década de vinte e algumas de suas próprias concepções de juventude. Ajuda a entender que os *românticos*, deste ensaio, embora, em um plano universal e intemporal, sejam escritores que tentam representar plenamente a realidade em sua literatura, em um plano específico, podem ser relacionados aos realistas de vinte. Talvez a questão particular tenha sido um ponto de partida para a reflexão generalizadora do ensaio; afinal, é a reflexão de um *clássico*.

Cabe notar que, no ensaio, as definições do modo *romântico* estão eivadas de hostilizações. Mostrando-se favorável aos *clássicos*, o ensaísta afirma que eles não se deixam levar pela “*petición de principio*” *romântica*. O termo se refere ao erro de raciocínio de “apoiar-se em uma demonstração, sobre a tese (mesma) que se pretende demonstrar”³⁰⁸. Assim, é como se Borges considerasse que tais escritores desejassem fazer parecer “realidade” o que consta de seus livros, através do que é

somente o simulacro do real. Ele ainda afirma, que a realidade dos textos *românticos* tem a natureza da “*imposición*”. Desprende-se que, ela seria algo forçado, sentido como uma espécie de ‘verdade alheia’, portanto uma versão dos fatos. Explica que “*su método continuo es el énfasis, la mentira parcial*”. Praticamente insinua que carecem de outras técnicas, já que trabalhariam continuamente da mesma forma. Além disso, essa declaração compromete a expressão *romântica* com o exagero. Em paralelo, ambos os comentários tendem a discutir a naturalidade, que estes textos supostamente tentariam manter. Assim, ao mesmo tempo em que elabora o perfil destes escritores, o ensaísta já desfecha suas críticas. Ele nos mostra que a principal característica dos textos *românticos* é expressar a realidade, mas a cada passo, na exposição deste perfil, vai assinalando de que forma estão irremediavelmente afastados de conseguir este objetivo.

Com isso, se a princípio, baseado em Croce, Borges concedia que os *românticos* intuitivamente se aproximavam do real, ao longo do ensaio, pouco a pouco assinala certa artificialidade nesses textos, fazendo deles uma construção literária. Fica claro que os *românticos* não obtêm “a realidade”, mas apenas uma de suas possibilidades literárias: “*La realidad que los escritores clásicos proponen [...] La que procuran agotar los románticos [...]*”. O mesmo verbo “esgotar” ainda mostra que seria impossível dar conta da enorme riqueza da vida, que estes textos tentariam apreender.

Dificuldades para a apreensão do Real na literatura.

Uma vez que “La Postulación” trata da construção de realidades literárias, o ensaísta também se dispõe a averiguar em que medida essas construções podem estar relacionadas à realidade extraliterária. Como visto, segundo Borges, embora os *românticos* almejem expressá-la, o resultado de seu trabalho é apenas uma simulação do real. Ademais, essa simulação não é indispensável à literatura, já que os *clássicos* “*prescinden*” dessa tentativa. Portanto, os *clássicos* também não alcançam a sensação de realidade, com as representações correspondentes, mas à diferença dos *românticos*, este não é um objetivo em seus textos. Ele avisa que a animação dos textos *clássicos* depende do leitor. Insiste neste sentido, propondo que a realidade nesta classe de escritos é uma “*póstuma alusión*”. Com essa metáfora, ele levanta um contraste, realidade-viva; texto *clássico*-morto. Como veremos, para Borges, os *clássicos* desenvolveriam uma relação alusiva em relação ao real – ou seja, ela é vaga e

simbólica. Esta não é uma escritura metonímica, porque não visa à totalidade. Quando muito, é projetiva, porque pode fornecer alguns rasgos essenciais, que fazem a projeção de um espectro de certa amplitude, mas que não pretende simular o quadro ‘completo’ de uma realidade³⁰⁹. Com a alusão e artifícios, os *clássicos* alcançam um universo literário vago, mas suficiente para arcar com sua ficção.

Na verdade, Borges se vale de estratégias, nos trechos em que debate a possibilidade da apreensão da realidade. A primeira delas é a de que, de certa forma, ele tenciona o sentido do termo “realidade” até que ele se aproxime do próprio real. O ensaio dá uma idéia do que isso seria: *“Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él”*. Em sua argumentação, a realidade possui uma variedade e multiplicidade, que escapam aos textos. Na verdade, ele efetua uma manobra de ampliação. De modo geral, nos textos analisados, Borges torna a vida algo inapreensível, porque em sua visão, ela estaria relacionada ao múltiplo, ao sucessivo, ao simultâneo, ao inacabado e ao que é total no momento presente. Trata-se de uma concepção muito abrangente da realidade. Desse modo, a única saída para representá-la seria a que consta de “El Otro”. A narrativa promovia a idéia de que os relatos são generalizadores, enquanto o real estaria essencialmente constituído de cada uma das experiências do indivíduo com a realidade, de cada interação do ser humano com seu entorno. Interações essas, que diante do quadro de totalidade atribuído por ele ao real, seriam sempre parciais. Em todo caso, este tipo de representação seria o que de mais próximo poderia haver de uma efetiva representação da realidade nesta concepção. Na lógica borgeana, o real não se confunde com o factual mais aparente, mas é visto como algo extremamente complexo, que implicaria em uma ampla gama de sentimentos, pensamentos, percepções. O texto que quisesse representá-lo deveria carregar essa descrição, tão integral, quanto impossível.

É interessante notar, que no trecho supracitado, ele diferencia o vivido do percebido e estes da reação diante dos fenômenos. Ao diferenciar estes termos, Borges lembra que os fatos podem ser diferentes de sua interpretação e que pode haver uma reação desproporcional diante do que efetivamente ocorreu. É como se cada ser humano possuísse uma experiência única. Deste modo, ele começa um entendimento a respeito da percepção, que será expandido mais adiante, mas já deixa marcada a compreensão de que reações diversas podem estar calcadas em uma recepção diferente dos fatos. Esta seria a idéia de que o real tem um impacto peculiar em cada indivíduo. O

que impressiona um escritor pode resultar indiferente aos olhos do outro, de modo que diante de uma mesma realidade, podem surgir diferentes descrições ou relatos.

Ainda, para expandir sua proposta de que os textos *clássicos* são ineficientes diante do real, mas eficientes junto aos leitores, ele lança a idéia de que estes textos seriam aceitos apesar de sua imprecisão, porque a própria recepção da realidade é algo impreciso. Na verdade, esta é uma nova estratégia discursiva empregada em favor dos *clássicos*. Ao invés de concentrar-se no problema da representação efetuada pelos escritores, ele vai fazer da dificuldade de apreensão do real, algo inerente ao ser humano, nos vários raciocínios do quinto parágrafo.

Seu primeiro argumento é que as situações, envolvendo uma série de fatores, são naturalmente simplificadas através de conceitos. Pode-se pensar, por exemplo, na dificuldade do escritor quando utiliza um termo preciso; ou quando uma palavra dá conta de um conjunto de raciocínios ou idéias menores, as quais, nem sempre, fazem parte do fato aludido com o termo genérico³¹⁰. Assim, o ensaísta parece remeter à inexatidão dos conceitos. No Prólogo ao *Facundo*, já despontava o problema, ao mencionar que Sarmiento tecera seu conceito de civilização, sobre o que, exceto pelas capitais argentinas, nada mais eram do que pequenos vilarejos de instalações precárias, no interior das províncias. Assim, assinala a distância entre os conceitos, cunhados dentro de uma historicidade e atendendo a situações particulares e à realidade específica que os escritores tentam recobrir com seu uso. De modo geral, faz pensar que uma linguagem imprecisa dificilmente poderia prestar-se a uma representação precisa.

Borges levanta igualmente a questão do processo seletivo envolvido na coleta de percepções e o problema do foco, que é dirigido pela atenção. Novamente a vida é o múltiplo e a visão humana só é capaz de abarcar uma parcela desse mundo total. Borges sinaliza a insuficiência dos sentidos para perceber a realidade, conduzindo a várias reflexões: a de que há sons que não se podem ouvir; cores e odores, talvez indiscerníveis ao ser humano, mas perfeitamente presentes na vida de alguns animais; a existência uma série de ondas e sinais que viajam no ar, conversíveis em aparelhos, mas imperceptíveis ao corpo humano. Além disso, dentro dessa parcela do real, que os sentidos conseguem obter, ele recorda o pouco que seria retido, depois deste processo. Aponta com isto, para a quantidade de dados que se perdem ao redor do que foi julgado relevante, por nós, em cada situação. Se tantos dados são perdidos durante a vivência, novamente entra em xeque a idéia da Literatura enquanto expressão fiel da realidade.

No Prólogo ao *Facundo*, aparecia a idéia de que os escritores reacomodam as novas situações aos eventos já conhecidos, fazendo com que um fato ímpar pareça mera repetição do passado. Neste ensaio, a formulação é mais ampla. O ensaísta diz que vemos e ouvimos, não através dos olhos e ouvidos, mas através da recordação, de temores e de previsões. Com isso, ressalta que a subjetividade não só comanda, mas distorce as impressões recebidas. Desse modo, os intercâmbios com o real podem ser compreendidos à luz de vivências anteriores; adulterados por nossos medos; ou ser interpretados de acordo com nossas expectativas para o futuro. Os fatos podem ser parcialmente esquecidos e adulterados, deixando uma vaga lembrança em seu lugar. Assim, faz refletir sobre a existência de um processo interpretativo, guiando a própria fixação dos fatos da experiência vital. Contra a representação fiel, é projetado o peso das expectativas e dos medos, mediante os quais cada homem avalia sua realidade.

Ainda no Prólogo ao *Facundo*, Borges mencionava a interferência do subconsciente no processo criativo e na recepção. Neste ensaio, ele pensa na atuação do inconsciente em uma série de tarefas desenvolvidas no dia a dia, especialmente em relação a conhecimentos que não foram aprendidos e que, no entanto, são constantemente utilizados pelo ser humano. Lembra saberes de várias ordens: os saberes físicos para desatar um nó ou subir degraus; os saberes instintivos que permitem afastar um cão ou de livrar-se do afogamento em um rio, etc. Sua enumeração poética faz do homem um estranho em seu próprio corpo; talvez o condutor de uma máquina, cujos recursos sequer imagina; talvez o conduzido a re/ações que não é capaz de prever. Trata-se de um argumento contra a possibilidade de retratar e justificar a atuação de um personagem histórico ou de um assassino, por exemplo. Talvez o próprio indivíduo, em questão, não possa precisar o que de fato o levou a determinadas ações.

Desde tais comentários sobre a inconsciência e o automatismo nos saberes do corpo, o ensaísta parece conduzir a uma suspeita sobre a liberdade de ação na vida humana. Seu raciocínio projeta uma sombra de desconfiança sobre o mundo, quando apresenta esta gama de processos que, através do homem, ou apesar dele, garantem a vida e interferem no cotidiano. A questão assoma de todo, quando ele afirma que, “*Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, una educación del olvido*”. Se a aprendizagem implica na retenção dos conteúdos, o paradoxo propõe que, se o ser humano apresenta “conhecimentos”, que de modo consciente não foram aprendidos, então é possível, que junto dessa carga psíquica pré-estabelecida, haja também alguma programação prévia para a atuação do sujeito. Esse estranhamento faz suspeitar do

pleno domínio da experiência vital, uma vez que poderiam existir pré-condições na estrutura do indivíduo. Assim, o ensaísta coloca em dúvida a representação fiel, uma vez que talvez nunca se possa saber de maneira segura, a verdade de uma vida, ou a verdade de uma situação no mundo, quando não se sabe o quê existe por trás dessa mesma vida e o que de fato regula a experiência humana.

A alusão à *Utopia* de Moore se baseia justamente na falta de referência do personagem para saber a distância *real* de uma ponte. Infere-se que a medida objetiva é uma mera convenção. Assim, a falta de parâmetros para estabelecer o comprimento efetivo da construção é uma imagem da falta de parâmetros, para julgar e descrever a realidade. No entanto, o intertexto funciona com um segundo sentido. A *Utopia* não é um lugar, mas uma idéia. Por isso, recebemos, também, a impressão de que a imaginação, o sonho e o desejo ainda tornam o ser humano menos apto a enxergar o que está à sua volta, quando seus olhos estão cheios de ideais. Esse é um argumento que especialmente colide com estéticas determinadas pela ideologia política.

Tanto as críticas anteriores, quanto esta idéia do ‘real’, auxiliam na avaliação borgeana dos procedimentos empregados pelos escritores nos dois modos. Percebemos um curioso paralelo entre o grupo dos *românticos* e os escritores que historicamente pertenceram à escola homônima, por dois tipos diferentes de idealização. Os escritores do Romantismo idealizavam a realidade. Na argumentação borgeana, a realidade é convertida no real, e este se torna um objetivo inatingível (um ideal) para os escritores que romanticamente, acreditam poder expressá-la. Em primeiro lugar, porque essa tarefa implicaria em uma imensa quantidade de informações. Em segundo, porque a naturalidade da experiência humana real estaria baseada nos pequenos contatos com a realidade. Desse modo, mesmo que um texto lograsse o incrível detalhamento requerido na proposta do ensaísta, a realidade estaria comprometida na escritura *romântica* por sua feição excessiva. Já os textos *clássicos* são enaltecidos, porque desenvolvem processos análogos aos que Borges encontra na recepção do real, simplificação em conceitos, seleção, foco (atenção). Por um mágico paradoxo borgeano, os textos que buscam a vida parecem artificiais (exagerados no resultado) e os textos baseados em artifícios parecem naturais (com sua montagem).

O Modo Clássico

O primordial nos textos *clássicos* é a idéia. Os temas e as figuras, em reiteraões, variaões e expansões vão gradualmente construindo, matizando e enlaçando significados ao redor de um pensamento central. O interesse neste modo vai para a composição, destinada a tornar significativos os seus elementos. Portanto, estes relatos não estão presos ao biográfico, ao histórico, ou ao factual. Não em vão, o ensaísta nos diz que os *clássicos* “*forman la extensa mayoría de la literatura mundial, y aun la menos indigna*”. Em lugar da expressão romântica, o responsável pela fatura destes textos é o encadeamento de idéias, umas às outras. Ou seja, esta não é uma escritura que busca a representação do mundo extradiegético, mas ao contrário, como o labirinto, ela procura oferecer ao leitor uma série de caminhos, dispostos ao redor de um núcleo semântico. De passagem em passagem, ela vai gerando acessos a esse centro.

Examinando um trecho do historiador Gibbon, Borges assinala ter se deparado com características *clássicas*: “*el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible*”. Assim, a escritura *clássica* é aquela que não tenta parecer espontânea ou natural, ou ainda uma reprodução de fatos que ocorreram, mas em busca da idéia, deixa observar sua condição de mediadora entre o escritor e o mundo; possui imprecisões, recortes e reduções, que o mesmo ensaísta expõe nas três técnicas *clássicas*. Este tipo de texto vai generalizar as situações, vai tornar universais os temas que aborda. Ademais, a bem humorada hipérbole - “*abstracta hasta lo invisible*” - renova o sentido de texto preocupado com o narrar e com as idéias, e que por isso relega a um segundo plano uma ambientação concreta e detalhada.

Borges assevera, que as experiências com a realidade só assomam a essa classe de texto, quando já foram revertidas em “*conceitos*”. Isto é, eles operam de um modo indireto com a realidade. Não são os fatos, mas as idéias sobre os fatos, o que irá importar. Não interessa enumerar cada situação com suas circunstâncias, mas o agrupamento das situações, no que é pertinente às idéias. Ademais, através do exame do trecho de Gibbon, o ensaio fornece o acréscimo de que estes textos possuem uma linguagem simbólica. De modo que o que conta não é representar uma realidade, mas o olhar do escritor, refletido nas comparaões que utiliza, nas aproximaões que ele faz. O *clássico* é um modo de escritura ligado ao sumário. Entende-se, dessa maneira, porque trabalham com uma “*póstuma alusión*”. A realidade só chega a esses textos, depois de

um processo. De maneira que, ocupados na tarefa de sumariar o que (na vida ou na imaginação) já aconteceu, os *clássicos* estão voltados para o tempo pretérito. Neles, a descrição perde espaço, já que o narrar predomina.

Pode-se notar ainda, que em oposição aos *românticos*, que primavam por sua personalidade e como visto, projetariam personagens individualizadas, Borges postula que a escritura *clássica* apaga características individuais dos seres e dos fatos por intermédio de generalizações. Nela, o indivíduo é aproximado ao ser humano em geral. De maneira que é plausível que essa busca do universal se repita em outros níveis: no espaço, que embora possa remeter a um local específico, não vai enfatizar as características e peculiaridades regionais, como se o relato pudesse ter ocorrido em qualquer parte do mundo; no tempo, de maneira que a época tampouco pareça importante, dando-se preferência a situações que possam ter ocorrido em qualquer parte da história; ou ainda na feição dos temas, traduzindo-se em uma busca por temas mais genéricos e universais - eternamente considerados objeto de reflexão pertinente.

Como a meta é o sentido, os *clássicos* tratam de erguer uma realidade, que não precisa ocultar seu caráter artificial. Por isso, o ensaísta nos diz que estes autores confiam na linguagem e na eficácia das palavras. Não é necessário, como no caso dos *românticos*, buscar a palavra precisa que melhor corresponda a uma situação, ou sentimento específico. Para os *clássicos*, o investimento semântico procura fazer com que as palavras venham em acréscimo da idéia central. Dessa forma, é compreensível que sua linguagem seja simbólica. O real nestes textos é sobretudo o que se imagina, se infere, ou deduz; e portanto, não corresponde ao factual. Segundo o ensaísta, a vida destes textos é um produto da imaginação de seu leitor – uma estória, várias imaginações. Dessa maneira, no modo *clássico* não se trata de recriar a realidade na literatura, mas de produzir uma realidade artificial, apenas suficiente, se comparada à *romântica*; e, no entanto, significativa para as idéias que se tem em vista. Borges ainda esclarece que, ao contrário do escritor *romântico*, o *clássico* se dedica tão somente a assinalar uma realidade, “*no a representarla*”.

As relações entre os textos *clássicos* e a realidade ficam bem marcadas. Borges faz questão de dizer de modo direto que as experiências reais “*pueden inferirse de su relato, pero no están en él*”. Mas o ensaísta ainda permite ver o quanto a realidade factual poderia constar de um texto *clássico*: o quanto se pudesse deduzi-la das conseqüências ou conclusões a que o autor chegou sobre ela. Nos textos *clássicos*, onde existe a realidade, ela foi reelaborada em função de sua idéia. Com isto,

a aposta é clara: tão válida quanto a tradição e outras fontes, nos textos *clássicos*, a realidade seria apenas um dos materiais à disposição do escritor.

A julgar das explicações a respeito de três tipos de procedimentos *clássicos*, estes são textos que recorrem a mecanismos alusivos em sua construção de realidades literárias. Na terceira técnica, alguns detalhes significativos servem para recuperar um ambiente e os significados ligados a este. Na segunda, o leitor é levado a descobrir uma realidade mais complexa do que aquela que lhe é descrita. Na primeira, espera-se do leitor que imagine o que lhe é proposto, munido apenas das situações mais importantes sobre a trama total. Ou seja, esta é uma escritura portadora de consideráveis lacunas textuais, vaga, e que por isso solicita muito ao leitor. Com a citação d' *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, ele compara a 'certeza' de um autor *clássico* sobre a existência de realidade em seus textos, à certeza do personagem sobre a origem de seus filhos, pensando na dúvida que sempre poderia pairar sobre a paternidade, naquele tempo. O exemplo sugere o tipo de realidade proposta por este grupo de escritores, algo em que simplesmente se acredita ou se confia, mas que talvez não resistisse a qualquer comparação com o real.

Isto não significa que a construção da realidade seja irrelevante para os *clássicos*. Não é sem motivo que o ensaísta se detém na apresentação de três técnicas bastante complexas de formulação de realidades literárias neste modo. Se esta classe de textos é esquemática e depende de uma interação apropriada com seu leitor para tornar-se eficaz, logo, as técnicas, os recursos e artifícios devem ter um alto grau de participação na economia textual. O leitor deve poder ter alguma 'confiança' na ilusão proporcionada, ainda que esta realidade literária não deixe de ser imprecisa. Dessa maneira, a tradição torna-se fundamental, enquanto um reservatório de técnicas. Mas também, como esta escritura está voltada para as idéias, e dentre elas, sobretudo às mais perenes, então, por um novo motivo, a tradição se instala na base desses textos.

Assim, se entende um dos motivos pelos quais, o ensaísta destaca que, na concepção *clássica*, as imagens são um "*bien público*". São públicas porque servem ao coletivo dos autores. Para um melhor entendimento do que seria a metáfora *clássica* e as características desta classe de textos, pode-se recorrer ao exemplo que o ensaísta aponta, no texto de Gibbon. Ele comenta que a metáfora é imperceptível, inofensiva, e invisível. Por último, declara que ela é "*convencional*". Essa invisibilidade, tão destacada, é um indício da relação entre os autores e obras no modo *clássico*. Mostra que nele os tropos não visam à originalidade, mas ao incremento de um legado comum.

A menção às metáforas que ressurgem em novos textos, permite que Borges apresente a idéia de uma unidade na literatura – idéia bastante recorrente em seus ensaios, mas que neste, ele sistematiza dentro do modo *clássico*³¹¹. Neste raciocínio, a literatura torna-se o centro e diminui-se tanto o peso da personalidade do autor, quanto o da época. O ensaísta ainda acrescenta que o tempo torna-se acessório para esses tropos. Com isso, valoriza a perenidade e a ressonância que os recursos podem adquirir, através desta concepção. Assim, Borges não diz simplesmente, que em decorrência da visão *clássica*, a literatura é una, mas sim que “*la literatura ‘es siempre’ una sola*”. É como se ela não mudasse com o tempo, mas fosse sempre a mesma literatura, passando através dos diferentes textos e autores.

Na anedota sobre Góngora, mostra que os estudiosos do poeta das metáforas surpreendentes tiveram de defendê-lo, contra a acusação de inovar, de modo que teria sido preciso encontrar matrizes na tradição, para salvá-lo ‘dessa ofensa’. Através dela, o ensaísta procura chocar e divertir com a informação de que, um dia, alguém já teve de defender-se da originalidade, como se ela fosse ‘um crime’, “*imputación*”, “*prueba documental*”. O exemplo é funcional para justificar as modernas estéticas que aderiram ao *clássico*, ao apontar a inversão de valores: o que hoje choca, algum dia foi regra. Ao mesmo tempo, contrasta o agora, em que o ensaísta percebe o predomínio do modo *romântico*, ao largo passado, que sua argumentação confere aos textos *clássicos*, confirmando a antiguidade e a duração deste modo.

Na verdade, o ensaio todo faz uma defesa dessa classe de textos. Ele expõe os postulados *clássicos*, com um convidativo argumento a simpatizar com eles, o de que conferem unidade à literatura. Em paralelo, mostra que esse modo de escritura, que hoje parece esquecido, possui uma larga tradição. Além disso, aproveita para apresentar a acusação que poderiam lhe dirigir, refutando-a antecipadamente; a de que ele se volta contra a originalidade como um meio de obtê-la. Resolve a dificuldade, sugerindo que essa seria a queixa de um ‘grupo’, que segue a moda do original e que por isso vê originalidade em toda parte. Ou seja, transforma o argumento contra si em uma extrapolação do modo *romântico*. Ainda vale lembrar sua citação de Arnold, propondo traduzir *A Odisséia* com palavras bíblicas. A idéia é exótica, contudo, é um exemplo de que o *clássico* repercute no presente. Em “Nota sobre Walt Whitman”, Borges não mede esforços para mostrar que o trabalho do norte-americano pertence a esta classe de textos. Neste ensaio, aponta uma série de renomados autores contemporâneos inscritos neste modo. Contudo, sua postura diante dos modos, é visível

desde o começo do ensaio. Logo ao início, ele declara que vai contestar a tese de Croce. Nós sabemos que o motivo é apresentar a existência, a importância e a vigência de outro modo textual, que não o *romântico* – o *clássico*.

Caberia uma maior aproximação na tentativa de perceber a quê classe de textos, Borges se refere, com o rótulo de *clássicos*. A retomada da tradição e rasgos, como as generalizações e a não-originalidade parecem apresentar o Classicismo, como fonte do título e inspiração para pensar o modo literário. Também o caráter de realidade literária vaga faz pensar na literatura anterior ao realismo formal. No entanto, o ensaísta assevera tratar-se da maior parte dos textos literários em todo o mundo, citando Gibbon, Cervantes, Swift, Voltaire, Tennyson, Morris, Moore, Kipling, Wells, Larreta e Defoe. Por sua ostensiva defesa do *clássico*, ele mesmo parece estar incluído neste grupo.

Contudo, se o modo *romântico* está baseado na expressão da realidade, ao passo que o *clássico* é aquele em que o autor se volta para o jogo com as idéias, “La Postulación” (de 1932), ainda parece ser herdeiro de seus textos da década de vinte. No manifesto ultraísta de 1921, ele e os companheiros distinguem duas estéticas: “a ativa dos prismas”, na qual “el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja – más allá de las cárceles espaciales y temporales – su visión personal”; e a estética “passiva dos espelhos” na qual “el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo”³¹². Com o passar dos anos, cai o tom entusiasta dos manifestos e o vocabulário vanguardista, “prismas”, mas o critério central, com o qual ele divide as duas formas primordiais de estética, continua semelhante em sua base: literatura centrada na visão do indivíduo/ em sua idéia; *versus* literatura centrada na cópia do meio/ na expressão da realidade.

A estética passiva dos espelhos faz lembrar por exemplo, a declaração do boedista Emilio Soto de que, “É imprescindível também fazer alusão ao meio, cuja influência é direta. Esse alcance ou projeção social deve aparecer na obra [...]”³¹³. Se em 1921, ele alude a uma “cópia da história psíquica” parece estar pensando no realismo interior; ainda a “cópia da objetividade do meio ambiente”, evoca o Realismo argentino dos boedistas. Assim, os genéricos títulos de *clássico* e *romântico* foram configurados para a compreensão de gerações intemporais e universais de escritores, contudo, essa reflexão geral não deixaria de contemplar a oposição entre a obra borgeana (que se posiciona em favor do modo *clássico*) e o Realismo argentino.

Roland Barthes registra que na Idade Média, os autores podiam apenas trabalhar com as regras do gênero na produção de suas realidades ficcionais, porque ainda não havia a idéia de realismo e a preconização do verossímil³¹⁴. Assim, Borges dá três exemplos de técnicas *clássicas*, que mostram como construir uma realidade literária sem ter de passar pelo detalhamento envolvido na simulação do mundo extraliterário.

Parafraseamos o citado trecho de *Dom Quixote*, que ilustra a primeira. Lotário é enviado pelo marido de Camila (que se achava ausente) para testar sua virtude. Camila é vaidosa, portanto pensa que é bela. Lotário sabe disso e se aproveita para lutar com as mesmas armas. Diz exatamente o que ela supõe que merece ouvir. Depois de muita simulação – “*lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió*” - obtém o que deseja. O adultério não é explicitado, há apenas insinuações do que aconteceu.

Este segmento elucida o funcionamento da construção de realidade no texto *clássico*. O leitor não sabe o que é o real, mas ele tem suas idéias mais ou menos vagas sobre o real, assim como Camila tinha as suas sobre si mesma. Sabendo que não existe essa clara compreensão, o autor *clássico*, com vários simulacros, vai ministrar uma fantasia a qual, diferente de uma completa representação da realidade, mesmo assim é capaz de corresponder às expectativas do leitor. Na argumentação borgeana sobre essa primeira técnica *clássica*, entende-se que este trecho não está caracterizado por uma realidade “alegórica”³¹⁵. Isto é, o que sinaliza o ‘autêntico’ *clássico*, não é a substituição da realidade factual, por um conjunto de figuras que lhe corresponde. Sem mostrar, ele insinua. Sua marca é a conceitualização, em que as formas significam, por um meio mais indireto. O autor concebe suas idéias e a partir delas começa a construir esse mundo aceitável para o leitor. Representa idéias (sobre); não representa a realidade.

A diferença deste primeiro método *clássico* para os outros é que a idéia vai ser vertida em um texto, cujas pilastras são apenas alguns fatos de maior destaque. Ações intermediárias ou desnecessárias ao conceito em andamento são suprimidas. Veja-se o exemplo. Cervantes nem tenta narrar cada passo na sedução de Camila, os diálogos, os olhares, as fugas e aproximações. É essencialmente *clássico*. O autor não se detém em detalhes ou na apresentação de uma cena, mas faz um sumário, narrando uma série de fatos por intermédio de umas poucas situações centrais. Dá tudo isso por sabido. Contudo, (entre várias) há uma idéia nítida no pequeno fragmento citado: o objetivo é alcançado, porque os meios são adequados; ou de modo negativo, a conquista não é difícil, quando se conhece a abordagem correta. Pertence à primeira

técnica *clássica*, porque os significados se concretizam, apenas com as ações necessárias a traduzir a idéia em questão.

Um segundo exemplo de técnica *clássica*, seria o de pensar uma realidade complexa, e sem tentar formular essa realidade completamente, fornecer apenas seus efeitos ou desdobramentos. Borges dá a entender que, enquanto no texto, há uma realidade mais simples, o escritor teria em mente algo muito mais elaborado³¹⁶.

A ilustração vem da *Morte de Arthur* (1859), de Tennyson. O ensaísta se detém na análise dessa construção, apontando três arranjos que garantem esse efeito de realidade mais complexa. Sem esclarecer o motivo exato, ele observa o uso do advérbio “*así*”. É possível supor que no trecho em questão, “*assim*” equivale a “*desse modo*”. Aqui está a postulação *clássica*: a maneira como tudo aconteceu não é referida no texto; com isso, o advérbio só faz sentir a existência de algo, além do que é relatado. O inglês não narra o combate, apenas o assinala. O “*porque*”, segundo Borges, transmite os fatos de forma episódica. De fato, no poema, essa partícula causal não fornece um motivo verdadeiro para a situação introduzida neste verso. Na verdade, ela apenas abre espaço para que o poeta acrescente um dado significativo à realidade mais abrangente, que está elaborando. Já o mecanismo da oração coordenada “*y la luna era llena*” não é comentado. Contudo, é outro dado que permite inferir uma realidade maior após si. A presença da lua, talvez valha pela noite que sucede ao dia, levando a imaginar o que acontecerá depois da morte do rei Arthur.

Embora o ensaísta haja destacado estes três elementos que servem na construção de uma realidade literária mais ampla, do que aquela que é anunciada ao leitor, poderíamos apresentar outros elementos, menos sofisticados que os anteriores, que contribuem para o mesmo resultado: o “*ruído bélico*” é um efeito – da batalha que recentemente ocorreu, mas não está descrita no poema; a “*tabla*” caída é uma consequência – vale pelo final do reinado de Arthur; a “*herida profunda*” é um efeito – faz deduzir a morte do rei; o “*presbitério roto*” é um desdobramento – um sinal de que o tempo das cruzadas está perto do fim. Ou seja, no poema ficam registrados somente fatos laterais, que projetivamente dão sinais da trama total – ela não é exposta, e estes sinais não tentam recuperá-la por completo. Assim, para compreender o poema, o leitor deveria tentar imaginar a trama maior, que carrega a idéia em andamento. Afinal é uma técnica *clássica*, e como já vimos, trabalha com a armação das idéias.

No entanto, não se trata aqui de um método para executar variações da *República*, na qual Platão nos dava notícias de um oculto mundo primordial. Especialmente no caso deste poema, a técnica parece consistir de algo muito mais simples. O texto de Tennyson foi escrito quando na Inglaterra já havia diversas lendas populares e narrativas dedicadas à vida do rei Arthur. Nelas reside a trama total, da qual o poema do inglês só apresenta as conseqüências e derivações. De modo que, ao menos neste caso, não é tão difícil adivinhar essa “realidade mais complexa”. Como o crítico Anthony Burgess alerta, Tennyson era um poeta cuidadoso com a técnica e possuía idéias específicas para seus trabalhos³¹⁷. Assim, o verdadeiro problema para o leitor pode não ser o de detectar essa trama aludida, mas chegar aos significados que essa ‘realidade’ literária contém.

Borges ainda fornece um segundo exemplo desta técnica, extraído do livro de William Morris, *The Life and Death of Jason* (1867). Um dos remeiros de Jasão está caído às margens de um rio. Antes que a água envolva seu corpo, uma fada pega sua lança, seu escudo, sua espada e sua malha, e volta com suas peças ao reino das águas. Morris finge que é impossível dizer mais sobre o ocorrido, valendo-se da desculpa, de que só as testemunhas do fato poderiam narrá-lo. Como se trata de um animal e do vento, ele consegue um subterfúgio para não fornecer maiores explicações. O trecho também se deixa ler metaforicamente. O escritor, que utiliza esta técnica, toma os efeitos e desdobramentos da situação que tem em mente e volta à ficção apenas com os sinais que sejam significativos para a idéia à qual deseja conduzir seu leitor. Há duas variações do segundo exemplo de técnica *clássica*. Ambas acionam a imaginação, para que o leitor produza o quadro mais amplo - que a narrativa não fornece, e do qual ele necessita, para atingir os conceitos que essa trama sintética propõe.

Segundo o ensaísta, o terceiro exemplo de técnica *clássica* consiste no expediente de obter “*pormenores lacónicos de larga proyección*”, asseverando ser este o mais difícil e o mais eficiente, dentre os exemplos fornecidos. A ilustração é um trecho do romance histórico *La Gloria de Don Ramiro* (1908), de Enrique Larreta, no qual somos informados que um cobiçado caldo era servido “*en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes*”. Através de uma leitura metafórica, entende-se que o escritor, que utiliza esta terceira técnica, não oferece acesso irrestrito à sua idéia, quando utiliza esta técnica. Assim, obter a chave para a plena compreensão da trama, que carrega os sentidos, envolve a percepção de seus detalhes. Na adjetivação, em torno do exemplo, é confirmada a eficiência desses

pormenores: “*memorabilísimo rasgo*”, “*aparatoso caldo*”. Ou seja, essa formulação de uma realidade *clássica* está baseada em detalhes de alto poder projetivo.

Deve-se ainda atentar ao resultado da técnica, de acordo com a opinião borgeana: “*tan insinuativo de la miséria decente, [...] del caserón lleno de escaleras [...]*”. Cabem duas observações. A primeira é a de que Borges faz questão de **não** completar sua sentença dizendo que esse romance histórico *registra o contexto social da Espanha do século XVII*. Alega apenas que o texto é “*insinuativo*”, mas não que ele expressa a realidade, o que faria dele um relato *romântico*. A segunda é a de que, neste trecho, ele detecta alusões: à ambientação circundante, à casa grande com suas escadarias; e a uma idéia, que a passagem constrói, a da miséria escondida, já que existe fome no castelo de um fidalgo decadente.

Borges ainda explica melhor, de que modo tais detalhes cooperariam para os sentidos do texto. Ele nos diz que as películas de Sternberg, valem-se de um esquema semelhante aos das obras literárias consolidadas pelo uso dos pormenores: elas estariam “*hechas también de significativos momentos*”. Edgardo Cozarinski acredita que os **detalhes**, que Borges observa no trabalho de Sternberg, seriam as cenas marcantes, das quais a narrativa cinematográfica se tornaria a larga projeção³¹⁸. O mesmo Borges parece associar a obra deste diretor à “redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas”³¹⁹. Com isso, o mecanismo desses filmes é similar ao encontrado no terceiro exemplo de técnica *clássica*, na medida em que, a idéia geral do roteiro estaria contida em algumas situações especialmente significativas. Assim, os pormenores, além de auxiliar na composição de uma realidade, produzem sentido.

Para precisar melhor o estudo desta técnica, é possível recorrer a outros textos da produção borgeana em busca de suas características. Em primeiro lugar, seus raciocínios teóricos corroboram o sentido de que se trata efetivamente de detalhes que podem ser conotativos, isto é, que são capazes de associação e acréscimo para com as idéias construídas no texto. Em um de seus primeiros ensaios, ele já ligava essa classe de detalhes à metáfora, entendendo que eles teriam uma maior ressonância textual do que aquela: “*La metáfora es una de las tantas habilidades retóricas para conseguir énfasis. [...] Yo creo que la invención o hallazgo de pormenores significativos la aventaja siempre en virtualidad*”³²⁰. Eles acionam um mundo virtual, portanto. Além disso, a própria forma como Borges nomeia os detalhes - “significativos”; o fato de associá-los às emblemáticas cenas de Sternberg; e a própria inclusão dos mesmos entre

as técnicas *clássicas*; tudo isso produz o entendimento de que os pormenores auxiliam na composição dos significados dentro das narrativas.

Estes textos igualmente informam sobre outra tarefa desempenhada por esta classe de rasgos significativos: “Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal; si abundan [...] recelamos de esa documentada verdad y de sus detalles fehacientes. La solución es esta: Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión”³²¹. De acordo com a pequena nota de 1933, se faltam estes detalhes, o texto pode se tornar inconsistente ou inverossímil. Por outro lado, em excesso, podem fazer com que a ficção pareça falsa e caia em descrédito. Entende-se que na medida correta, trazem a necessária consistência e produzem credulidade. Vale a pena observar um estudo de 1932, em que ele alerta para um suposto defeito em “O Cemitério Marinho”, de Paul Valéry: “Aludo a la intromisión novelesca. Los vanos pormenores circunstanciales que cierran la composición – el puntual viento escénico, las hojas que la aceptación de lo temporal confunde y agita, el apóstrofe destinado al oleaje, los focos picoteadores, el libro – aspiran a fundar una credibilidad que no es necesaria [no final do poema]”³²². Na primeira passagem aparece o termo “irreal”, fazendo pensar que os pormenores poderiam gerar o efeito de realidade. Na segunda, entende-se que o resultado destes detalhes seria a verossimilhança (maior ou menor), dentro da proposta de cada gênero.

Borges não fala de pormenores no modo *romântico*, contudo sugere que os *românticos* trabalham com a acumulação de circunstâncias, para uma representação plena, a qual (a nosso ver) visaria a um efeito de realidade. Dos *clássicos*, informa que sua representação é vaga; portanto esperaríamos deles apenas uma realidade artificial. Entretanto, neste terceiro exemplo de técnica *clássica*, concede que alguns romances, que utilizam este método, sejam “exasperadamente verossímeis”. Assim sendo, o efeito das alusivas construções *clássicas* iria, do vago, até o que é muito verossímil - embora, estes escritores não tenham uma realidade consistente como meta.

Com isso, os autores associados a esta terceira subdivisão são chamativos. O primeiro é um romance histórico de Enrique Larreta (de 1908). O segundo, são obras de um ícone do **realismo** inglês: Daniel Defoe, é aquele que Borges pensava ser o inventor destes rasgos circunstanciais³²³. Ainda serve-se de humor ao mencioná-los. Assevera que o fragmento de Larreta é um “*ejemplo corto*” desta técnica. Acrescenta que o único método deste tipo de escritores é essa técnica dos pormenores circunstanciais. Portanto, com a inclusão destes autores no *clássico*, fica sugerido que

Borges examina grandes obras do realismo inglês e um romance histórico argentino e não encontra neles uma plena representação de realidade. Ele poderia ter incluído essas obras no tipo *romântico*. Contudo, se classifica tais escritores, dentro do modo *clássico*, faz entender que nestas obras haveria uma realidade vaga, derivada de alguns elementos que projetam uma ambientação, com a cooperação do leitor. Este sentido se reforça, quando ele coloca, lado a lado, no uso desta técnica, um autor de romances realistas, Defoe; e um autor de romances imaginativos, Wells. Ambas as ‘realidades’ literárias são equiparadas ao inscrevê-las sob o mesmo método de composição. Borges ainda chama a atenção para o efeito do procedimento comum: romances (as “novelas”) de Wells são “*rigurosas*”; e os (“las”) de Defoe, “*exasperadamente verosímiles*”. Em sua argumentação é como se fossem as duas faces de uma mesma moeda – ou recurso³²⁴.

O rodapé parece resguardar uma importante reflexão deste ensaio. Borges está descrevendo esta terceira técnica *clássica*, traz à lembrança o autor realista, Defoe e o escritor de literatura imaginativa, H. G. Wells. De imediato, desce à nota de rodapé. O que vem à sua mente é a trama d’*O homem invisível* de Wells. Retomamos a imagem. Ser de todo invisível é limitar-se a um dos lados da existência, mas continuar sofrendo seus problemas, sem direito aos benefícios da visibilidade. Parece existir uma engenhosa reflexão metafórica neste exemplo. O escritor de literatura mais imaginativa - do fantástico, do maravilhoso, ou da ficção científica, sabe de antemão que irá desviar-se da realidade – como ocorre ao homem que se torna invisível. Assim, a metáfora sugere que, apesar de seu propósito imaginativo, a ficção desta classe de escritor, na verdade, ainda teria de ver-se às voltas com o mundo real. Sua construção pode parecer isenta de outras regras que não as da imaginação, mas, ao contrário, todo o tempo, deveria precaver-se de imprudentes desbordamentos imaginativos, ou seria “atropelado” pela *outra realidade*, pela acusação de inconsistência. Conseqüentemente teria de buscar refúgio, aferrando-se a rigorosas regras de construção, para garantir o grau adequado de verossimilhança em sua trama.

Em especial, a condição do escritor no gênero fantástico parece estar muito próxima ao que Borges sublinha neste texto. O homem invisível tem que usar uma série de disfarces, “*para que no vean que es invisible*” (grifo do autor). Paralelamente, o escritor (do fantástico) que, sabe que vai cruzar os limites do que seria possível no mundo real, mas quer seguir na ambigüidade (nem o maravilhoso e nem o realismo) deveria lançar mão de diversos expedientes, para conservar-se dentro do que pode ter explicação; mas que por outro lado, resiste a qualquer justificativa.

Dessa forma, a metáfora explicaria que nestes gêneros, o escritor obtém as vantagens do mundo imaginativo, mas nem por isso pode descuidar-se da existência de um mundo real. E (talvez) por isso, muitas vezes tem de trabalhar com a mesma técnica do escritor realista (de Defoe e de Larreta), para obter “disfarces”, uma vez que estes permitem uma consistência textual de que ele também necessita em seu próprio gênero. Por este motivo a metáfora fica no rodapé. Não apenas, porque interromperia a argumentação, mas também, porque é o momento, quando ainda se observa uma técnica do outro (inventada pelo realista Defoe), mas já se começa a revelar seus próprios dilemas de construção textual.

Os últimos parágrafos realçam a eficácia dos artifícios, mostrando que esta terceira técnica pode ser obtida tanto através de recursos semânticos, quanto através de recursos sintáticos. Essas linhas finais ainda retomam a matéria geral fixada no título: “La postulación de la realidad”. Nele, Borges adiantava que a realidade iria figurar neste ensaio de idéias literárias, como uma **postulação**: um termo da filosofia cujo significado alude à existência de uma “proposição que não sendo [nem] demonstrável, nem evidente”³²⁵, é admitida sem contestações na base de um raciocínio. A mesma classe de desconhecimento atua no campo das letras; pois a incerteza sobre o real concorre para que os escritores possam projetar seus mundos ficcionais.

Deste modo, desde o título está a aposta, de que a realidade na literatura, sendo diferente do que é no mundo concreto, será mais realista ou mais literária, mas será o que os textos propõem que ela seja. Assim, a tentativa de representar a realidade na literatura, também é apenas uma criação, entre várias realidades literárias possíveis - ou postuláveis. O final reitera tudo isso: a realidade na ficção não precisa respeitar as regras do mundo; não é natural, nem espontânea como tenta parecer; mas ao contrário, deriva da técnica, logo, do trabalho de seu autor.

Discussão III – Duas questões presentes na leitura que Daniel Balderston realiza em *El precursor velado: R. L. Stevenson en la Obra de Borges* têm pontos de contato com nossa constatação de que o realismo é uma estética, que inicialmente parece opor-se à madura obra borgeana. Balderston identifica tanto em Borges, quanto em Stevenson o empenho por uma visualidade que é “*puramente textual*”, e em conseguir cenas marcantes³²⁶. O que coloca a Borges e seu precursor, muito próximos do *clássico*. Em “Sobre la descripción literaria”, de 1942, Borges estaria censurando os escritores que tentariam oferecer um quadro de totalidade ao leitor:

“Otro método censurable es la enumeración y definición de las partes de un todo. Me limitaré a este ejemplo: / ‘Ofrecía sus pies en sandalias de gamuza morada, ceñidas con una escarcha de gemas... sus brazos y su garganta desnudos, sin una luz de royas; sus pechos, firmes, alzados; su vientre, hundido, sin regazo, huyendo de la opulencia nacida en la cintura; las mejillas, doradas; los ojos, de un resplandor enjuto, agrandados por el antimonio; la boca, con el jugoso encendimiento de algunas flores; la frente, interrumpida por una senda de amatistas que se extraviaba en su cabellera de brillos de acero, repartida sobre los hombros en trenzas de una íntima ondulación (Miró)’. / [Borges:] Trece o catorce términos integran la caótica serie; el autor nos invita a concebir esos disjecta membra y a coordinarlos en una sola imagen coherente. Esa operación mental es impracticable: nadie se aviene a imaginar los pies del tipo X y añadirles una garganta del tipo Y y mejillas del tipo Z...” (Apud Balderstone³²⁷).

Observa-se que Borges desaprova uma descrição que tenta ser precisa a partir do detalhamento de cada parte da fisionomia de um personagem – uma descrição *romântica*, a nosso ver. Então, Balderston anota a preferência de Borges por um modo descritivo indireto, no qual a visão geral é **evocada** por meio de alguns detalhes marcantes; em lugar das descrições diretas que dependem da **acumulação** de detalhes - descrições estáticas como as de Miró, no citado exemplo³²⁸. Assim, Balderston encontra um paralelo entre Borges e Stevenson, já que as descrições cinéticas do último contrastam com as estáticas descrições do século XIX³²⁹. Ainda de acordo com o crítico, os procedimentos borgeanos seriam reações contra modelos literários que adormecem o leitor na passividade, “en vez de obter su activa participación en el proceso imaginativo”³³⁰. Deste modo, seu estudo apresentaria Borges e seu precursor, como escritores *clássicos* neste aspecto. Primeiro porque ambos estimulam a colaboração imaginativa do leitor e utilizam técnicas alusivas; mas também, porque ajudam a entender como o seu oposto, o procedimento estático e o detalhamento cênico, que permitiriam um leitor mais passivo, e eram comumente utilizados no século XIX.

Além disso, Balderston aponta uma diferença entre os autores: “Borges parecía sostener que cualquier descripción literaria es ‘irrepresentable’ [...]”³³¹. Neste sentido, nosso trabalho faz avançar essa suposição demonstrando que o argentino não apenas parece desconfiar, mas de fato apresenta uma geral desconfiança da capacidade de representação fiel da realidade na literatura. Portanto, uma vez mais, vemos a literatura borgeana na contra mão das práticas realistas.

Rafael Olea Franco faz uma leitura reduzida de “La Postulación de la Realidad”, contudo, fixando-se apenas na divisão central oferecida pelo ensaio, ele vai

chegar a uma interessante compreensão da estética borgeana, que também acrescenta a este trabalho. Olea Franco, que está voltado para as relações entre a obra borgeana juvenil e a madura, a partir do estudo de Ronald Christ sobre a alusão em Borges, vai constatar que esta é uma diferença crucial entre as duas fases do autor. O espanhol verifica uma mudança de valores nos textos teóricos do argentino. O jovem Borges (o dos anos 25 a meados de 30), valoriza Ascasubi pelo **expressivo** (método *romântico*) em sua escritura e desvaloriza José Hernández pelo **alusivo** (associado ao *clássico*). Franco percebe que quando Borges valorizava o expressivo, o jovem mostrava especial apreço pelas descrições de Ascasubi. O espanhol cita como exemplos disto: um texto de *Inquisiciones*, de 1925; e dois de *Discusión*, de 1932³³². Nós encontramos uma passagem, de outro texto de *Discusión*, a qual confirma este raciocínio, mas ao mesmo tempo deixa perceber melhor seu enlace com “La Postulación”:

“[Borges critica o *Martin Fierro*, porque neste livro] **No intuimos los hechos**, sino al paisano Martin Fierro contándolos. De ahí que la omisión, o atenuación del color local sea típica de Hernández. **No especifica día y noche, el pelo de los caballos** [...]. No silencia la realidad, pero sólo se refiere a ella en función del carácter del héroe [...]. Así los muchos bailes que figuran en su relato **no son nunca descritos**. Ascasubi, en cambio, se propone la intuición directa del baile [...] (negritos meus)³³³”

Em “La Poesía Gauchesca”, Borges mostra preferência pelo trabalho de Ascasubi, que **descreve** os acontecimentos; ao de Hernández que **narra** em seus versos, somente os dados que ajudam a construir uma idéia sobre o caráter do Martín Fierro. Como se vê, este jovem Borges requer a expressão da realidade (*romântica*) em lugar do processo alusivo (*clássico*) de construção da mesma. Ou seja, ao contrário do que acontece em “La Postulación”, ele estava valorizando a descrição *romântica*, e mostrando-se desfavorável a uma realidade literária *clássica*. Chega a vindicar que Hernández dê maior lugar à realidade em seu poema.

Isto significa que há artigos com posturas diferentes de Borges, dentro do mesmo livro *Discusión* – sua postura em “La Poesía Gauchesca” é diferente da exibida em “La Postulación”. Além disso, nos artigos em que Olea Franco detecta uma defesa da descrição, associável ao modo *romântico*, Borges está tratando da literatura *gauchesca*. Portanto, os dados nos permitem pensar que estes textos em especial (os citados por Franco e o citado por nós), trazem consigo valores mais antigos (que os veiculados em “La Postulación”). Considerando o conteúdo destes textos – a *gauchesca*,

essa valorização do expressivo, que não existia no “primeiro jovem”, parece ter vindo de encontro às necessidades geradas pelo envolvimento do escritor com o projeto *criollista*. Parecem estar ligados àquele momento, entre 1925 e 1928, quando seus ensaios estão cheios de argentinismos, e a revisão dos autores da *gauchesca* é constante.

Olea Franco constata que ocorre uma transformação no pensamento de Borges, fixada entre os anos 30 e 60: enquanto em sua primeira fase, ele elogia o cênico em Ascasubi; na maturidade, o autor veria as descrições como interrupções no andamento da narrativa³³⁴. O crítico confirma sua teoria com a citação do que Borges declara em uma entrevista: “‘Ahora he descubierto que únicamente por la alusión se puede ofrecer una idea de algo. Encuentro que la alusión tiene una importancia mucho mayor que la expresión’”³³⁵. Com isso, Olea Franco propõe que a escritura borgeana vai gradualmente deixando a expressão, preferência da fase juvenil, e adotando a alusão, como método predominante de construção textual. Acredita que “la satisfacción del Borges maduro por la ausencia de elaboradas **descripciones** paisagísticas en el *Martín Fierro*, demuestra el paulatino desplazamiento de la expresión hacia la alusión en su propia escritura; estos conceptos poseen las acepciones que expuse al analizar “La Postulación de la Realidad [...]”³³⁶. Mas, se Olea Franco nos diz que Borges deixa de ser expressivo para ser alusivo, nos termos de “La Postulación”, isso equivale a dizer que Borges deixa de ser *romântico*, para contar-se no número dos escritores *clássicos*.

Vale a pena observar o que seria o *romântico*, para Olea Franco. Ele diz que “Borges posee un particular concepto de expresión, según el cual ésta se identifica con la ‘representación’ de la realidad”³³⁷ e ainda, que expressivo é “todo recurso literario que intente construir dentro del texto la ‘representación’ plena de un hecho”³³⁸. Como visto, o espanhol segue os textos juvenis de Borges, assumindo que a descrição seja um rasgo do modo *romântico*, tal como encontrado por ele em “La Postulación”. Mas, se a plena representação da realidade e a ênfase na descrição podem figurar em qualquer tipo de texto moderno, essas duas características estão associadas ao realismo. Não pensamos na Escola, mas no realismo literário que, pertencendo à época moderna, exhibe predomínio no século XIX, mas desde o século XVIII, gerou uma configuração geral de realidade dentro da literatura. Portanto, a percepção que Olea Franco possui dos modos literários exibidos em “La Postulación”, respalda nossa idéia de que o conceito borgeano de *romântico*, está próximo do realismo encontrado nas obras modernas (exceto é claro pela questão da originalidade); mas igualmente, pode ter tido como ponto inicial de reflexão, o Realismo argentino dos anos vinte.

Christ e Olea Franco entendem que a obra borgeana madura tem uma característica *clássica* central apontada no ensaio: a alusão. Neste caso, exibem concordância com as percepções de Balderston. Assim sendo, na obra borgeana da maturidade há uma atitude definida quanto à representação – Borges prefere a alusão *clássica*. Mas se a obra juvenil, ao menos nos textos teóricos, exhibe outra preferência, podemos nos perguntar quando ocorre esta mudança. Para tanto, podemos pensar que há três textos de *Discusión*, enaltecendo a expressão (dois citados por Olea Franco e mais um). Sabemos ainda, por Olea Franco, que há mais um texto com o mesmo tipo de concepção, em *Inquisiciones*, de 1925. Isto significa que, entre *Inquisiciones* e *Discusión*, existiria, na classificação de “La Postulación”, um Borges *romântico* que preconiza o expressivo na escritura. Além disso, se são três os ensaios ligados a este modo, no livro de 1932, parece-nos que a transição de um a outro modo não acontece em 1930, com *Evaristo Carriego*. Com maior precisão, pode-se averiguar que o processo está começando em meados de 1932, com *Discusión*. Portanto, logo após o período de culminância dos debates entre os grupos de Boedo e Florida (1930).

Assim, no período, entre 1925 e 1928 (os três primeiros livros de ensaios), as teorizações borgeanas mostram que ele chegou a cultivar alguns posicionamentos que aproximam sua obra juvenil do realismo - textos com essa faceta ainda aparecem no livro de 1932. Este pode ser um dos motivos, para que o autor construa, com muito exagero, um jovem Borges realista no conto “El Otro”. Ao mesmo tempo, vemos que as teorizações em “La Postulación de la Realidad” colidem, por sua defesa do modo *clássico*, com o Realismo argentino da década de vinte, por isso é possível supor que a citada polêmica entre os grupos literários tenha sido um importante momento de gestação para o afastamento da expressividade e para a afirmação dos mecanismos alusivos que seriam fundamentais na madura poética borgeana.

3.4. BORGES E UM PONTO DE CONTATO COM O *REALISMO*:

OS PORMENORES CIRCUNSTANCIASIAIS.

3.4.1. A Partir de “25 de agosto, 1983”.

Em uma entrevista, Borges dizia que o dever do escritor era conquistar novos terrenos para a ficção. A julgar das considerações que exhibe sobre o discurso da historiografia tradicional e das considerações que tece sobre o discurso da filosofia e da religião, no Prólogo ao *Facundo*, vemos que ele parece lançar-lhes a mesma sentença de Mallarmé: *c'est tout literature*. Ao mesmo tempo, sua obra é conhecida pela incorporação de temas da filosofia, da religião e da história – desta, não apenas seus temas, mas também algumas vezes o modo de narrar, o sabor da crônica histórica. Outra faceta já reconhecida pela crítica é a metaficção. Contudo, nosso corpus, parece revelar um terreno que ainda não havia sido delimitado com precisão. Trata-se da ficcionalização de sua própria ficção. Em “El Otro”, vimos que o autor discretamente enlaçava características de sua obra ao personagem mais velho, ao passo que procura discretamente apresentar o *realismo*, como seu oposto (a estrutura do duplo, talvez o tenha levado ao questionamento, do que poderia ser o oposto complementar de sua ficção). Um segundo conto, do livro *La Memoria de Shakespeare* (1983), possui o mesmo tipo de metaficção, que remete à sua obra.

Como admite o narrador de “25 de Agosto, 1983”, a Borges agradam as simetrias imperfeitas, de modo que esta estória parece ser uma espécie de espelho invertido diante de “El Otro”. Por isso, surge um breve cotejo com este conto. Novamente estão postos os temas do tempo, do sonho e do duplo; também voltam o metaficcional e o aproveitamento de dados autobiográficos. Até mesmo alguns elementos cênicos explicitam a relação gêmea entre as narrativas: o reconhecer a própria voz, o banco no jardim, as paradoxais memórias do futuro, a cegueira. Como no primeiro conto, o narrador afirma que ambos os Borges são mentirosos: “*Sé que los dos mentimos*”. Volta a afirmar a relação caricaturesca entre ambos; mas também torna a confirmar que há semelhanças entre os dois. Uma vez mais, o velho pensa que tanto o encontro, quanto a vida, são sonhos. Em “El Otro”, ele diz: “*Mi sueño [vida] ya ha*

durado setenta años". Em "25, Agosto", explica: "vós tendrás mucho que soñar [vivir]". O jovem, mais vacilante que o de "El Otro", apenas conjectura que o encontro seja sonho; mas se dessa vez é o velho, quem duvida da existência do outro, os contos seguem parelhos, já que em ambos o reflexo é o que acredita ser único.

A principal diferença entre os dois contos reside na estrutura. Na primeira narrativa, o mais velho é o narrador. Nesta, a disposição do ponto de vista é contrária. O mais jovem é o narrador, de modo que o *outro* é o velho. Mas ele ainda se parece muito ao da primeira estória. Joga com o tempo e com a identidade, dizendo ao jovem que seu encontro não será o único, pois "*Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño*". Igualmente quando o jovem pensa em sua localização durante o encontro, o velho imediatamente lhe tira as certezas. O espaço para ele é uma possibilidade, um ponto de vista, ou uma especulação filosófica. No instante em que o jovem quer resolver o problema do encontro, apontando para sua realidade, o velho mostra diferentes perspectivas para a mesma situação - "*Lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan*". Assim, como no primeiro encontro, o velho torna a opor sua própria palavra aos fatos que o jovem apresenta. Isto é, volta a mostrar ao outro, que para ele, o discurso é mais importante que a verdade do factual. A verdade de seu discurso (de sua ficção), esta é sua única verdade.

A tópica da memória parcial é retomada. O velho antecipa ao jovem a escritura de sua obra-prima, garantindo-lhe que nesta ocasião, ele recordará esta conversa. "*Quedará en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños*". Ele não afirma que o diálogo será a origem deste novo conto, mas diz que o jovem terá dele uma vaga lembrança durante a composição. Com isso, segue a proposta do conto anterior, ao sugerir a idéia da escritura, como uma negociação entre o lembrar e o esquecer. Em "El Otro", o velho recorre ao recurso de Coleridge. Em "25 de Agosto", além da alusão à memória, ele admite para o jovem, que sua "*supuesta obra no es otra cosa que una serie de borradores, de borradores misceláneos*". Diretamente ele se declara um escritor de versões, versões de sua própria escritura e da alheia.

Assim, como ocorre no primeiro conto, as falas do velho Borges gradualmente assinalam rasgos marcantes da literatura borgeana – ou ao menos, muitos dos quais estão difundidos entre a crítica. Contudo, neste conto, essa caracterização é ainda mais explícita. O velho relata ao interlocutor o grande sucesso de seu maior conto, mas contrariado, admite que não conseguiu afastá-lo de sua produção anterior:

“Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, [...] Además, los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas”. (grifo meu)

Uma das façanhas borgeanas nesta narrativa é este desdobramento do velho em uma figura de escritor; e ainda em seu próprio crítico. Aparecem seus consagrados temas – o duplo, o duelo; suas figuras – os labirintos, os tigres, as facas, o tema de influência anglo-saxã; um de seus personagens mais conhecidos – o *compadrito*; seus recursos usuais – os símbolos, as enumerações, as simetrias imperfeitas, a alusão aos precursores, o recurso à citação, a ficcionalização da história e da biografia. Além disso, aparece um segundo rasgo ligando o personagem mais velho à obra de seu criador. O velho confessa que publica um grande conto, sob um pseudônimo...inutilmente. Mesmo assim, a crítica reconhece nele características da poética borgeana; desaprovando ‘o farçante’ por plágio. Com o artifício, reflete, ele, um personagem de ficção, sobre uma obra ficcional – que não pertence a si, mas ao Borges autor que existe fora dela. Assim, tanto quanto em “El Otro”, a figura do velho, neste conto, nos remete à obra borgeana e a seu autor implícito.

Embora este Borges seja facilmente reconhecível, na descrição que faz de sua própria literatura aparece uma característica não tão explorada nessa obra: “*el buen manejo del prosaísmo*”. Através dela, o velho leva a atentar, não apenas sobre sua prosa; mas na ambigüidade, também a respeito da presença do comum ou do trivial dentro dela. O dado se torna mais chamativo, uma vez que este Borges mais velho coloca, entre os livros que lhe infundiram o desejo de alcançar uma obra-prima, *Salambô* de Flaubert. Mas essa ligação com o circunstancial, aparece sob nova faceta. Em “El Otro”, surgia uma série de pormenores precisos e imprecisos. Em “25 de Agosto”, já não há imprecisões na fala do narrador, mas os pormenores são recorrentes: o “*ancho*” portão, o tinteiro “*de bronce*”, a cama “*de fierro*”.

Em paralelo, percebe-se que esta narrativa na qual o jovem é o narrador é muito mais descritiva. Ainda que alusivamente, ele relata todo o seu percurso desde a rua até o encontro, de modo que vemos “com ele”: a estação, as ruas, o portão, o jardim, o vestíbulo, o balcão do hotel, as escadas, o pátio, a porta, o candelabro, até a

cama de ferro. Ele não perde mesmo um detalhe trivial neste caminho: a caneta presa ao balcão. No primeiro conto, tudo o que havia era um banco às margens de um rio. Em “25 de Agosto”, até o velho é mais delineado: “*más viejo, enflaquecido y muy pálido, estaba yo, [con] los ojos perdidos en las altas molduras de yeso*”. Em “El Otro”, de sua aparência, sabíamos apenas que era um velho cego, com os cabelos brancos. Também, a relação do jovem com o tempo é a mesma. Ele atenta ao horário, observando o relógio da estação; é ainda dele o pedido para que o velho lhe narre os sucessos do futuro. Deste modo, em ambos os contos, ‘os jovens’ estão ligados ao tempo sucessivo da realidade quotidiana, ao passo que ‘os velhos’ vêem o passado no futuro, e projetam a repetição sobre o tempo, como ocorre nas especulações filosóficas³³⁹.

Contudo, há um momento que especialmente enlaça os jovens nos dois contos. No primeiro, o velho erra o nome da praça ao lembrar-se do episódio do bordel em Genebra. O jovem o corrige com tal firmeza, como se assinalasse o “lá”, onde tudo ocorreu. Seu gesto é quase referencial, quando requer o exato nome do logradouro. Em “25 de Agosto”, a questão com a referência é ainda mais visível. O jovem diz que vai até o hotel para tentar o suicídio e afirma: “*Por eso estoy aquí*” (grifo meu). O problema está posto na medida em que o “*aquí*” do jovem, que ele utiliza duas vezes, tem primariamente um caráter demonstrativo. Ele quer dar conta de sua localização no Hotel Las Delicias, a qual confirmaria sua existência e sua realidade em um tempo e espaço determinados³⁴⁰. Ainda em paralelo com a narrativa de 1975, tão logo o jovem se pronuncia a respeito de estar no hotel conhecido, o velho contesta: “*Aquí? Siempre estamos aquí. Aquí te estoy soñando [...] Aquí estoy yéndome [...]*”. Ou seja, o velho se opõe ao ponto de vista referencial do jovem. No lugar dele, pensa em uma possibilidade poética ou mais filosófica para o entendimento da situação.

Outra coincidência, entre o jovem do primeiro e do segundo conto, é o tratamento da causalidade. O jovem narrador de “25 de Agosto” tinha certeza que o velho tentaria novamente o suicídio, porque já o tinha tentado uma vez. A seu raciocínio causal, o velho responde taxativamente: “*no veo la relación*”. Assim, se o jovem pensa que um desejo suicida é um índice de que haverá um novo intento, o outro não. Mas há uma última simetria nos jovens. O moço de “El Otro” beirava o desespero com a realidade fantástica que lhe propunha o velho Borges; o jovem de “25 de Agosto” se assusta com o insólito. Seu fantasmal interlocutor quer tocá-lo, mas ele admite seu pavor - “*Retrocedí; temí que se confundieran las dos*”. Em contrapartida, os velhos de ambos os enredos tendem a tomar com naturalidade a condição fantástica do encontro.

Nesta narrativa, o velho vai logo dizendo que *“nada es raro en los sueños”*. Mas no momento em que o octagenário começa com seus jogos paradoxais, de que *“La verdad es que somos dos y somos uno”*, o jovem é franco: *“Esa conversación me irritaba. Así se lo dije”*. O jogo irracional e especulativo, por fim o aborrece.

Por tais motivos, entende-se que o jovem narrador também nos remete a Borges (à obra borgeana), ainda que este seja um Borges mais realista. É um Borges, que as pessoas costumam a reconhecer como Borges. A metáfora é bem sutil. É o jovem, quem está hospedado no hotel. No entanto, o dono, que está na recepção, depois de ter visto o velho **uma única vez**, já não identifica mais o jovem como Borges: *“el dueño no me reconoció y me tendió el registro”*. Fica o contraste entre o jovem, que não é reconhecido, embora compartilhe seus traços marcantes com o mais famoso; e o velho, cuja escritura, mesmo sob um pseudônimo, ainda é identificada como ‘borgeana’.

Dessa forma o título, tão preciso, desta narrativa - “25 de Agosto, 1983”, representa o dia em que ocorre uma suposta transformação deste narrador a uma escritura mais imprecisa. A mudança fica marcada em sua saída do hotel. O narrador diz que, para fora destes portões, ele não voltaria à mera realidade. *“Huí de la pieza. Afuera no estaba el patio, ni las escaleras de mármol, ni la gran casa silenciosa, ni los eucaliptos, ni las estatuas, ni la glorieta, ni las fuentes, ni el portón de la verja de la quinta en el pueblo de Adrogué”*. Depois do episódio, ele iria ao encontro da fantástica obra-prima profetizada pelo velho Borges. *“Afuera me esperaban otros sueños”*.

Se “El Otro” fazia sugestões sobre a presença ‘do real’ na obra borgeana, o cruze dos contos parece trazer uma confirmação deste aspecto. “La Postulación” dizia que a literatura poderia ser imprecisa, porque as pessoas estão acostumadas à imprecisão em sua vida cotidiana³⁴¹. Assim, o tempo cronológico, *“eran las once de la noche pasadas”*, amparado por alguma inexatidão, parece ser uma forma eficiente de conseguir uma sensação realista de tempo, quando é necessário. Já vimos que, do conto de 1975, constava a mesma inexatidão em seu *“serían las diez de la mañana”*. Quanto ao espaço, basta a caneta presa ao balcão, para que o leitor imagine um ambiente comum de recepção de hotel. Alguns detalhes sugerem a ambientação circundante. Procedimento similar é aplicado na caracterização do personagem. É suficiente apontar, como em “El Otro”, a cabeça branca, ou como em “25 de Agosto”, o velho pálido e fraco, para que o leitor complete a figura de um velho em sua imaginação. Um último procedimento para gerar verossimilhança é a causalidade da vida real. Na estrutura dos contos predomina a causalidade mágica, mas para obter esse

efeito de uma lógica real, Borges põe em boca do personagem algum tipo de senso comum na previsão dos acontecimentos. Nesta narrativa, o jovem deduzia que haveria uma segunda tentativa de suicídio já que houvera uma primeira. Em “El Milagro Secreto”, vamos rever os pormenores no tempo e no espaço e este tipo de causalidade.

3.4.2. Rumo a “El Milagro Secreto”.

Ao explicar o terceiro exemplo de técnica *clássica*, observamos que Borges procurava apresentá-la, como uma construção comum, tanto a autores de literatura mais imaginativa, quanto a alguns autores de obras realistas – supostamente pertencentes ao modo *clássico*. Segundo Arrigucci Jr., “esta é uma das técnicas fundamentais do Borges, que ele vai utilizar na prosa. Pormenores lacônicos, ou seja, concisos, ditos de passagem, mas que têm uma longa projeção, porque vão ter uma série de conseqüências”³⁴². Pretendemos confirmar que Borges utiliza esta técnica, mas ainda desejamos examinar a especial configuração que ela adquire em sua narrativa.

Acreditamos que em “El Milagro Secreto”, do livro *Artifícios*, existe uma chamativa construção, que talvez seja comum a várias narrativas borgeanas. Trata-se de um conto altamente ficcional, mas na primeira fase da trama, o escritor precisa gerar uma base “realista” (e não apenas consistente), para que dela salte o fantástico. Neste ponto, os pormenores ajudam a garantir um efeito de realidade. Portanto, nossa proposta é que, nesta narrativa, os detalhes, dentro de sua peculiar estruturação alusiva, são responsáveis por uma verossimilhança rigorosa.

Quanto à outra faceta dos pormenores, isto é, a colaboração dos mesmos para com os sentidos textuais, nós acreditamos que, pouco ou muito, cada um destes detalhes serve para a conformação das idéias. Entretanto, em nossa breve aproximação ao mencionado conto, vamos priorizar a questão do verossímil. Em compensação, esboçamos um reduzido agrupamento das várias formas que o recurso pode assumir dentro das narrativas. Um amplo estudo e uma classificação geral do mesmo não seriam viáveis no âmbito desta dissertação, contudo é possível assinalar uma pequena série de exemplos, sem desviar-nos de nossos propósitos específicos.

Os pormenores são abundantes no conto fantástico “El Milagro Secreto”³⁴³. A julgar do que ocorre em “El Otro” e em “25 de Agosto, 1983”, uma das formas sob as quais se apresentam os pormenores seria uma menção, mais precisa ou

mais inexata, a dados temporais e espaciais: dia; hora; períodos do dia; ou ainda, o nome de um edifício; a função do prédio; a rua na qual ele se encontra; a distância entre ele e outro logradouro, ou acidente geográfico, que pode ser conhecido ou inventado. Neste conto, “*La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zelternngasse de Praga*”, Haromir Hladík tem um sonho profético sobre seu futuro. O narrador aponta o dia e o período do dia. O fato datado ganha historicidade com a menção ao ano. Ao mesmo tempo, o nome da rua confere certa concretude à ficção, e faz com que o leitor imagine a personagem neste tempo e espaço ficcionalmente determinados. Sua sentença de morte recebe tratamento ainda mais preciso: “*Se fijó el día veintinueve de marzo, a las nueve a.m.*”. Assim, os fatos conseguem ancorar-se, através destas pequenas informações, as quais, mesmo carecendo de qualquer realidade efetiva, garantem uma construção literária eficiente.

Da mesma forma como a data enlaça a narrativa ao tempo histórico, certas explicações ligam as personagens a instituições ou feitos. Sobre a profissão de Haromir Hladík, o narrador nos diz que: “*En 1928 había traducido el Sepher Yezirah para la Editorial Barsdorf*” (grifo meu). A tradução de um livro em uma editora de um país distante assegura um perfil plausível para o personagem. Ele se assenta no raciocínio de que, se há uma editora, por extensão, o livro e seu autor tornam-se igualmente possíveis. Ainda no começo do conto, o narrador recorda que Hladík é o “*autor de la inconclusa tragedia Los Enemigos*” (grifo meu). Novamente a caracterização da personagem tem seu contorno reforçado por um livro desconhecido. Assim, o narrador não precisa acumular uma série de dados, ele só precisa exibir um conhecimento pormenorizado de algumas poucas situações, para que o leitor julgue existir, de sua parte, um envolvimento ou um conhecimento mais amplo dos fatos. Desta forma, a verossimilhança é obtida quando personagem e situações são ancoradas na plausibilidade destes pormenores.

Outros rasgos são desenvolvidos a partir de um “modo adjetivo”. Quando Haromir é levado ao quartel alemão, o narrador nos conta que no dia 19: “*El mismo diecinueve fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau*” (grifo meu). A brancura e a limpeza do quartel são percepções da personagem. Elas fazem imaginar o ambiente à volta do preso e garantem a verossimilhança, através dos detalhes que supostamente mais impressionariam o sentido visual em tal lugar. Esse modo adjetivo dos pormenores também é aplicado aos objetos que asseguram a ambientação em outros espaços do conto, por intermédio da

menção ao material, do qual estes objetos estariam feitos. Ao começo da estória de Hladík, o narrador nos antecipa que ele terá problemas, quando nos informa que “*Era el amanecer; las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga*”. Mais adiante, Hladík nota que sua imaginação falhara, quando o levam para ser executado. Percebe que “*La realidad fue menos rica: [él y los soldados] bajaron a un traspatio por una sola escalera de fierro*”. Nesta narrativa, o ferro e a blindagem ajudam a construir a idéia da irracionalidade do sistema nazista, fazendo com que os soldados tratem com dureza as pessoas; em contraste, o artista Haromir se entrega à composição do poema, com um enorme carinho, gerando cada uma de suas partes com esmerada racionalidade. A alusão ao material dos objetos pode ser observada também em “25 de Agosto”, quando o jovem sobe ao quarto do velho suicida e o encontra “*en la angosta cama de fierro*”³⁴⁴. Ou ainda, em “El Aleph”, em que narrador anota “*las carteleras de fierro de la Plaza Constitución*”³⁴⁵. Nestes casos, é como se, de forma indireta, a substância garantisse a ‘existência’ do objeto ao qual ele se acha associado. Daniel Balderston afirma que a busca da plasticidade é detectável tanto nas narrativas de Stevenson, quanto nas de Borges³⁴⁶. Contudo, não é uma enumeração exaustiva de objetos o que leva à visualidade nesta narrativa. São apenas alguns pormenores que despertam uma ambientação a seu redor, e assim cooperam para uma sensação de realidade.

Um tipo diferenciado de tais detalhes parece ser a menção aos fenômenos do clima. Em um de seus prólogos, Borges comenta a invenção dos detalhes circunstancias, “*Lo tardio de ese descubrimiento es notable; que yo recuerde no llueve una sola vez en todo el Quijote*”³⁴⁷. Se antes de Defoe não chovia, o narrador de “El Milagro Secreto” não perde de vista esta classe de pormenor. Lembra-se de dizer que Haromir desperta de um sonho, logo que “*Cesaron los estruendos de la lluvia [...]*”. Ainda no dia da execução acrescenta que “*el día se nubló*”. Como o clima se transforma a cada instante, a recordação da temperatura, da chuva ou do vento tem mais ou menos o mesmo valor que a lembrança de um cheiro ou de um perfume particular. É como se a experiência fosse tão intensa, que mesmo depois de muito tempo, o narrador ainda pudesse recuperar os mais ínfimos detalhes do acontecimento. Contudo, se a personagem possui uma nítida recordação do momento, isto faz com que o leitor tente imaginá-lo, para revivê-lo consigo.

Entre os vários tipos de pormenores, ainda há aqueles que podem parecer meros detalhes cênicos. Por exemplo, “*el montón de leña*” em que se senta Haromir à espera das ordens dos soldados para ser alvejado. É interessante notar o

sofisticado trabalho que Borges efetua com esses simples detalhes. Sabemos que por um milagre secreto, entre o tempo dos disparos e a efetiva morte do judeu, lhe será concedido um ano para terminar o seu grande drama em verso. E no entanto, para que essa cena seja fantasticamente congelada, Borges tem primeiro que **gerar essa realidade**. Aqui entram os detalhes circunstanciais. Eles compõem o quadro vivo da execução para que o autor projete a imobilidade temporal sobre a cena: “*El brazo del sargento eternizaba un **ademán** inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El **viento** había cesado, como en un cuadro*”. E pouco mais adiante: “*En su mejilla perduraba **la gota de agua**; en el pátio, **la sombra de la abeja, el humo del cigarillo** que había tirado [...]*”. É claro que a extrema atenção às circunstâncias, o suor, e o cigarro auxiliam a compor a tensão, a dureza, e a força que emanam da repressão nazista. Em paralelo, como dito, lembrar-se do clima, e neste caso do vento, equivale à perfeita lembrança de um instante. Dá a idéia de que o narrador observa uma experiência tão intensa da personagem, que ainda conserva cada impressão deste quadro. O gesto do soldado fornece a imagem do batalhão à frente de Haromir. A fumaça do cigarro no chão produz a visão horizontal da cena. A abelha é um daqueles pormenores, dos quais Borges nos alerta, que de tão “dramáticos”³⁴⁸, nenhum leitor ousaria discuti-los.

É interessante a alternância de técnica que o conto exhibe. Desde o início da narrativa, até a execução da pena de morte, o narrador precisa de um efeito de realidade – afinal é um preso do nazismo sendo levado a um quartel. Então, é utilizada a terceira técnica clássica – a dos pormenores circunstanciais. No momento em que o fantástico entra em cena, e Haromir começa a dispor do milagroso tempo para compor seu poema, Borges alterna a técnica que vinha utilizando. Ele passa à primeira técnica clássica, mais alusiva do que a outra - o significado que o autor têm em mente é veiculado apenas com os principais sucessos escolhidos entre uma extensa série de ações ou eventos. Assim, o narrador nos informa que dentro do ano que lhe foi concedido, “*Ninguna circunstancia lo importunaba [a Haromir]. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso optó por la versión primitiva [...] Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales*”. Ele assinala apenas alguns gestos que alusivamente retomam a completa composição do poema de Hladík. Quando o personagem chega ao fim de sua tarefa, cessa a situação excepcional. Borges volta à técnica anterior dos pormenores. A gota d’água que se move põe termo à vida do poeta. A realidade literária segue seu curso: “*murió el*

veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana”. O conto começa com a técnica dos detalhes, e volta a essa técnica em seu desfecho.

Mas cabe regressar à narrativa, para atentar a um momento em que os pensamentos do personagem parecem refletir as preocupações de seu autor. Haromir está preso; pensa em sua morte próxima; e tenta prever como ela será. O personagem: “*No se cansaba de imaginar esas circunstancias [...] Luego reflexionó que **la realidad** no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un **detalle circunstancial** es impedir que éste suceda*” (grifos meus). O trecho parece metaficcional, porquanto o personagem, que é também um escritor, tão logo pensa em uma realidade futura, põe-se a imaginar os detalhes das circunstâncias vindouras. Ademais, a reflexão é ampliada com um pouco de humor negro: “*Fiel a esa débil magia, inventaba, para que no sucedieran, rasgos atroces; naturalmente acabó por temer que esos rasgos fueran proféticos*” (grifo do autor). Neste trecho o narrador permite acessar os dois pensamentos que o autor judeu tem a esta altura. O primeiro lembra o senso comum pessimista da **vida real**: aquilo que conjeturamos para o futuro costuma não acontecer. Mas ele é um escritor, então seu segundo pensamento parece recordar concepções do **mundo literário**: pode ser que esses detalhes imaginados venham a ter “uma projeção ulterior”, para utilizar o vocabulário de Allan Poe; ou à maneira borgeana, que eles possam acionar uma causalidade mágica, sinalizando sua futura morte. Ou seja, as reflexões de Hladík oferecem uma comparação entre a realidade e o ficcional, lembrando as diferenças existentes na projeção de futuro entre uma e outra. Esses detalhes remetem à produção de verossimilhança, e portanto, novamente evidenciam a literatura enquanto construção.

Já o fim do parágrafo seguinte é explicitamente metaficcional. O narrador explica, porque o escritor judeu não optara pela prosa: “*Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte*”. E que o argumento deste drama em verso era bom, porque “*intuía la invención más apta para disimular sus defectos y para ejercitar sus felicidades, la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida*”. Ambas as propostas estão em estreita consonância com as idéias encontradas na análise dos ensaios borgeanos, e em especial, com as de “La Postulación”. A primeira é análoga à idéia de que a literatura não pode captar fielmente a realidade, a qual aparece em “El Otro”; mas aqui, levada ao extremo, se parece mais com as propostas deste ensaio. De acordo com ele, a literatura teria, no modo *clássico*, uma realidade artificial; mas no modo *romântico*,

tentaria expressar a realidade, caindo, dessa maneira, na distorção que vem da própria forma pela qual o ser humano assimila o seu contexto – sempre de maneira parcial, segundo a exposição borgeana. A segunda idéia, no trecho citado, encontra paralelo com os mesmos raciocínios de “La Postulación”, segundo os quais, se a arte não pode ser um espelho fiel do real, ao menos, dentro do modo *clássico*, a grande aposta seria a estruturação de idéias e a produção de sentidos dentro do texto. Em especial, a passagem lembra a proposta, de não efetuar a exposição integral de um evento ou de uma vida, para fazê-lo, através de alguns detalhes ou cenas marcantes, que os retomem projetivamente e possam conferir sentido a esse plano maior.

Discussão IV – Para uma melhor compreensão do manejo que Borges faz dos pormenores, é necessário entender, primeiro, a própria natureza do recurso. Para tanto, pode ajudar o artigo “Realidade e Realismo (Via Marcel Proust)”, o qual exibe um notável paralelo com “La Postulación de la Realidad”. Nele, Antonio Candido discute sua hipótese de que o realismo talvez não seja o melhor meio de veicular a realidade, isto é, para dizer algo sobre a realidade. Ele lembra que, para muitos artistas, o realismo foi tido como o único meio para alcançar a verdade da ficção, pensando em realismo enquanto “modalidades modernas, que se definiram no século XIX e vieram até nós [...] que tendem a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente na narrativa”³⁴⁹. No artigo, o crítico se depara com *Em busca do tempo perdido*, e formula essa hipótese, ao comparar o especial *transrealismo* de Proust, com o naturalismo dos irmãos Goncourt.

No entendimento de Candido, os Goucourt desejam um registro documental da realidade. Seu alvo é apenas a representação do Salão Verdurin. Assim, eles partem para a acumulação somatória de pormenores, tentando uma descrição do mesmo. Mas, segundo o crítico, como estes pormenores – não somente os detalhes, mas os elementos particulares de modo geral – têm um baixo nível significativo, tudo o que constroem, são imagens do sensível. O resultado é uma visão “*estática e plana*” da realidade, que restrita ao superficial, não consegue produzir plenamente a verdade convencional da ficção³⁵⁰. Já Proust, no entender de Cândido, está mais interessado em construir uma *visão* sobre o mundo. Sua própria personagem está em busca de sentido, através do tema da identidade. Por isso, o narrador proustiano unifica os pormenores fornecendo bases para a interpretação de sua estória. Assim, ele põe os detalhes em perspectiva, correlaciona impressões e faz analogias que fortalecem um princípio

integrador. Em lugar da descrição realista, ele dá preferência à metáfora. No lugar de um olhar único, propicia uma visada de vários ângulos. Ao invés de procurar uma realidade concreta, ele se detém no substrato - no essencial. O resultado é que por intermédio das ligações efetuadas entre os diversos pontos no tempo, os detalhes são agrupados, e o passado ganha sentido pela revelação de algo que é permanente³⁵¹.

Candido salienta que “O realismo se baseia nalguns pressupostos, inclusive o tratamento privilegiado dos pormenores, pelo seu acúmulo ou pela sua contextualização adequada”³⁵². A partir dessa observação sobre os pormenores, ele aponta dois modos inequívocos de lidar com os mesmos: os Gouncourt somam os pormenores, enquanto Proust seleciona os detalhes que servem para revelar um sentido. Candido não ligava o procedimento de Proust à alusão, mas vê-se que, nos naturalistas, ele detecta a acumulação dos detalhes. Em contrapartida, Borges descreve o *romântico* como escritura particularizadora, cujo método seria a ênfase, que tenta esgotar a realidade; um modo acumulativo, portanto, ainda que ele não mencione especificamente a acumulação *de pormenores*. Ao mesmo tempo, Borges menciona, dentre as alusivas técnicas clássicas, a que envolveria os detalhes circunstanciais. Contudo, diante dessas duas teorizações, é necessário um processo de desambiguação. Na verdade, não existem somente os pormenores alusivos do modo *clássico* – de que nos fala Borges, mas também os pormenores acumulativos – de que nos fala Antonio Candido.

Contudo, este último procedimento, de viés *romântico*, obedeceria ao desejo de uma plena representação do real, com o efeito de realidade como uma provável conseqüência. Ao passo que o procedimento *clássico*, não visaria a uma representação consistente e muito menos ao efeito de realidade. Embora Borges admita que essa técnica poderia render uma alta verossimilhança, este não é um objetivo nesta classe de textos. Aqui está o ponto. Em “El Milagro Secreto”, constatamos que Borges utiliza os pormenores de modo alusivo, contudo, pela quantidade desses pormenores e pela maestria no uso do recurso, observa-se que foram trabalhados para a obtenção de um alto grau de verossimilhança³⁵³. Pode-se dizer, que existe um recurso *clássico*, produzindo o efeito almejado pela escritura *romântica*.

Já mencionamos a existência de vários textos nos quais Borges comenta o uso dos pormenores e seu respectivo efeito, revelando que estivera atento à questão da verossimilhança. Entretanto, como explica Jakobson, o Realismo “É uma corrente artística que se coloca como alvo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança”³⁵⁴. Além disso, o próprio Borges

admite que essa classe de pormenores tenha sido inventada por um realista, Daniel Defoe. Assim sendo, por que motivo, o Borges que dirige tantos questionamentos à reprodução mimética da realidade, terminaria buscando um efeito, visado pelos realistas? Em “La Postulación” observa-se que as objeções a um realismo baseado na acumulação (dos detalhes) da realidade, eram reforçadas pela idéia de que, até na vida humana, a apreensão do real é seletiva, dependendo do foco guiado pela atenção. Diante desta conjuntura, é possível aventar, que esse grau de verossimilhança, tenha se mostrado eficiente em seus contos fantásticos, nos quais os fatos extraordinários têm de ser mantidos entre a possibilidade de uma explicação racional e a desconfiança de que se tenha rompido com as leis naturais conhecidas. Contudo, por que investir justamente em uma técnica *clássica* que é compartilhada por vários autores realistas? Se ele visasse à mera verossimilhança, talvez pudesse ter se servido de outras técnicas. Mas inclusive, justamente, o efeito de realidade é ainda maior, neste caso, porque utiliza uma técnica conhecida dos realistas (os pormenores alusivos); e ainda mais realista, porque conta com uma técnica “gêmea” entre os mesmos realistas (a enumeração de pormenores).

O caso é que ele mimetiza o procedimento, contudo há uma clara ironia em seu uso*¹. A começar pelo próprio título do livro, *Ficciones*. Assim, ele utiliza o procedimento realista, mas desde a portada sinaliza ao leitor, que esteja tão consciente quanto ele, da artificialidade em sua prosa. No meio de “El Milagro Secreto”, ainda permite que o personagem diga que ‘a irrealidade é uma condição da arte’. Ademais, ele não se rende exatamente à realidade, pois a realidade continua sendo, para ele, uma espécie de texto entre outros textos – o dado direto, qualquer que ele seja, é elaborado no modo *clássico*, para ser envolvido na engrenagem de sua idéia.

Essa verossimilhança cercada de ironia também está presente em “Pierre Menárd, autor del Quijote”, com suas referências a catálogos sobre a obra de Menárd, suas monografias, seus livros, sonetos e seu trabalho inconcluso. Ademais, o roteiro da nota bibliográfica ainda aumenta a verossimilhança. Tudo isso permeado pelo tema do falso ou verdadeiro: “*catálogo falaz*”, “*amigos auténticos*”, “*mi pobre autoridad*”, “*dos altos testimonios*”. Contudo, Monegal já alertava que “Pierre Menárd, autor del Quijote”, e ainda “Ensaio analítico da obra de John Wilkins” e “Acercamiento a Almutássim” são ensaios literários que tratam de obras inexistentes, os quais, justamente por esse motivo, revelam um dos elementos de originalidade revolucionária

¹ Devemos vários desses raciocínios a uma preciosa orientação do prof. Marcos Piason Natali, concedida no primeiro semestre de 2008.

na poética borgeana, pelo qual “La ficción se convertía en verdad, porque lo inventado no era el hecho de que el cuento pudo haber ocurrido [...] sino que el cuento pudo haber preexistido a su relato”³⁵⁵. Neles, o ficcional é ‘verdadeiro’, mas seu objeto é ‘falso’.

Na análise dos ensaios, vimos que nos anos trinta, Borges começa a questionar o *realismo*. Em paralelo, por seus comentários sobre os pormenores circunstanciais, nesta época, ele parece preocupado com a verossimilhança. Assim, é interessante notar como a técnica dos pormenores alusivos atende a essas duas demandas. De um lado, o verossímil, dentro dos esquemas *clássicos*, pode ter sido uma saída para a elaboração da realidade ficcional fantástica – como dito, a madura estética borgeana está baseada na alusão *clássica*, segundo Olea Franco; mas ao mesmo tempo, esta não deixa de ser outra forma de crítica ao *realismo* e uma nova forma ficcional.

Candido explica que “a busca da verdade na literatura (verdade convencional da ficção) se norteia freqüentemente pelo esforço de construir uma visão coerente e verossímil, que seja bastante geral para ir além da particularidade e bastante concreta para não se descarnar em abstração”³⁵⁶. Portanto, coerência e verossimilhança são dois pilares da verdade ficcional. Borges joga com isso. Ele usa o procedimento realista para mostrar que tudo o que constrói no relato, como se fosse muito verossímil, na verdade, é absurdo, ilógico, falso. Então, isso se converte em uma crítica final ao realismo. Pode ser tudo muito verossímil, mas vai gerar uma verdade ficcional e não uma verdade factual. Isto significa que um fato cercado de garantias pode ser essencialmente falso. Contudo, isto não é novidade nem para a teoria, nem para a crítica borgeana. Segundo Arriguetti Jr, uma parte da narrativa do século XX vai denunciar a mentira do verossímil³⁵⁷. Assim, o que desejamos ressaltar neste trabalho é apenas o funcionamento borgeano desta engrenagem.

Ele coloca nos textos ‘a roupagem da realidade’, para mostrar, que mesmo travestido, o texto continua a ser um texto, não corresponde ao real. Por isso, supõe-se, que para ele, sejam importantes as formas que denunciam essa condição, tais como a ironia, o paradoxo, a caricatura, o pastiche, a paródia. Tudo o que expõe a natureza convencional e artificial dos textos seria útil nesta proposta. Contudo, o jogo só funciona se houver verossimilhança. O mecanismo que a proporciona, é um ponto de contato com o realismo; mas é, ainda, uma cartada final contra o mesmo.

A partir de Yurkievich e Lagos, mostramos que os críticos detectam uma transformação entre a primeira e a segunda poesia borgeana, localizando essa ruptura especificamente na década de trinta. Lembrando que a polêmica entre Boedo-Florida ocorre entre a segunda metade da década de vinte e o começo dos anos trinta, e uma vez que o ensaio “Nota sobre Walt Whitman”, de 1932, possui uma correspondência opositiva com os postulados dos boedistas, concluímos que esta transformação está ligada à polêmica. Depois de ter tido um pendor para a representação realista (entre 1925 e 1928), Borges parece ter sido levado a uma intensa reflexão sobre os valores literários durante a polêmica Boedo-Florida, em decorrência da qual, ele deve ter reencontrado seus primeiros planos de uma literatura de ativa elaboração da realidade. A nosso ver, esta reflexão lhe permite desviar-se das estéticas realistas tão influentes no período. Contudo, no Prólogo “Domingos F. Sarmiento: Facundo”, escrito quase cinquenta anos depois, ainda encontramos críticas ligadas à representação realista, especialmente no tocante ao engajamento. Desse modo, as críticas que parecem ter surgido na década de trinta se estendem até a década de setenta. Por isso, entendemos que, aquilo que foram, inicialmente, questionamentos à estética dominante no meio cultural argentino, por sua larga duração (parcialmente atribuível ao contexto político e cultural latino-americano, pensando-se especialmente nas décadas de quarenta e sessenta) termina transformando-se em um diálogo permanente com o realismo.

À luz dos ensaios anteriores, observa-se que, já na década de trinta, Borges efetua uma divisão entre dois grandes modos de lidar com a literatura: o *romântico*, que primaria pela expressão da realidade; e o *clássico*, que preconizaria a produção de sentido. O primeiro possui um método acumulativo, enquanto o segundo detém um método alusivo para a construção da realidade literária. Além da maneira como Borges efetua uma defesa do modo *clássico* neste ensaio, tanto Balderston, quanto Olea Franco constata um caráter alusivo na madura obra borgeana, revelando o predomínio dos processos *clássicos* nesta estética. Por este motivo, ela parece oposta ao *realismo* – que tenta ser expressão da realidade e está baseado na acumulação de detalhes circunstanciais, e ao modo *romântico*, no qual este tipo de realismo estaria inserido. Contudo, a partir de Olea Franco, percebe-se, que sua poética juvenil revela uma tendência ao expressivo. Neste caso, não apenas os realistas argentinos dos anos vinte, mas também o jovem Borges estariam ligados ao modo *romântico* de escritura, do qual o escritor parece ter se afastado, depois de *Discusión*.

Finalmente, no estudo de “25 de Agosto, 1983” e “El Milagro Secreto”, percebemos que existe, no centro desta obra, um ponto de contato com o realismo. Em “La Postulación”, Borges apresentava, dentre as técnicas *clássicas*, o mecanismo de utilizar pormenores circunstanciais alusivos. Davi Arrigucci afirma que a obra borgeana utiliza esta técnica, a qual encontramos nos mencionados contos. No entanto, o estudo dessas narrativas mostrava que, embora estes pormenores borgeanos fossem alusivos, eram recorrentes, e além disso estavam apoiados em circunstâncias temporais e espaciais que geravam uma alta verossimilhança. Na primeira narrativa, em alguns pontos determinados. Na segunda, em toda a parte que antecede a introdução do insólito. Ou seja, trata-se de um efeito desejado pelos escritores do modo *romântico*, mas dispensável no modo *clássico*.

Contudo, percebemos que existem dois tipos de mecanismos baseados nos pormenores: os acumulativos e os alusivos. O primeiro em especial, mas também o segundo tipo, são ambos utilizados pelas poéticas realistas. Assim, Borges está utilizando uma técnica realista, a qual conta com uma técnica similar no mesmo âmbito. Além disso, ele busca conseguir um alto grau de verossimilhança, quando este é um efeito que caracteriza o Realismo escola. Trata-se, entretanto, de um aproveitamento irônico, uma vez que a obra borgeana é conhecida pela consciência de artificialidade, que transparece de suas narrativas e títulos. Monegal assinala três narrativas nas quais Borges discorre sobre objetos inexistentes. Assim, essa verossimilhança alta ligada a objetos falsos, conduz ao entendimento de que estes textos entram para um conjunto da ficção do século XX, o qual, segundo Arrigucci Jr, está disposto a denunciar a mentira do verossímil. Eles mostram que um texto coerente e plausível pode, contudo, ser portador de uma mentira sobre a realidade factual, mesmo que seja o portador de uma idéia verdadeira dentro de sua construção ficcional. O resultado é que esta verossimilhança alta, por vezes encontrada na obra borgeana (sem que ela predomine), e os detalhes alusivos que auxiliam em sua obtenção, constituem um território comum entre sua estética e o realismo. Ao mesmo tempo, funcionam como uma espécie de *front*, desde o qual ele lança um combate arrojado a essa outra estética³⁵⁸.

CONCLUSÕES

A leitura de “El Otro”, gera o sentido de que a literatura borgeana foi construída dentro de uma tensão com o *realismo*, sendo este *realismo* uma parcela integrante, embora menor desta obra. Em paralelo, ela suscita uma série de questionamentos à capacidade de representação fiel da realidade, na literatura. Em especial, os personagens mostram atitudes opostas face ao *realismo*, ao engajamento e ao biografismo. Eles simulam um diálogo entre a obra borgeana e a geração argentina de escritores, da década de vinte. A construção remete especialmente ao realismo do grupo boedista, embora o jovem fique incluso nesta representação. Com isso, em um plano genérico, o texto produz o encontro de duas essências literárias fundamentais.

O trabalho dos críticos e o exame dos três primeiros livros de ensaios de Borges, ajudam no entendimento do conto, na medida em que afastam o autor do personagem de si mesmo e permitem entender que a construção do personagem mais novo faz alusões, não só ao jovem que fora, mas também à geração literária argentina de vinte. Essas alusões são um dos elementos que entram na composição das idéias que a narrativa propõe, fortalecendo a oposição ao *realismo* na configuração dos sentidos.

A leitura dos três ensaios propicia uma melhor compreensão do antagonismo entre os personagens, porque eles “dão a ver” várias idéias que sustentam estas oposições, nos três temas escolhidos para esta averiguação. Pensar o conto à luz dos ensaios, é deparar-se com a visão de que, o *realismo* é uma estética ou atitude, que deseja burlar o inerente ao exercício literário - a mediação, o artificial, as construções simbólicas presente em suas estruturas. Seria uma espécie de exagero improdutivo, porque persegue o simultâneo, o múltiplo e o sucessivo da complexa e inabarcável realidade. Ao mesmo tempo, os ensaios reforçam o sentido de que a ficção borgeana estaria baseada nos artifícios e na retomada da tradição.

Em paralelo à interpretação do conto, as relações entre esta obra e o *realismo* tornam-se uma chave de leitura, com a qual pudemos fazer um pequeno recorte, de um dos aspectos desta produção. Observamos que Borges já trazia da Europa a proposta de conseguir uma obra assentada na técnica e de ativa elaboração da realidade. Contudo, os ensaios da segunda fase juvenil, mostram um leve pendor para a assimilação de alguns elementos realistas. Acreditamos que esta tendência está relacionada ao *criollismo* da década de vinte. Os problemas para obter representações de seu país podem ter gerado uma momentânea atração pelos mecanismos expressivos.

A crítica detecta uma transformação ocorrida na poesia borgeana entre a década de vinte e trinta. Para nós, essa mudança está relacionada com a polêmica entre os grupos de Boedo e Florida. Essa constatação surge, uma vez que a “Nota sobre Walt Whitman” combate o biografismo, quando sabemos que os boedistas levavam em consideração a contigüidade entre a vivência e a obra literária dos escritores. Ademais, em “La Postulación” aparece uma divisão entre os escritores que primariam pela plena representação da realidade e os escritores, que preconizando a produção de idéias, formulariam realidades literárias mais vagas. Esse texto ainda ressalta obstáculos para a apreensão fiel da realidade. Com o auxílio da crítica, percebe-se que a madura obra borgeana se posiciona ao lado do método *clássico* de escritura, ao optar por mecanismos alusivos. Ao mesmo tempo, os críticos e os ensaios borgeanos dos anos vinte tornam visível que o ‘segundo’ jovem chega a mostrar preferência pelo modo *romântico* de escritura, assumindo a expressividade como um valor, em seus julgamentos.

Assim, os dois ensaios de *Discusión*, analisados, revelam posições contrárias às estéticas realistas (no modo *romântico*). No entanto, fazem entender que o mesmo Borges possuiu tendências a esse modo em sua juventude. Portanto, a polêmica com os boedistas, pode ter sido um dos fatores que fizeram com que o autor se desvencilhasse destas inclinações, assumindo a alusão que caracterizaria a obra madura.

O prólogo ao Facundo, da década de setenta, explora as dificuldades para captar a realidade e para a consecução das intenções de um autor, o que constituem barreiras para a efetividade do engajamento. Desde a década de trinta até a década de setenta, Borges recebe questionamentos sobre sua recusa a fazer uma arte engajada. Em paralelo, encontramos um texto da década de trinta, e outro dos anos cinquenta, com objeções ao realismo. Na década de setenta há prólogos e textos críticos, que continuam levantando argumentos contra o realismo e o compromisso. Assim, a polêmica com os boedistas pode ter sido uma primeira oportunidade para consolidar uma postura em relação ao assunto, de modo que o autor resiste a várias décadas de pressões. Contudo, se desde os anos trinta até a década de setenta, Borges continua combatendo realismo e compromisso, isto significa que sua obra, através de seus textos de crítica e ensaio, vive em constante tensão com esta classe de idéias.

Por último, o conto “25 de Agosto, 1983” deixa a sugestão de que a obra borgeana também é capaz de obter efeitos realistas em suas narrativas. O exame de “El Milagro Secreto” confirma esta idéia, com a presença da técnica de pormenores circunstanciais; uma técnica *clássica*, manejada para um efeito de alta verossimilhança.

O investimento em detalhes circunstanciais e a verossimilhança acentuada revelam um ponto de contato, nos textos nos quais isto ocorre, entre a obra borgeana e o *realismo*, que ela critica. Contudo, esta técnica também é aplicada a textos que refletem sobre a própria condição do ficcional, como “El Milagro Secreto”, ou que estão permeados pelo falso, como “Pierre Ménard, autor del Quijote”. Dessa forma, o pequeno vínculo com o realismo, converte-se uma crítica final a esta estética; e especialmente, ao realismo posto a serviço do engajamento, ao assinalar que a ficção pode ser plenamente coerente e verossímil, sem que, por isso, sua verdade tenha correspondência com a realidade.

BIBLIOGRAFIA (SOMENTE A BASE DO TRABALHO)

- ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2003, pp.15-45.
- _____. "Lukács y el equívoco del realismo". In: VVAA. **Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?** Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969, pp. 37-84
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)". In: _____. **Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp.193-226.
- _____. "Borges e a experiência histórica". In: Jorge Schwartz (Org). **Borges no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2001, pp.117-120.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BALDERSTON, Daniel. **El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- BALZAC, Honoré de. "Prólogo". In: _____. **A Comédia Humana**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1955, pp. 9-22
- BARTHES, Roland (org.) **Literatura e Realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- _____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. "Prólogo" In: CASARES, Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Booket, 2003.
- _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974. (1ra ed.1960)
- _____. **El libro de Arena**. Barcelona: Alianza Editorial, 1998. (1975)
- _____. **25 Agosto 1983 y otros cuentos**. Madrid: Siruela, 1985. (1983)
- _____. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- _____. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001.
- _____. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996. [Textos cautivos, Prólogo con un prólogo de prólogos, Biblioteca Personal, Borges Oral]
- _____. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. et al. **Obras Completas en Colaboración**. Madrid: Alianza Editorial, 1983. [¿Qué es el budismo?, Leopoldo Lugones]
- CANDIDO, Antonio. "Realidade e Realismo (Via Marcel Proust)". In: _____. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, pp.123-129.
- COMPAGNON, Antoine. "O Mundo". **O demônio da teoria**. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- GIORDANO, Alberto & EUJANIÁN, Alejandro. "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda". In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 395-415
- GRAMUGLIO, Maria Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004. vol.9 pp. 15-38.
- _____. "El Imperio Realista". In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004, p.7-12.
- IRWIN, John T. **The mystery to a solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- JAKOBSON, Roman. "Do realismo artístico". In: OLIVEIRA TOLEDO, Dioniso.(Org.) **Formalistas Russos**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973, pp.119-127.
- HOSIASSON, Laura. "As infinitas leituras de Borges". **Revista Entrelivros**, nº14, Junho 2006; PP.43-46.

- LAGOS, Ramona. **Jorge Luis Borges (1923-1980) Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo**. Barcelona: Ed. De Mall, 1986.
- LUKACS, Georg. **Ensayos sobre el realismo**. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte, 1965, pp. 7-110 e 265-285.
- MENESES, Carlos. **Poesía Juvenil de Jorge Luis Borges**. Barcelona: Olañeta, 1978.
- MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw do Brasil, 1976.
- MUZKAT, Malvina. **Consciência e Identidade**. São Paulo: Ática, 1986.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- OLEA FRANCO, Rafael. **El otro Borges, el primer Borges**. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- OLIVEIRA TOLEDO, Dioniso(Org.) **Formalistas Russos**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973, pp.158-168.
- PÉREZ, Alberto Julián. **Poética de la Prosa de Jorge Luis Borges**. Madrid: Gredos, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. Ideología y Ficción en Borges. **Punto de Vista**, Buenos Aires, n.05, pp.3-6, _____, 1979.
- _____. "Sobre Borges" **Crítica y ficción**, Barcelona: Anagrama, 1986.
- PIMENTEL, Julio. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Ed Unesp/ Imprensa Oficial, 2001.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. **Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993.
- _____. "Tradição e renovação". In: (Org.) FERNÁNDEZ MORENO, César. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp.131-160.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- RUFFINELLI, Jorge. "Después de la ruptura: la ficción". In: PIZARRO, Ana. **América Latina: Palabra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Memorial, 1995, pp. 369-391.
- SAER, Juan José. "El hacedor" e "Borges novelista" In: _____. **El concepto de ficción**. México: Planeta Mexicana, 1999.
- SARLO, Beatriz. "Prefácio". In: BORGES, Jorge Luis. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, pp.7-14.
- _____. "Una poética de la ficción". In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, pp.19-61.
- _____. **A writer on the edge**. London: Verso, 1993.
- _____. "Del Otro lado del Horizonte". Boletín 9, Centro de Estudios de Teoría Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2000, p.16-31.
- SCHWARTZ, Jorge. (org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp.99-164.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WOODAL, James. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999.
- YURKIEVICH, Saul. "Borges, poeta circular". **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona: Barral Editores, 1970, pp.119-137.

INTRODUÇÃO

¹ BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p.29.

² Os críticos Helft and Pauls acreditam que quando o jovem Borges acrescenta um ano à sua data de nascimento, segue o seu intuito vanguardista de ser moderno. Quando entre meados de vinte e trinta, o autor tenta mudar sua identidade literária e escreve Evaristo Carriego (que rememora o séc. XIX), ele já apresentaria dois rasgos de sua madura poética: a relação com o passado argentino; mas também o gesto clássico de impessoalidade que lhe permite apropriar-se da tradição dentro de uma lógica de “relectura y transformación”. HELFT, Nicolás & PAULS, Alan. **El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, p.20. Nessa dissertação, o problema do *clássico* ou *romântico* será abordado no terceiro capítulo. Por enquanto, a relação entre Borges e o século XIX, refere-se ao achado de nossas análises: Borges se volta contra o realismo em seus contos e ensaios, no entanto, sua obra apresenta elementos comuns e a manipulação de um importante recurso desta estética.

³ Há leituras anteriores, como a da psicóloga Giovanna Bartucci e a do professor de filosofia, Juan Nuño. No Congresso, 3º Celli, apresentamos um exame das mesmas. Para não alongar a dissertação, elas foram suprimidas.

⁴ CANDIDO, Antonio. “Realidade e Realismo (Via Marcel Proust)”. In: -. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p.123.

PRIMEIRO CAPÍTULO

⁵ Vamos chamar “biografismo” a atitude de entender a poesia enquanto expressão dos sentimentos do poeta; mas também seus excessos: todo tipo valorização de uma obra em virtude das ligações que ela mantenha com seu criador; a identificação mecânica (sem a intermediação literária) de experiências ou sentimentos do autor em seus personagens; a atribuição excessiva de dados pessoais do autor à composição; a confusão ou a identificação entre experiências, falas e episódios das personagens ou do eu-lírico com vivências do escritor (por ele mesmo ou por outros). Adiante vamos notar biografismo nos boedistas que entendiam, que somente os escritores que tivessem passado por determinadas experiências poderiam comentá-las, de um modo “veraz”, em sua literatura.

⁶ GRAMUGLIO, Maria Teresa.(a) El Imperio Realista. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004, p.7; e ainda

GRAMUGLIO, Maria Teresa. (b) El Realismo y sus destiempos en la literatura argentina. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 34.

⁷ GRAMUGLIO (a), op.cit., p.8.

⁸ GRAMUGLIO (b), op.cit., p.22.

⁹ GRAMUGLIO (a), op.cit., p.7.

¹⁰ GRAMUGLIO (b), op.cit., p.22.

¹¹ Ibidem, loc. cit.

¹² Ibidem, p.23.

¹³ Não efetuaremos relações muito pontuais entre o corpus e a crítica nesta fundamentação, guardando estas comparações para as análises, uma vez que se o fizéssemos aqui, os textos analisados correriam o risco de parecer uma mera ilustração do período – o que não seria exato.

¹⁴ GRAMUGLIO (b), op.cit., p. 31-32.

¹⁵ Ibidem, p.31.

¹⁶ Ibidem, p.32.

¹⁷ OLEA FRANCO, Rafael. **El otro Borges, el primer Borges**. México DF: FCE, 1993, p.147.

¹⁸ Ibidem, p.150, ver também a opinião dos boedistas na pag. 153.

¹⁹ Ibidem, p.152.

²⁰ Ibidem, p.158.

²¹ Ibidem, pp. 148-149; e 153-154.

²² Ibidem, p. 158.

²³ GIORDANO, A.; EUJANIÁN, A. Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda. In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 399.

²⁴ Ibidem, p. 402.

²⁵ Dizemos “função social” utilizando as palavras dos críticos, que em geral se referem à veiculação de crítica da sociedade ou o desejo de transformação da mesma a partir da literatura. No entanto, do texto de Giordano & Eujanián, fica sugerido que o grupo de Florida também acreditava na função social de seu trabalho. Embora saibamos que a literatura como um prazer também produz conhecimento, para não gerar problemas de entendimento durante a dissertação, vamos utilizar a expressão assinalada, apenas no primeiro sentido.

²⁶ GIORDANO, A.; EUJANIÁN, A. Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda. In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. BsAs: Emecé, 2004, (grifo do autor), p.407.

²⁷ Ibidem, p.411 ambas as citações.

- ²⁸ Ibidem, pp.410-411.
- ²⁹ O exemplo é o de um escritor que descreve a situação de uma classe, pertencendo à mesma. Ibidem, p. 406.
- ³⁰ Ibidem, p.406. Citamos o artigo, mas também conhecemos este texto por: SCHWARTZ, J. & LORENZO ALCALÁ, M. (Org). **Vanguardas Argentinas Anos Vinte**. São Paulo: Iluminuras, 1992, pp.78-101.
- ³¹ GIORDANO, A.; EUJANIÁN, op.cit., p.405.
- ³² Ibidem, p. 402.
- ³³ SARLO, Beatriz (a). **A writer on the edge**. London: Verso, 1993, p.103.
- ³⁴ Atribuímos o fato à dificuldade que existia em reunir estes textos. Ao que sabemos, a primeira edição destes textos recuperados só aconteceu em 1997.
- ³⁵ Escreve quatro textos a respeito de autores expressionistas.
- ³⁶ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.70.
- ³⁷ Ibidem, p.80. (texto de 1921).
- ³⁸ Ibidem, p.86.
- ³⁹ Ibidem, p.100. (1921).
- ⁴⁰ Ibidem, loc. cit.
- ⁴¹ SARLO, Beatriz, op.cit, p.50.
- ⁴² BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 52.
- ⁴³ Ibidem, p.105.
- ⁴⁴ Ibidem, p.105.
- ⁴⁵ Ibidem, p.71.
- ⁴⁶ Ibidem, p.95.
- ⁴⁷ Ibidem, loc. cit.
- ⁴⁸ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.136.
- ⁴⁹ BAKHTIN, Michail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- ⁵⁰ Lembramos que nesta época ele lê, faz traduções, escreve manifestos, e reúne textos de poesia para comentar; em paralelo produz sobretudo poemas. Ademais, as vanguardas com as quais ele está em contato no período produzem poesia: ultraísmo e o expressionismo (em geral Borges se debruça sobre os poemas destes escritores).
- ⁵¹ BORGES, J. L. Antologia expresionista (1920) **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.68.
- ⁵² MENESES, Carlos. **Poesía Juvenil de Jorge Luis Borges**. Barcelona: Olañeta, 1978, p.39.
- ⁵³ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.135.
- ⁵⁴ BORGES, J. L. Horizontes (1920) **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.81.
- ⁵⁵ Ibidem, p.70 (1920), p.83 (1921), p.86 (1921), p.95 (1921), p.108 (1921), p.126 (1921).
- ⁵⁶ O espanhol apresenta o estudo de Gloria Videla sobre a enorme operação que Borges efetua para suprimir e aliviar as marcas ultraístas e *criollistas* de seus três primeiros livros de poemas. OLEA FRANCO, op.cit., pp.206-210.
- ⁵⁷ Ibidem, p. 97.
- ⁵⁸ Passamos a fazer citações em que as siglas dos volumes correspondem às seguintes edições:
I – *Inquisiciones* (Originalmente publicado em 1925).
Edição consultada: BORGES, J. L. **Inquisiciones**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
ETME – *El Tamaño de mi Esperanza*. (Originalmente publicado em 1926).
Edição consultada: BORGES, J. L. **El tamaño de mi esperanza**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
EILA – *El Idioma de los Argentinos*. (Originalmente publicado em 1928).
Edição consultada: BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- ⁵⁹ La conducta novelística de Cervantes, EILA, p.123.
- ⁶⁰ Eduardo Wilde, EILA, 140.
- ⁶¹ Eduardo Wilde, EILA, 139.
- ⁶² Exemplo do primeiro são os momentos em que vindica a cor local, quando sabemos que, com o tempo, Borges encontra uma solução para conciliar o local e o universal, sem cair no regionalismo evidente. Exemplo do segundo são os momentos em que valoriza o procedimento *clássico* de retomada da tradição, e momentos em que valida tanto o anterior, quanto a originalidade. Ver ETME, *El aventura y el ordem*, p.75.
- ⁶³ OLEA FRANCO, op.cit., p.109.
- ⁶⁴ Sir Thomas Browne, I, p.40.
- ⁶⁵ BORGES, J. L. Prólogo. Luna de Enfrente. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.55.

- ⁶⁶ Queja de todo criollo, I, p.149.
- ⁶⁷ OLEA FRANCO, op.cit, pp. 95-96.
- ⁶⁸ Segundo Borges, Hernández faz o personagem dizer: “‘Debe el gaucho tener casa/ Escuela, Iglesia, derechos’”. La Tierra Cárdena, ETME, p.41.
- ⁶⁹ Ibidem, p.41.
- ⁷⁰ Después de las imágenes, I, p.32.
- ⁷¹ Otra vez la metáfora, EILA, p.53.
- ⁷² Borges não diz quem são os críticos: “se me abalanzaron dos o tres críticos y me asestaron sofisterías y malquerencias de las que asombran por lo torpe”. Profesión de Fe Literaria, ETME, p.142.
- ⁷³ Profesión de Fe Literaria, ETME, p.147.
- ⁷⁴ Profesión de Fe Literaria, ETME, p.148.
- ⁷⁵ Ibidem, p.149.
- ⁷⁶ OLEA FRANCO, op.cit., p.109.
- ⁷⁷ Ver nota no item 1.3 sobre Lugones ou conferir o livro **Leopoldo Lugones**, p.52.
- ⁷⁸ Profesión de Fe Literaria, ETME, p.147.
- ⁷⁹ Un soneto de Don Francisco de Quevedo, EILA, p.69.
- ⁸⁰ Eduardo Wilde, EILA, p.138.
- ⁸¹ La traducción de un incidente, I, p.17.
- ⁸² Na Autobiografia ele mostra grande afeição a Cansinos e só faz um comentário despectivo sobre o outro grupo. Contudo, em *Inquisiciones* mostra muita simpatia por De la Serna. BORGES, J.L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. RJ: Globo, 1985, p.83.
- ⁸³ Prólogo, ETME, p.16.
- ⁸⁴ La pampa y el suburbio son dioses, ETME, p.30.
- ⁸⁵ BORGES, J. L. Discusión. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.217.
- ⁸⁶ La pampa y el suburbio son dioses, ETME, 28.
- ⁸⁷ BORGES, J.L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. RJ: Globo, 1985, p.87.
- ⁸⁸ OLEA FRANCO, op.cit., p.285.
- ⁸⁹ La simulación de la imagen, EILA, p.75.
- ⁹⁰ Grafamos *clássico e romântico*, porque o autor nos previne de que, com estes conceitos, não se refere às escolas literárias históricas. BORGES, J. L. Discusión. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 217.
- ⁹¹ La simulación de la imagen. EILA, p. 79.
- ⁹² Dizemos “maduro Borges”, para o ensaio de 1932, porque ele reflète as posturas que se cristalizaram e ficaram conhecidas em sua obra madura. Não é exatamente por questão de idade, neste caso, já que outro ensaio publicado na mesma edição de *Discusión*, apresenta postura oposta – que predominava na segunda fase juvenil.
- ⁹³ Fica claro, que neste ponto, está tratando de problemas aprofundados em “La Postulación de la Realidad”: “Escribir del heroe de una novela **Salió de un punto de partida y caminó cuatro mil doscientos veinticuatro metros hacia el noroeste**, es guardar una reserva casi absoluta. Escribir **Salió de General Urquiza y Barcala y caminó hasta Camargo y Humboldt** es dejar en blanco esa línea para muchos lectores. Escribir **Caminó sin parar hasta que ralearon las casas**, o **Caminó hasta que no hubo más cielo**, promete más posibilidad de expresión” (Grifos do autor). La simulación de la imagen. EILA, pp.79-80
- ⁹⁴ Ibidem, p.283-284.
- ⁹⁵ BORGES, J. L. La poesía gauchesca. Discusión. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.182.
- ⁹⁶ Ascasubi, I, p.57-59.
- ⁹⁷ BONET, Carmelo. **El Realismo Literário**. Buenos Aires: Ed. Nova, 1958, p.126.
- ⁹⁸ Queja de todo criollo, I, p.148.
- ⁹⁹ La criolledad en Ipuche, I, p.65.
- ¹⁰⁰ Sarlo comenta esta decisão. Embora o subúrbio constasse da tradição (aparece em Evaristo Carriego), esta era uma representação lateral em relação à *pampa*; como o *compadrito* era uma alternativa à figura do *gaucho*.
- ¹⁰¹ BORGES, J.L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. RJ: Globo, 1985, p.99.
- ¹⁰² OLEA FRANCO, op.cit., p.149.
- ¹⁰³ SARLO(a), op.cit., p.103.
- ¹⁰⁴ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.367.
- ¹⁰⁵ BORGES, J.L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. RJ: Globo, 1985, p.99.
- ¹⁰⁶ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.367.

¹⁰⁷ Ibidem, p.368.

¹⁰⁸ Aparecem: “orillas”, “calles”, “veredas”, “cuadras”, “esquinas”, “ladrillo y barro”, “muros”, “almacén”, “sauce”, “bolicho”; ainda ano, e distância. O elemento cênico, “viento”. Hombres Pelearon, EILA, pp.133-135.

¹⁰⁹ BORGES, J.L. Fiodor Dostoievski – Los Demônios. Biblioteca Personal. **Obras Completas**. Barcelona: Emecé, 1996, p.466.

¹¹⁰ BORGES, J.L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. RJ: Globo, 1985, p.80.

¹¹¹ “O livro era essencialmente romântico [...] celebrava crepúsculos, lugares solitários e esquinas desconhecidas”. BORGES, J.L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 87.

¹¹² Ibidem, p. 80.

¹¹³ BORGES, J.L.; EDELBERG, Betina. Leopoldo Lugones. **Obras Completas em Colaboración**. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p.18.

¹¹⁴ Ibidem, p.22.

¹¹⁵ Ibidem, p.23.

¹¹⁶ Ibidem, pp.50-53.

¹¹⁷ Pensamos na data da publicação do último livro de ensaios do período, 1928.

¹¹⁸ Os exemplos que ela fornece: M. Gálvez; E. Castelnuovo; boedistas como Á. Yunque e L. Barletta; E. González Tuñón; Arlt. Incluímos este último, uma vez que Sarlo está apontando os autores dos quais Borges se diferencia e menciona Arlt, com a ressalva de que Borges provavelmente não conhecia o trabalho do outro. SARLO, Beatriz (b). Una poética de la ficción. In: JITRIK, N. **Historia de la literatura argentina**. Vol. 9. BsAs: Emecé, 2004, p.21-22. Na verdade, Borges havia lido Arlt, porque o cita em La pampa y el suburbio son dioses.

¹¹⁹ GRAMUGLIO (b), op.cit., p.29.

¹²⁰ Por exemplo, no *Fervor de Buenos Aires*, dos 46 poemas originais, a partir da edição de 1943, apenas 8 poemas estão intactos. OLEA FRANCO, op.cit., pp.206-210.

¹²¹ Borges Apud FONSECA, C. **O pensamento vivo de Jorge Luis Borges**. SP: Martin Claret Editores, 2001, pp.24 e 23. Ela teve acesso à Autobiografia em inglês, mais completa que a edição brasileira.

SEGUNDO CAPÍTULO

¹²² Não faremos a citação pontual das frases extraídas do conto. Considere-se todo elemento destacado entre aspas e posto em itálico, como citação de “El Otro”. BORGES, J. L. **El libro de Arena**. Barcelona: Alianza Editorial, 1998.

¹²³ Conta o biógrafo, que quando o autor era jovem, seu pai o enviou a um bordel na mencionada praça. WOODAL, James. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. RJ: Bertrand Russel, 1999, p.77.

¹²⁴ ADORNO, Theodor W. El ensayo como forma. In: __. **Notas de literatura**. Barcelona, Ariel, 1962, p. 39.

¹²⁵ Certamente que não há a intercalação de trechos ensaísticos ou de comentários explícitos. Borges é um autor conhecido por seu hermetismo. Tudo é muito alusivo e perfeitamente organizado dentro das formas. Ao mesmo tempo, o próprio ensaio é um gênero artístico e que também comunica, através do arranjo formal. Então, essa aproximação não é óbvia. No entanto, é reconhecível, quando em paralelo à trama, que poderia ser lida somente do ponto de vista da questão da identidade, existe, do começo ao final da narrativa, uma discussão sobre a literatura.

¹²⁶ Em geral esse comentário é feito em relação aos ensaios borgeanos. Quem atentou para o hibridismo na ficção foi: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (b). **Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993, p.325.

¹²⁷ SARLO, Beatriz(a). **A writer on the edge**. London: Verso, 1993. Sarlo apresenta essa idéia, contudo, ela já estava contida em uma palestra de Borges, na qual ele diz que o conto policial é um gênero que “salva a ordem em uma época de desordem”. BORGES, J. L. “O conto policial” **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985, p.40.

¹²⁸ LAGOS, Ramona. **Jorge Luis Borges (1923-1980)**. Barcelona: Ed. De Mall, 1986, p.140.

¹²⁹ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.533.

¹³⁰ BORGES, J.L. Prólogo (1940) In: CASARES, B. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Booket, 2003, p.12.

¹³¹ BORGES, J. L. **Ficciones**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998, p.216.

¹³² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.608-611.

¹³³ O *clássico e romântico* são dois conceitos resultantes do ensaio “La Postulación”, por isso vamos grafá-los em itálico. Em capítulo posterior faremos uma análise detida, mas já aqui, durante a análise do conto, nos valem de alguns dados. BORGES, J. L. *Discusión* (1932). **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 217-221.

¹³⁴ Em outra seção, pretendemos demonstrar a peculiar utilização do recurso em “El Milagro Secreto” (em *Ficciones*) e acrescentamos alguns exemplos de outras narrativas. Ademais, tentamos apresentar algumas das diferentes feições que, podem assumir os detalhes, não restritos a circunstâncias de tempo e espaço, como é perceptível nesta narrativa.

¹³⁵ O conto vai mostrando uma divisão entre dois tipos de tratamento da obra literária, ao quais vamos chamar: *realista*, uma vez que, como ocorre neste trecho, ele pende mais para a reprodução da realidade; e *clássico*, ao procedimento ou estrutura mais imaginativa, voltada para uma literatura mais artificial e vaga. Não pensamos nas escolas literárias. Esses nomes servem apenas para auxiliar na identificação dos dois modos.

¹³⁶ SARLO, Beatriz (b). Una poética de la ficción. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol.9 Buenos Aires: Emecé, 2004. p.24.

¹³⁷ POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Martin Claret, 2006, p.11.

¹³⁸ BARCA, Pedro Calderón de la. **La vida es sueño**. Madrid: Taurus Ediciones, 1971, p.242

¹³⁹ BEZERRA, Paulo. A perenidade de Dostoievski. **Cult**, São Paulo, Vol 4 , p. 6-13, 2006.

¹⁴⁰ BORGES, Jorge Luis. O conto policial. **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985, p.35.

¹⁴¹ A “tapera” era um ícone do *criollismo* para Borges, presente em Ascasubi, Estanislao del Campo, José Hernández e Elías Regules. BORGES, J. L. Interpretación de Silva Valdés. **Inquisiciones**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p.69.

¹⁴² Segundo Franco, o jovem Borges teve no nativismo uruguaio um modelo para sua própria literatura, porque conciliava a gauchesca tradicional e as inovações estéticas da vanguarda. OLEA FRANCO, Rafael. **El otro Borges, el primer Borges**. México DF: FCE, 1993, p.99-100.

¹⁴³ Ele fazia uma literatura gauchesca idealizadora do campo e dos costumes. PEDEMONTE, Hugo Emílio. **Nueva poesía uruguaya**. Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1958, p. 60-63.

¹⁴⁴ Borges considerava que as casas eram o mais típico em Buenos Aires, casas nas quais “Siempre campea un patio en el costado”. BORGES, J. L. **Inquisiciones**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p.89.

¹⁴⁵ OLEA FRANCO, op.cit., p.217.

¹⁴⁶ A Biblioteca de Borges:

Indarte: O que Borges cita é um apêndice de um livro de Indarte, o qual conteria uma lista dos mortos pelo regime de Rosas. Contudo, pelo que diz Velloso, é possível pensar que o jornalista acrescentasse nomes que talvez não devessem constar dessa denúncia. Segundo o crítico, este jornalista “resbalaba constantemente por entre el barro del pasquinismo: las mentiras y tergiversaciones formaban parte habitual de sus escritos”. GARCIA VELLOSO, Enrique. **La historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, p.183.

Tácito: Em seu livro de história, Tácito narra muitas coisas de ouvir dizer, chegando no capítulo final a supor a existência de homens monstruosos, dos quais ele próprio duvida. “O mais é fabuloso: como que os Helúsios e os Oxiones têm o aspecto (cabeça e rosto) de homens, e os corpos e membros de feras (animais): assim deixarei de cuidar disto, como de coisa ainda não averiguada”. TÁCITO, Cornélio. **Germânia**. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora, 1952, p.110 passim.

Quicherat: Neste dicionário há entradas de seres mitológicos, personagens e lugares bíblicos (até Adão), de personagens e localidades literárias. QUICHERAT, L **Thesaurus poeticus linguae latinae**. Paris: Hachette, 19--.

¹⁴⁷ ARRIGUCCI JR., Davi (a). Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano. In:_. **Enigma e comentário: Ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 202.

¹⁴⁸ PIGLIA, R. Ideología y Ficción en Borges. **Punto de Vista**, Bs. As, n.05, pp. 4-5, _____, 1979.

¹⁴⁹ SARLO(a), op.cit., p.22.

¹⁵⁰ Uma observação: o ensaio é de 1956, mas Borges pediu que fosse inserido no livro *Discusión* de 1932. BORGES, J.L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp.270-271.

¹⁵¹ SARLO(a), op.cit., p.22 e p.23.

¹⁵² O emprego do pronome “vos”, em lugar do “tú” hispanoamericano, é característico da Argentina.

¹⁵³ OLEA FRANCO, op.cit., pp.240 e 254.

¹⁵⁴ WOODAL, op.cit, p. 43.

¹⁵⁵ BORGES, J.L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp.270-271.

¹⁵⁶ Conhecemos leituras deste texto por vários críticos. Assim, teríamos de entrar em discussão com os mesmos procurando comparações. Para os propósitos deste capítulo, nossa leitura deste ensaio parece suficiente, uma vez que a exposição dessas muitas interpretações nos desviaria do foco no mesmo, que é analisar o conto “El Otro”.

¹⁵⁷ ASSIS, Machado de. “Instinto de Nacionalidade”. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.804.

¹⁵⁸ MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986, p.29.

¹⁵⁹ Na teoria de Rosset, o termo “eu desdobrado” é utilizado para o “fantasma”, isto é para aquele que surge na narrativa (a aparição), e que porém é o detentor da realidade sobre o eu; enquanto o termo “duplo” é atribuído àquele que seria o “eu” conhecido, o narrador ou o protagonista que posteriormente irá encontrar o seu outro. ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998, p.78.

¹⁶⁰ Essa teoria funciona para o conto apenas em uma das chaves em que é possível entendê-lo. Se há um lugar fantástico que reúne os protagonistas em dois tempos e lugares - como o velho pensa; não se trata de um “eu” fendido. Jovem e velho são duas personalidades integrais. Mas se é sonho, como sugere a sensação de cansaço anterior ao encontro, há um desdobramento de personalidade do modo em que Rosset o explica. *Ibidem*, pp.81 e 84.

¹⁶¹ MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw do Brasil, 1976, p. 14.

¹⁶² “Na medida em que a literatura moderna, como a cultura moderna em geral, se tornou especialmente consciente do tempo, escolheu com frequência tais estados do eu [sonho, fantasia] como chave para tornar esses aspectos do tempo [fluxo contínuo, duração e associação dinâmica] explícitos e articulados”. *Ibidem*, p.23.

¹⁶³ O próprio Borges tem textos bastante elucidativos sobre a doutrina. Ver: BORGES, J.L. La doctrina de los ciclos *Historia de la eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 386.

¹⁶⁴ Identificamos neste trecho uma aproximação às idéias do filósofo Platão, quando o protagonista formula seu relato da história através, do que parece ser, um eterno retorno. Na verdade, essa idéia do retorno já constava da filosofia de Heráclito, mas como a narrativa também joga com a presença de “outra realidade” paralela à do encontro, e aparecem, como se verá em seguida, concepções literárias ligadas aos arquétipos, entendemos que o conto também evoca as idéias platônicas.

¹⁶⁵ BORGES, J.L. El tiempo circular. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1975, p.395. A mesma idéia aparece em La doctrina de los ciclos, no mesmo livro.

¹⁶⁶ BORGES, J.L. Dialogos del Asceta y del Rey. *Textos recobrados (1931-1955)*. Barcelona: Emecé, 2001, p.306. Texto de 1953 publicado originalmente no Diário *La Nación*.

¹⁶⁷ BORGES, J.L. *O Fazedor*. São Paulo: Difel, 1984, p.12.

¹⁶⁸ Na verdade, na tradição clássica já era esta a forma de destaque no trabalho dos autores - conseguir superar um modelo pré-existente. Contudo, ela levaria a certa repetição, porque estava baseada em um determinado número de formas e temas, cuja fonte eram autores antigos. No entanto, Borges amplia esse processo, considerando, como se vê no conto, a introdução constante das conquistas de autores mais atuais (seus “modelos” são Coleridge e Dostoievski).

¹⁶⁹ La Eternidad y T. S. Eliot. *Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé: Barcelona, 2001, p.50

¹⁷⁰ Embora as personagens sejam o mesmo homem, para fins de análise, primeiro vamos tentar observar quais são as diferenças entre eles, para no próximo subtítulo observar os pontos em comum e o efeito de unidade.

¹⁷¹ **Sombras Errantes**. Produced by GARCIA, Benjamín. Disponível em:

http://www.geocities.com/benjamingarcia_cl/fiodor/fiodor.html Acesso em: 25.out.2007.

¹⁷² ARRIGUCCI JR, Davi (c). *Aula sobre dois Ensaios Borgeanos*. São Paulo: s/ gravadora, 2007. Fita cassette.

¹⁷³ BORGES, J. L. Nueva Refutación del Tiempo. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. BsAs: Emecé, 1974, p.771

¹⁷⁴ GRAMUGLIO, Maria Teresa(b). El realismo y sus destiempos en la literatura argentina. In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004. vol.9 p. 15.

¹⁷⁵ A crítica em geral aloca a obra borgeana sobretudo nos anos quarenta. Mas na década de vinte, ele já possui 3 livros de poesia, e 3 livros de ensaio. Cronologicamente, já está ativo no período de vinte, portanto. Ademais, ele mesmo se inscreve na “geração heróica” dos anos vinte. Não contestamos a crítica, apenas levamos em conta outro critério. Ver: BORGES, J.L.; EDELBERG, B. *Leopoldo Lugones*. In: *Obras Completas en Colaboración*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp.50-53.

¹⁷⁶ "É um recurso literário [...]. Talvez o mais importante seja o que não recordamos de modo preciso, talvez o mais importante nós o recordemos de uma maneira inconsciente". BORGES, J.L. **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985, p.20.

¹⁷⁷ Ver BORGES, J. L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. RJ: Globo, 1985, p.102.

¹⁷⁸ BORGES, J.L. Prólogo (1935). **Historia universal da infâmia**. São Paulo: Ed. Globo, 1989, p.XXV.

¹⁷⁹ Alazraki possui uma boa síntese dessa idéia borgeana de panteísmo, aplicado à literatura: "Es siempre posible encontrar detrás de la invención de un autor [...] antiguas invenciones que a través de los tiempos vienen a desembocar en esa nueva invención que resume las otras, y que a su vez se convierte en ingrediente o causa de las que vendrán". ALAZRAKI, Jaime. **La prosa narrativa de J.L.B.** Madrid: Gredos, 1974, p. 94.

¹⁸⁰ Nos referimos ao texto homônimo de Borges, em que ele faz um elogio à burla; acredita a imortalidade de uma boa injúria; e comenta as muitas formas de operar com ela. BORGES, J.L. **Arte de Injuriar. Historia de la Eternidad. Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.423.

¹⁸¹ BORGES, J. L. Ultraísmo. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.110.

¹⁸² Na década de vinte, (ver texto da nota anterior) Borges critica o Modernismo e o Sencillismo. Começa a fazer objeções ao *criollismo*, baseado em excessiva exposição da cor local. Antes do final da década, faz questionamentos ao Ultraísmo que defendera com ardor, até seu primeiro ano de Argentina. E já na década de trinta, como veremos em nossos ensaios, ele tece inúmeras críticas ao realismo.

¹⁸³ Ele diz na autobiografia: "Estou arrependido desta participação em escolas literárias. Não acredito nelas hoje". FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Martin Claret Editores, 2001, p.15.

¹⁸⁴ Este é um tema característico da obra borgeana. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (a). **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.86 e 89.

¹⁸⁵ São biográficos, os seguintes dados: a residência e permanência na Suíça entre 1914 e abril de 1918 no "17 de Malagnou" em Genebra; a estadia nos EUA – Cambridge, Massachussetts para dar palestras; a cuia do avô; a casa da família em "Charcas y Maipú"; a morte do pai em 1938; a declaração da avó paterna antes de sua morte; o casamento e os filhos da irmã; o parentesco, apesar de indireto, com o ditador Juan Manuel de Rosas; as poesias, os contos fantásticos, a docência; o livro *Los Salmos rojos* o *Los ritmos rojos* (ele mesmo não se decidiu quanto ao título e o livro não foi publicado na época); a adoração por Dostoiévski; até suas declarações repetidas em entrevistas; o estudo do anglo-saxão; o amigo judeu de Genebra, Simón Jichlinski; o bar Crocodile neste país; e até a cegueira gradual. Também o caso da praça em Genebra é relatado pelos biógrafos. Ver ^{WOODAL}, op.cit.

¹⁸⁶ Há desvio nas datas. O jovem real só iria ter seu primeiro poema publicado no último dia de 1919, e os demais poemas que formariam esse volume foram publicados em 1919 e 1920, com maior frequência nas revistas Grecia e Ultra. Assim, a idéia do livro *Ritmos Rojos* surge em Maiorca (lá estiveram entre março e dezembro de 1919). Ou seja, Borges está antecipando a idéia do livro para 1918, quando ainda não havia publicado um único poema. ^{WOODAL}, op.cit, p. 89. Além disso, esse amigo de Genebra não foi médico e sim, o outro amigo, Abramowics. Também a estadia nos Eua vai até o meio de 1968. Em fevereiro de 1969, ele já estava em Buenos Aires. VÁZQUEZ. **Jorge Luis Borges. Esplendor y derrota**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.259.

¹⁸⁷ AIZENBERG, E. **El tejedor del Aleph: Biblia, Kabala y Judaismo en Borges**. Madrid:Altalena, 1986, 85-86.

¹⁸⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL(a), op.cit., p.92.

¹⁸⁹ "El Sur" e "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" estão em *Ficções*; "El Aleph", em *El Aleph*; "El Ciego" em *La Rosa Profunda* (1975); e "A Cegueira" está em *Sete noites* (1980).

¹⁹⁰ Nos referimos ao grande sucesso de "Borges y Yo". ^{WOODAL}, op.cit, pp.268 e 269.

¹⁹¹ Com as linhagens e a cegueira. PARAIZO, Mariângela de A. "Um piscar de olhos". In: MARQUES, Reinaldo & MACIEL, Esther (Org). **Borges en diez textos**. BH: Pós-lit. Curso de pós-graduação em Estudos Literarios, 1997, p.42.

¹⁹² Informação do prof. Davi Arriguicci Jr, em Conferência na FFLCH-Usp no primeiro semestre de 2006.

¹⁹³ BORGES, J. L. **Ficciones**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998, pp.132-135.

¹⁹⁴ BORGES, J. L. **El libro de Arena**. Barcelona: Alianza Editorial, 1998, p.138.

¹⁹⁵ BORGES, Jorge Luis. Domingo F. Sarmiento. Facundo. Prólogo con un prólogo de prólogos. In:____. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, pp.125 a 129.

¹⁹⁶ Vale lembrar que Borges postulava regras próprias para o encadeamento dos acontecimentos na literatura: a mesma causalidade dos povos primitivos e da magia, que denominou "causalidade mágica".

Ver “El arte narrativo y la magia” em *Discusión*. BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

¹⁹⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL(b), op.cit., p.365-366.

¹⁹⁸ Zum Felde explica que a esse grupo reunido no grêmio literário do Ateneu, desejoso de uma literatura própria, pertenceram muitos jovens talentosos e eruditos dos quais não permanece qualquer obra significativa: perderam-se na política e deixaram a literatura em segundo plano. ZUM FELDE, A. **Crítica de la literatura uruguaya**. Montevideo: Maximino Garcia, 1921, pp. 23-29. Regules é um dos poucos a deixar um poema digno de nota. – *La Tapera*. PEDEMONTE, op.cit., p.60-63.

¹⁹⁹ Em seu texto, Borges destaca uma declaração de Lothar Schreyer contra a mistura de arte e política. BORGES, Jorge Luis. “Antologia expresionista” (1920) **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.68.

²⁰⁰ Por exemplo, o boedista Roberto Mariani, queixa-se da Revista *Martin Fierro* dizendo que os escritores de seu grupo não têm “onde gritar nosso evangélico afã de justiça humana”. Outro exemplo, é a queixa conjunta dos boedistas, expressa em um editorial da Revista *Los Pensadores*, perguntando: “O que pode ser a literatura senão um consolo para todos os aflitos, algo como a religião? Ou um meio de se libertar e de libertar?” SCHWARTZ, J.; LORENZO ALCALÁ, M. (Org). **Vanguardas Argentinas Anos Vinte**. São Paulo: Iluminuras, 1992, p.84 e p.98.

²⁰¹ OLEA FRANCO, op.cit., pp. 222-224.

²⁰² BORGES, J. L. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p.16.

²⁰³ Borges parece retomar no conto sua oposição à arte panfletária. “El marxismo (como el luteranismo, como la luna, como un caballo, como un verso de Shakespeare) puede ser un estímulo para el arte, pero es absurdo decretar que sea el único. Es absurdo que el arte sea un departamento de la política”. BORGES, J.L. Un caudaloso manifiesto de Breton. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p.403.

²⁰⁴ DOSTOIEVSKI, F. **Os demônios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952, p.51-53.

²⁰⁵ FRANK, Joseph. **Dostoievski. Os anos milagrosos (1865-1871)**. São Paulo: Edusp. 2003, pp.120, 496-497.

²⁰⁶ BORGES, J. L. Domingo F. Sarmiento. Facundo. *Prólogo con un prólogo de prólogos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p.128.

²⁰⁷ BORGES, J. L. **La Rosa Profunda**. Buenos Aires: Emecé, 1975, pp.9 e 10.

²⁰⁸ WILSON, James Grant (Ed.); FISKE, John (Ed.). José Rivera Indarte. **Appleton's Cyclopedia of American Biography**. Six volumes, New York: D. Appleton and Company, 1887-1889. [editada por Stanley L. Klos, 1999] Disponível em: <http://www.famousamericans.net/joseriveraindarte/> Acesso em: 28.Nov.2004.

²⁰⁹ VÁZQUEZ, op.cit., p.196.

²¹⁰ Cabe lembrar que assim como Borges, na década de trinta estava contra os regimes totalitário europeus, nos anos cinquenta, torna-se um opositor do peronismo. RODRÍGUEZ MONEGAL(b), op.cit., pp. 351-353.

²¹¹ O conto é uma colaboração entre Borges e Bioy. Publicado em um diário uruguaio, depois sai na edição de *Nuevos Cuentos* de Bustos Domeq (Borges e Bioy). É a estória de um obreiro indo a um pronunciamento político. O clímax é o momento em que a multidão apedreja um intelectual judeu que não quer aclamar o Monstro (Perón). RODRÍGUEZ MONEGAL(b), op.cit., p.365.

²¹² ARRIGUCCI JR, Davi (b). Borges e a experiência histórica. In: Jorge Schwartz (Org). **Borges no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2001, p.119.

²¹³ BORGES, Jorge Luis. Domingo F. Sarmiento. Facundo. *Prólogo con un prólogo de prólogos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p.125.

²¹⁴ A idéia é de Soergel. Apud BORGES, J.L. Una declaración final. **Textos recobrados (1931-1955)**. Emecé: Barcelona, 2001, p. 225.

²¹⁵ A mãe e a irmã são presas. Borges é desligado de seu cargo na biblioteca nacional. VÁZQUEZ, op.cit., p.196.

²¹⁶ Acreditamos que a imagem seja de Antonio Candido.

²¹⁷ BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. SP: Ática, 2003, p.189.

²¹⁸ BORGES, J. L. O Duplo. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Globo, 2000, p.153.

²¹⁹ Nessa análise a teoria funciona em uma das chaves de leitura (a do sonho). Além disso, cabe notar que no conto, no qual, há poucos parágrafos do início, os protagonistas já se vêem em uma situação insólita, não temos a “realidade” destes personagens. Contudo, nos guiamos pelos casos estudados pelo filósofo,

em que era mencionada a realidade dos protagonistas, e nos quais a situação de desdobramento trazia uma revelação sobre sua vida.

²²⁰ BORGES, J. L. Nota sobre Walt Whitman. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.250.

²²¹ *Ibidem*, p. 253.

²²² BORGES, J. L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. RJ: Globo, 1985, p.80.

²²³ Ver nossos Pressupostos. BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.136.

²²⁴ BORGES, J. L. *Discusión* (1932). **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 217.

²²⁵ Borges diz: “El texto clásico se limita a registrar una realidad, no a representarla [o que faz o romântico]” BORGES, J. L. *Discusión* (1932). **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 217.

²²⁶ Borges dá como exemplos de textos *românticos*: “todas las páginas de prosa o de versos que son profesionalmente actuales [...]”. *Idem*, p.219.

²²⁷ BORGES, J.L.; EDELBERG, B. **Leopoldo Lugones**. In: *Obras Completas en Colaboración*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p.22.

²²⁸ No ensaio que citamos a seguir e, que será analisado no terceiro capítulo, veremos que Borges se empenha em mostrar que Whitman é um escritor *clássico*. Primeiro com o argumento de que a obra de Whitman é muito distinta à dos “românticos” Byron e Baudelaire. Segundo com o argumento de que ele dá continuidade à tradição anterior pelo tema da imortalidade do poeta e pelo procedimento da enumeração. BORGES, J. L. Nota sobre Walt Whitman. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp.250-251.

²²⁹ AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp.418-419.

²³⁰ WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.31.

²³¹ Dizemos isto porque no ensaio de “La Postulación”, Borges coloca Daniel Defoe entre os escritores do modo *clássico* – isto é, na construção de realidades literárias vagas; ao invés de incluí-lo no *romântico*, isto é, na plena representação da realidade. Entretanto, o estudo de Ian Watt que aborda a grande transformação na literatura, vai dizer que Defoe está no começo do realismo moderno. Portanto, se como pensamos, a divisão borgeana está relacionada a esta mudança, parece que, ele teria o século XIX, como um marco.

²³² “A hidra universo retorcendo seu corpo escamado de estrelas.” (tradução minha).

²³³ Em vários de seus textos sobre a metáfora, Borges gostava de examinar um tipo que lhe parecia perfeito: a metáfora que carrega o próprio referente. Nossa leitura, neste ponto, certamente se baseia nos efeitos que o escritor conferia a este recurso. Ver BORGES, J. L. *A Divina Comédia. Sete noites*. SP: Max Limonad, 1980, p.25.

²³⁴ HUGO, V. Victor Hugo (1802-1885). In: PUJOL, C. (Org.) **Poetas românticos franceses**. Barcelona: Planeta, 1990, pp.119-132.

²³⁵ LAPOUGE, Gilles. **Victor Hugo - 200 anos de nascimento** (Matéria d’ *O Estadão*). Disponível em: <http://br.geocities.com/edterranova/victorbi.htm>. Acesso em 15.out.2007.

²³⁶ Apenas por anedota simbólica há dois episódios, um literário e um factual, que podem ser associados a esta narrativa. Quando Borges escreve um prólogo para o livro *El Piloto Ciego* de Giovanni Papini, ele se lembra que um conto do italiano, lido aos dez anos, se parece a “El Otro”: “El olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria. Hacia 1969, compuse em Cambridge la historia fantástica ‘El Otro’. Atónito y agradecido, compruebo ahora que esa historia repite el argumento de ‘Dos imagenes en un estanque’ [de Papini]”. BORGES, J.L. Biblioteca personal. **Obras Completas(1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 472-473. Em 1971, Borges vai aos EUA para dar palestras. Na Universidade de Colúmbia, vendo o palestrante e entendendo que Borges era um escritor **não-político**, um dos jovens, que teria menos de vinte anos, dirige agressões ao autor: “o estudante acrescentou que Borges nada tinha a contribuir a qualquer discussão sobre a América Latina, porque já estava morto”. Borges se inflama e, cego, aos 72 anos, usando bengala - que golpeia contra a mesa, convida o rapaz para um duelo. RODRÍGUEZ MONEGAL(b), op.cit., p.326.

Observações:

- Utilizamos o adjetivo “borgeano”, ao invés de “borgiano”, por uma preferência pessoal.
- Utilizamos “o personagem” e “os personagens” para aludir aos dois protagonistas, uma vez que o conto trata do encontro entre dois homens, pensando obter uma maior fluidez na leitura.

TERCEIRO CAPÍTULO

- ²³⁷ BORGES, J.L. Anotación (1955) **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p.332.
- ²³⁸ Idem. Também: Textos Cautivos. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p.246.
- ²³⁹ Lembramos que o jovem classificava a poesia em falsa (sem emoção e sem idéia) ou verdadeira (com emoção ou com uma idéia). A nota da maturidade divide a poesia verdadeira em dois tipos: a do poeta e a do artífice.
- ²⁴⁰ Como ocorria na leitura do conto, considere-se que toda citação em itálico foi extraída do texto em BORGES, J. L. Nota sobre Walt Whitman. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- ²⁴¹ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** S.L.: Passagens, 1992, p.48-49.
- ²⁴² TAINE, H. A. Racine. Em: _____. **Ensayos de crítica y de historia**. Madrid: Aguilar, 1953, p. 559.
- ²⁴³ CALDERÓN, Demetrio Estébanez. **Diccionario de términos literarios**. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p.884.
- ²⁴⁴ JAKOBSON, Roman. Do realismo em arte. In: EIKHENBAUM, B & alii. **Formalistas Russos**. Porto Alegre: Ed. Globo, 119.
- ²⁴⁵ Em seu Prólogo “Domingos F Sarmiento: Facundo”, ele tenta conseguir um estatuto de igualdade para a história e a literatura. Neste texto, em dois momentos, ele novamente se move pelos textos de várias matérias indistintamente. No primeiro, ele se vale de um texto de filosofia para exemplificar um problema literário. No segundo, ele mostra que o recurso utilizado por Whitman, já estava presente em textos religiosos, filosóficos e literários, anteriores. Deste modo fica o sentido de que, para Borges, religião, filosofia, história e literatura, poderiam todas receber uma leitura literária.
- ²⁴⁶ “Walt Whitman – dele se origina o que denominamos poesia civil, se origina Neruda, se originam tantas coisas, boas ou más...” BORGES, J.L. **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985, p.32. Ainda diz que “Edgar Allan Poe e Walt Whitman, habían influido esencialmente, por su teoría y por su obra en la literatura francesa; Rubén Darío, Hombre de Hispanoamérica, recoge este influjo [...]”. BORGES, J.L. et al. **Leopoldo Lugones. Obras Completas en Colaboración**. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p.23.
- ²⁴⁷ COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo-Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 138.
- ²⁴⁸ Texto da Redação da Revista *Los Pensadores*. “À margem” (1926). In: SCHWARTZ, J. & LORENZO ALCALÁ, M. **Vanguardas Argentinas Anos Vinte**. São Paulo: Iluminuras, 1992, p.99.
- ²⁴⁹ SOTO, L. E. “Esquerda e vanguarda literária” (s/d). Ibidem, p.91.
- ²⁵⁰ SOTO, L. E. “Esquerda e vanguarda literária”, pp.90-91.
- ²⁵¹ YURKIEVICH, Saul. Borges, poeta circular. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona: Barral Editores, 1970, p.120.
- ²⁵² Como dito nos pressupostos, Borges afirma neste texto, que desejaria uma poesia, com uma emoção livre de causas. BORGES, J.L. Anatomia de mi ultra. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.95. Publicado originalmente em janeiro de 1921.
- ²⁵³ Texto da Redação da Revista *Los Pensadores*. “À margem” (1926). In: SCHWARTZ, J. & LORENZO ALCALÁ, M., op.cit., p.100.
- ²⁵⁴ YURKIEVICH, op.cit., p.120-121.
- ²⁵⁵ Ibidem, p.124.
- ²⁵⁶ LAGOS, Ramona. **Jorge Luis Borges (1923-1980): Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo**. Barcelona: Ed. De Mall, 1986, p.239.
- ²⁵⁷ Idem, p.221 e 226.
- ²⁵⁸ Como dito, o jovem simboliza a geração dos anos vinte, mas também o próprio Borges. Na narrativa, tentamos encontrar uma sugestão, de qual seria o entendimento que fez com que a obra borgeana se afastasse dessa idéia de literatura, presente nos autores de sua geração.
- ²⁵⁹ BORGES, J.L. Anatomia de mi ultra. **Textos recobrados (1919-1929)**. BsAs: Emecé, 1997, p.95.
- ²⁶⁰ OLEA FRANCO, R. **El otro Borges, el primer Borges**. México DF: FCE, 1993, p. 109.
- ²⁶¹ BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.367.
- ²⁶² OLEA FRANCO, Rafael. **El otro Borges, el primer Borges**. México DF: FCE, 1993, p.217.

SEGUNDA PARTE DO CAPÍTULO

- ²⁶³ Também neste texto, as citações em itálico foram extraídas de BORGES, J. L. Domingos F. Sarmiento: Facundo. *Prólogo con un prólogo de prólogos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996.
- ²⁶⁴ A forma é semelhante à encontrada por Beatriz Colombi em “Visión de Anáhuac”. COLOMBI, Beatriz. “Viaje y ensayo en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”. In: BEIN, R. et alii. (Eds). **Homenaje a Ana María Barrenechea**. Buenos Aires: Eudeba, 1984, p.272.

²⁶⁵ A contestação borgeana se dirige a um tipo de historiografia que se quer expressão da verdade e que acredita transmitir seus conteúdos da forma mais objetiva possível. Por este motivo, como ela parece estar mais próxima da historiografia tradicional vamos conferir-lhe esta denominação.

²⁶⁶ Nota técnica: vamos grafar Facundo, o nome do personagem Facundo Quiroga; e com Facundo, vamos abreviar o título completo da obra - *Facundo: civilización i barbárie*.

²⁶⁷ A partir de SARLO, Beatriz(b). “Una poética de la ficción”. In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p.22.

²⁶⁸ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.754.

²⁶⁹ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p.53.

²⁷⁰ LUKÁCS, Georg. Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper) In: __. **El alma y sus formas**. Barcelona, Grijalbo, 1975, pp. 16 e 38.

²⁷¹ No livro, Sarmiento nos informa que ele fora tesoureiro e prefeito.

²⁷² BORGES, J.L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.754.

²⁷³ Ibidem, p.754.

²⁷⁴ Ibidem, p.756.

²⁷⁵ BORGES, J.L. *Prólogo con un prólogo de prólogos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p.37

²⁷⁶ “El defecto más constante de las letras francesas [...] es la ansiedad cronológica de sus escritores”. Ver BORGES, J.L. Gloria Alcorta: La prison de l’enfant. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p.115.

²⁷⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL, E (a). **Borges: uma poética da leitura**. SP: Perspectiva, 1980, p.86 e 89.

²⁷⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL, E (b). **Borges: una biografía literaria**. México: FCE, 1993, p.221.

²⁷⁹ Ibidem, p.325.

²⁸⁰ REYES, Alfonso. **Antología General**. Buenos Aires: Alianza Editorial, ____, p.90.

²⁸¹ Redação da Revista *Los Pensadores*. “À margem” (1926). In: SCHWARTZ, J. & LORENZO ALCALÁ, M., op.cit., p.97.

²⁸² Idem, p.99.

²⁸³ MALLEA, Eduardo. **El sayal y la púrpura**. Buenos Aires: Losada, 1962, pp. 17-32.

²⁸⁴ Monegal diz que os argumentos dessa revista repetiam os que já apresentara sobre a recepção dos trabalhos de Borges em 1954. Então, deve-se observar a página anterior na qual figura de modo direto o conteúdo destes ataques. RODRÍGUEZ MONEGAL(b). op.cit., p.381-382.

²⁸⁵ BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p.53

²⁸⁶ Ibidem, p.53-54. É interessante notar que Estrada tinha Sarmiento na conta de um precursor.

²⁸⁷ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Literatura y vida (1956)*. In: __ **Para una revisión de las letras argentinas**. Buenos Aires: Ed. Losada, 1967, pp. 142-158.

²⁸⁸ SÁBATO, Ernesto. **Três aproximações à literatura de nosso tempo**. São Paulo: Ática, 1994, p.43.

²⁸⁹ FERNÁNDEZ RETAMAR, R. **Todo Calibán**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000, p.52.

²⁹⁰ Ibidem, p.52.

²⁹¹ MONEGAL(b), op.cit., p.381.

²⁹² Idem, p.380.

²⁹³ VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges: Esplendor y derrota**. RJ: Record, 1999, p.226.

TERCEIRA PARTE DO CAPÍTULO – Primeiro Subitem

²⁹⁴ A partir deste ponto vamos nomear o ensaio apenas “La Postulación”. Todas as citações com itálico correspondem a esta referência. In: BORGES, J.L. *Discusión. Obras Completas*. BsAs: Emecé, 1974, pp.217-221.

²⁹⁵ BORGES, J.L. Thomas Carlyle: De los heroes. Ralph Waldo Emerson: Hombres representativos. Prólogo con un prólogo de prólogos. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p.41.

²⁹⁶ Como avisado no capítulo 2, estes são dois conceitos que Borges está forjando neste ensaio, por isso os grafamos em itálico.

²⁹⁷ SARLO, Beatriz (c). Del otro lado del horizonte, **Boletín 9**, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2000, p.20.

²⁹⁸ Idem, p.23.

²⁹⁹ O trecho de Cervantes, em seu conteúdo, traz uma imagem que explica a formulação *clássica* e seu primeiro tipo; a lenda de Morris, a estruturação do *clássico* II; o de Larreta, explica o *clássico* III; a paráfrase do *Homem Invisível* torna-se uma metáfora dos problemas deste modo, no gênero fantástico.

³⁰⁰ WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.13.

³⁰¹ LUKÁCS, Georg. – “Narrar ou descrever”. In: **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Rio, Civilização Brasileira, 1968, p.50-51.

- ³⁰² LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p.88-90.
- ³⁰³ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: ___ **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ³⁰⁴ ADORNO, T. “Posição do narrador no romance contemporâneo” **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 55.
- ³⁰⁵ BORGES, Jorge Luis. Of mice and man: John Steinbeck. *Textos cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p.376.
- ³⁰⁶ BORGES, J. L. Prólogo. *Luna de Enfrente. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.55.
- ³⁰⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.55.
- ³⁰⁸ PETIÇÃO 1. In: Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p.1322.
- ³⁰⁹ Acreditamos que esse seja o procedimento. Primeiro, lembramos de Balderstone que postula que Borges à semelhança de Stevenson, costuma fixar a fisionomia das personagens, através de alguns rasgos marcantes. BALDERSTON, Daniel. **El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985, p.61. A nosso ver, são alguns traços que alcançam uma projeção física geral das personagens. Além disso, no final deste ensaio, vamos ver a questão dos pormenores que poupam aos *clássicos*, e ao mesmo Borges, a descrição de um ambiente.
- ³¹⁰ Desde jovem, Borges esteve atento aos problemas da linguagem. Em 1925, em “Examen de Metáforas”, ele mostra que as palavras são insuficientes para dar conta de traduzir o que existe: “Buscarle ausencias al idioma es como buscar espacio en el cielo”. BORGES, J. L. **Inquisiciones**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p.72. Também em “Acerca de Unamuno, poeta”, Borges apresenta vários destes problemas. Ver p.115 no mesmo livro.
- ³¹¹ Aparece em BORGES, J.L. A imortalidade. **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985, p.33.
- ³¹² BORGES, J.L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p.86.
- ³¹³ SOTO, L.E. “Esquerda e vanguarda literária” (s/d). In: SCHWARTZ, J. & LORENZO ALCALÁ, M., op.cit., p. 91.
- ³¹⁴ “O verossímil não é aqui referencial, mas abertamente discursivo: são as regras genéricas do discurso que fazem a lei”. BARTHES, Roland. “O efeito do real” In: Vários Autores. **Literatura e semiologia**. Seleção de ensaios da revista “Communications”. Petrópolis: Vozes, 1972, p.38.
- ³¹⁵ Por quê, na visão borgeana, o *clássico* não está na alegoria? A resposta pode vir de Antonio Candido, já que “a alegoria é um modo não-ficcional de ver o mundo; e é mesmo antificcional apesar das aparências, na medida em que nela a ficção é um pretexto e um veículo, a ser dissolvido [...] pelos fluidos da noção e da informação”. CANDIDO, Antonio. “Timidez do Romance”. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. SP: Ática, 2003, p. 86. A alegoria corre paralela com o realismo, porque nela, mediante a chave de leitura, um código substitui outro código, o que permite uma relação de correspondência mais ou menos direta com o mundo; quando o *clássico* se caracteriza pela maneira indireta e significativa de lidar com a realidade.
- ³¹⁶ Mais adiante vamos analisar um dos exemplos do *clássico* II que metaforicamente ilustra os procedimentos dos escritores que utilizam esta técnica. Embora Borges não o faça, para explicá-la também seria possível retomar a metáfora no trecho de Cervantes. O escritor deste segundo modo *clássico* é um Lotário que à diferença do anterior não explicita suas intenções por meio de ações conclusivas. Dá apenas sinais do que “sente”. Ao contrário do primeiro, este Lotário pisca, abaixa os olhos, gagueja. Mas não importa, é o suficiente para que a dama acredite que sua beleza foi integralmente contemplada, pese à timidez de seu admirador. *Ama-a tanto que não seria capaz de explicar*. De forma semelhante, o leitor percebe o que deseja este tipo de autor, apenas por intermédio de suas senhas.
- ³¹⁷ O crítico aponta para a moral vitoriana desse poeta como influência para o significado urdido em várias de suas obras. BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. SP: Ática, 2003, p.225.
- ³¹⁸ COZARINSKI, Edgardo. Magias parciales del relato. In: _____. **Borges en/y/sobre cine**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, p.20.
- ³¹⁹ BORGES, Jorge Luis. Prólogo (à primeira edição de 1935). **Historia universal da infâmia**. São Paulo: Ed. Globo, 1989, p.XXV.
- ³²⁰ BORGES, Jorge Luis. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p.54.
- ³²¹ BORGES, J.L. Arturo Capdevilla – La santa furia del padre Castañeda. **Textos recobrados**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p.40.
- ³²² BORGES, J.L. *Prólogo con un prólogo de prólogos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p.152.
- ³²³ “Daniel Defoe parece haber sido el iniciador de esos pormenores de horario, de esas vanidades de cartógrafo o de sereno: equivocación copiadísima”. BORGES, Jorge Luis. “La simulación de la imagen”. **El idioma de los argentinos (de 1928)**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p.80. Depois, em um prólogo da

terceira fase, também vai afirmar que “el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, casi ignorada por la literatura anterior. Lo tardío de ese descubrimiento es notable; que yo recuerde no llueve una sola vez en todo el Quijote”. BORGES, J.L. *Biblioteca Personal. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 499.

³²⁴ Sobre a inclusão de Defoe no modo *clássico*: a julgar dessa inclusão, é possível que Borges não veja, ou não tenha querido ver, um efeito de realidade *real*, na obra de Defoe. Talvez ele considerasse, como Auerbach, que o divisor de águas para o efeito geral de realidade na literatura, seja o século XIX. Nós, acreditando na validade do trabalho de Watt, colocamos a obtenção deste efeito, e portanto o início do modo *romântico*, no século XVIII; mas é plausível que o próprio Borges pensasse no século XIX, como dito. No próximo tópico, vamos deixar ainda uma segunda hipótese a respeito desta inusitada inclusão.

³²⁵ POSTULADO. In: MICHAELIS. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1998, p.1675.

³²⁶ BALDERSTON, op.cit., pp. 45 e 55.

³²⁷ Idem, pp.57-58.

³²⁸ Gabriel Miró não é um realista, mas Balderston o compara às práticas literárias do século XIX, pela estaticidade, envolvida nesta técnica de detalhar um quadro cênico.

³²⁹ BALDERSTON, op.cit., p.58.

³³⁰ Idem, p.61.

³³¹ Ibidem, p.58.

³³² Os textos de *Discusión* mencionados são “El Coronel Ascasubi” e “El Martín Fierro”. OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges, el primer Borges*. México DF: FCE, 1993, p.283-284.

³³³ BORGES, J. L. La poesía gauchesca. *Discusión. Obras Completas*. BsAs: Emecé, 1974, p.184.

³³⁴ OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges, el primer Borges*. México DF: FCE, 1993, p.284.

³³⁵ Apud OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges, el primer Borges*. México DF: FCE, 1993, p.283.

³³⁶ Ibidem, p.284.

³³⁷ Ibidem, p.231.

³³⁸ Ibidem, p.283.

TERCEIRA PARTE DO CAPÍTULO – Segundo Subitem

³³⁹ Pensamos no eterno retorno, embora culturas primitivas também estejam associadas ao tempo circular.

³⁴⁰ Como em “El Otro”, o velho entra no assunto de provar quem é o verdadeiro Borges. Assim, o jovem assevera: “*El soñador soy yo*”. Tanto é, que em seguida entram no tópico do “quem sonha a quem”, cujo fundo é a questão “quem existe, quem não existe”, como no primeiro conto.

³⁴¹ BORGES, J.L. *Discusión. Obras Completas*. BsAs: Emecé, 1974, p.218.

³⁴² ARRIGUCCI JR, Davi. *Aula sobre dois Ensaíos Borgeanos*. São Paulo: s/ gravadora, 2007. Fita cassete.

³⁴³ Todas as citações grafadas em itálico, pertencem ao conto “El Milagro Secreto” no volume: BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998, pp.173-183.

³⁴⁴ BORGES, Jorge Luis. *25 Agosto 1983 y otros cuentos*. Madrid: Ed. Siruela, 1985, p.377.

³⁴⁵ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.617.

³⁴⁶ BALDERSTON, op.cit., p.56.

³⁴⁷ BORGES, J.L. *Biblioteca Personal. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996 p. 499.

³⁴⁸ BORGES, J.L. Arturo Capdevilla – La santa furia del padre Castañeda. *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p.40.

³⁴⁹ CANDIDO, Antonio. Realidade e Realismo (Via Marcel Proust). In: _____. *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, pp. 123-129.

³⁵⁰ Ibidem, pp.126-127 passim.

³⁵¹ Ibidem, pp.126-128 passim.

³⁵² Ibidem, pp.123-124.

³⁵³ É claro que não pretendemos que haja realismo nos contos dele, como o de Balzac ou Stendhal. Estamos tratando de mostrar que, utilizando um mecanismo análogo ao dos realistas (mas dentro do seu próprio gênero), Borges consegue produzir uma verossimilhança de alto nível de eficiência.

³⁵⁴ JAKOBSON, Roman. “Do realismo artístico”. In: EIKHENBAUM, B & alii. *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973, p.32.

³⁵⁵ RODRÍGUEZ MONEGAL(b), op.cit., p.239.

³⁵⁶ CANDIDO, op.cit., p.123.

³⁵⁷ ARRIGUCCI JR, Davi. *Aula sobre dois Ensaíos Borgeanos*. São Paulo: s/ gravadora, 2007. Fita cassete.