Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

William Augusto da Silva

Resistente, misteriosa, visível:
A forma e suas ficções na literatura de Jorge Luis Borges

Versão corrigida

São Paulo
2017

William Augusto da Silva

Resistente, misteriosa, visível:

A forma e suas ficções na literatura de Jorge Luis Borges

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Betina Bischof

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S581r Silva, William Augusto da
Resistente, misteriosa, visível: a forma e suas
ficções na literatura de Jorge Luis Borges / William
Augusto da Silva ; orientadora Betina Bischof. - São
Paulo, 2017.
231 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Jorge Luis Borges. 2. Literatura e sociedade.
3. Conto. 4. Forma (estética). 5. Forma-mercadoria.
I. Bischof, Betina, orient. II. Título.

SILVA, William Augusto. **Resistente, misteriosa, visível:** a forma e suas ficções na literatura de Jorge Luis Borges. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho à BIBLIOTECA PÚBLICA, espaço em que, há quase dez anos, chegou a minhas mãos um livro de nome *Ficções* (que abriria o caminho sem volta a Tlön), na esperança da plena realização de seu conceito: a universalização do direito inalienável à literatura e a todos os outros saberes.

AGRADECIMENTOS

À Betina, pela generosidade com que acolheu minha proposta excêntrica, pela profunda sensibilidade na leitura e comentário de meus textos e pelos ensinamentos com que me permitiu caminhar pelo labirinto sem paredes que é este trabalho.

Ao Pasta, mestre e amigo, inspiração deste trabalho e influência decisiva em minha formação intelectual e humana.

Aos professores Fábio de Souza Andrade e Valéria de Marco, pelos instrutivos comentários na banca de qualificação.

Aos professores das disciplinas da pós-graduação, Regina Pontieri e Ricardo Fabbrini, que leram e comentaram os trabalhos de conclusão de curso, os quais pude aproveitar em grande medida nesta dissertação, e Joaquim Alves de Aguiar (*in memoriam*), por todo aprendizado proporcionado com seu humor único.

Aos colegas do grupo de estudo de orientandos, pela leitura e discussão de meus textos.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial o Luiz, por toda atenção e ajuda dispensadas.

À Celina Dietrich e Fernando Tasso, pelo apoio fundamental que me permitiu maior dedicação a esta pesquisa.

A todos meus amigos que me incentivaram e me acompanharam durante todo o caminho. À Maria Silvia de Carvalho, que me ajudou a enfrentar os percalços do trajeto. À Gisele e à Lourdes, colegas e amigas, presenças constantes.

À Joyce, por todo companheirismo e carinho, por me ouvir e sempre estar ao meu lado.

À minha mãe, Célia, por tudo o que me possibilitou ser e alcançar.

En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.

El primero que despertará será el Pez. En el fondo del espejo percibiremos una línea muy tenue y el color de esa línea será un color no parecido a ningún otro. Después, irán despertando las otras formas. Gradualmente diferirán de nosotros, gradualmente no nos imitarán. Romperán las barreras de vidrio o de metal y esta vez no serán vencidas. Junto a las criaturas de los espejos combatirán las criaturas del agua.

En el Yunnan no se habla del Pez sino del Tigre del Espejo. Otros entienden que antes de la invasión oiremos desde el fondo de los espejos el rumor de las armas.

(J.L. Borges e Magarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*)

O pânico meridiano com que os homens de repente se deram conta da natureza como totalidade encontrou sua correspondência no pânico que hoje está pronto a irromper a qualquer instante: os homens aguardam que este mundo sem saída seja incendiado por uma totalidade que eles próprios constituem e sobre a qual nada podem.

(Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*)

RESUMO

SILVA, William Augusto. **Resistente, misteriosa, visível: a forma e suas ficções na literatura de Jorge Luis Borges.** 2017. 231 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este estudo consiste numa leitura da obra de Jorge Luis Borges, em especial de sua narrativa, a partir dos pressupostos da crítica literária dialética em sua busca pelo estabelecimento de possíveis mediações entre literatura e sociedade. Nosso ponto de partida foi a análise das premissas teóricas do escritor argentino a respeito do gênero conto e, em seguida, passamos à discussão a respeito dos temas da leitura e da reescrita no âmbito de sua produção literária e teórica. Ao longo desse percurso, delinearam-se características formais que podem ser descritas em termos de uma prevalência do abstrato sobre o específico, do todo sobre a parte, ou, finalmente, do universal sobre o particular. Esse esquema básico, embora se configure de diferentes formas no objeto, foi isolado pelo trabalho de análise e identificado como o princípio constitutivo da forma, concebida tanto do ponto de vista da composição, em que todo e partes se articulam, quanto do ponto de vista da reescrita de uma história tradicional ou arquetípica, em que a fábula básica do intertexto impõe o padrão da ação ao texto receptor. A proposta interpretativa deste estudo sugere ver nesses traços aspectos da sociedade capitalista contemporânea, cujas relações sociais se pautam pelo tipo de racionalidade instrumental típico da sociedade burguesa. O predomínio do geral sobre o particular, isto é, do valor de troca sobre o valor de uso, que caracteriza a forma-mercadoria na visão de Marx, se generaliza e expande sua lógica para todos os domínios da realidade. Convergingo com a formação do valor da mercadoria, a obra de arte partilharia, em certa medida, do pensamento reificado da totalidade social, de acordo com Theodor Adorno. Essa proposta interpretativa é levada a término e suas consequências dialéticas discutidas por meio da análise do conto “El Zahir”, pertencente ao livro *El Aleph*, publicado em 1949 em Buenos Aires. A fim de possibilitar essa análise, o presente estudo inclui também a análise do conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe, com o qual “El Zahir” estabelece um diálogo sutil, embora bastante produtivo. Ademais, encontram-se comentados ou analisados neste trabalho os contos “Funes, el memoriso”, “Tema del traidor y del héroe” (*Ficções*, 1944) e “La trama” (*El hacedor*, 1960).

Palavras-chave: Jorge Luis Borges. Literatura e sociedade. Conto. Forma (estética). Forma-mercadoria. Abstração. Particularidade.

ABSTRACT

SILVA, William Augusto. **Resistant, mysterious, visible:** the form and its fictions in the literature of Jorge Luis Borges. 2017. 231 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This study consists of a reading of the work of Jorge Luis Borges, especially his narrative, based on the presuppositions of dialectical literary criticism, which seeks to establish modes of mediation between literature and society. Our starting point was the analysis of theoretical propositions about the theory of the short story in the work of the Argentine writer, and then we turn to the discussion about the themes of reading and rewriting in his fictional and theoretical work. Along this path, formal features have been delineated that can be described as a prevalence of the abstract over the specific, the whole over the part, or, finally, the universal over the particular. This basic scheme, even though it is configured in different ways in the object, was isolated by the work of analysis and identified as the constitutive principle of form, conceived both from the point of view of composition, in which whole and parts are articulated, and from the point of view of the rewriting of a traditional or archetypal story, in which the basic plot of the intertext imposes the pattern of action upon the receiving text. The interpretive proposal of this study suggests to look at these features aspects of contemporary capitalist society, whose social relations are based on the form of instrumental rationality typical of bourgeois society. The predominance of the general over the particular, that is, of the exchange value over use-value, which characterizes the commodity form in Marx's view, generalizes and expands its logic to all areas of reality. Converging with the formation of the value of the commodity, the work of art would share, to some extent, the reified thought of the social totality, according to Theodor Adorno. This interpretative proposal is brought to an end and its dialectical consequences discussed through the analysis of the short story "El Zahir" tale, belonging to the book "El Aleph", published in 1949 in Buenos Aires. In order to make this analysis possible, this study also includes an analysis of Edgar Allan Poe's short story "Berenice", with which "El Zahir" establishes a subtle yet productive dialogue. In addition, the short stories "Funes, el memoriso", "Tema del traidor y del héroe" (*Ficções*, 1944) and "La trama" (*El hacedor*, 1960) have been commented or analyzed in this work.

Keywords: Jorge Luis Borges. Literature and society. Short story. Form (aesthetics). Commodity form. Abstraction. Particularity

Resumen

SILVA, William Augusto. **Resistente, misteriosa, visible:** la forma y sus ficciones en la literatura de Jorge Luis Borges. 2017. 231 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este estudio se constituye en una lectura de la obra de Jorge Luis Borges, en particular de su narrativa, apoyada en los supuestos de la crítica literaria dialéctica y su intento en establecer mediaciones posibles entre literatura y sociedad. Nuestro punto de partida fue el análisis de las premisas teóricas del escritor argentino sobre el cuento en tanto género y, luego, pasamos a la discusión de los temas de la lectura y la reescritura en el ámbito de su producción literaria y teórica. A lo largo de este recorrido se hicieron visibles características formales que se pueden describir en términos de una prevalencia de lo abstracto sobre lo específico, del todo sobre la parte, o, finalmente, de lo universal sobre lo particular. Aunque se presente de distintas maneras, este esquema básico ha sido aislado por el análisis y definido como el principio fundamental de la forma, sea en su aspecto compositivo, es decir, como articulación del todo y las partes, sea desde el punto de vista de la reescrita de una historia tradicional o arquetípica, en la cual la fábula básica del intertexto le impone al texto receptor una acción prefijada. En este estudio, se propone interpretar tales características formales como posibles rasgos de la sociedad capitalista contemporánea, cuyas relaciones sociales se rigen por la racionalidad instrumental típica de la sociedad burguesa. El predominio de lo general sobre lo particular, es decir, del valor de cambio sobre el valor de uso, que según el punto de vista de Marx caracteriza la forma de la mercancía, impone su lógica a todos los ámbitos de la realidad. Al igual que pasa con la formación del valor de la mercancía, la obra de arte compartiría, en cierta medida, el pensamiento cosificado de la totalidad social, según defiende Theodor Adorno. Se lleva a adelante esta propuesta interpretativa y se discute sus consecuencias dialécticas analizándose el cuento "El Zahir", que pertenece al libro *El Aleph*, publicado en 1949 en Buenos Aires. Para ello, este estudio también incluye el examen del cuento "Berenice" de Edgar Allan Poe, con el cual "El Zahir" establece un diálogo sutil aunque bastante fecundo. Además, se comentan y analizan en este trabajo los cuentos "Funes el memoriso", "Tema del traidor y del héroe" (*Ficciones*, 1944) y "La Trama" (*El hacedor*, 1960).

Palabras clave: Jorge Luis Borges. Literatura y sociedad. Cuento. Forma (estética). Forma mercancía. Abstracción. Particularidad.

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE

INTRODUÇÃO: JORGE LUIS BORGES E A “LITERATURA COMO FATO INTELECTUAL”	14
1.ASPECTOS DA TEORIA DA NARRATIVA EM BORGES	34
Realidade, memória e ficção	34
Arte clássica e pensamento conceitual	42
Narrativa e magia	61
2.LEITURA E REESCRITA EM BORGES (CONSIDERAÇÕES E IMPLICAÇÕES)	85
Verbetes fora do lugar	85
Amores antiquários	96
Édipo e as Mônadas	106
A citação como “trama”	122

SEGUNDA PARTE

3.TEMPO E FORMA EM “BERENICE”	131
Poe e Borges, mais uma vez	131
O voo silencioso das horas	134
A comunhão com a falecida	141
O autossacrifício da forma.	147
4.“EL ZAHIR”: SUTILEZAS METAFÍSICAS E MANHAS TEOLÓGICAS DE UMA MOEDA PORTENHA	152
A paixão de Borges	152
Tudo dominado	170
Os rigores de Teodelina	176
O “ <i>sex appel</i> ” do inorgânico	184
Uma moeda esférica	193
A “melancolia da forma”	201
Repertório de futuros possíveis	213
CONSIDERAÇÕES FINAIS	218
REFERÊNCIAS	226

PRIMEIRA PARTE

INTRODUÇÃO: JORGE LUIS

BORGES E A “LITERATURA COMO FATO

INTELECTUAL”

Os rótulos de fantástico e imaginativo são talvez os lugares comuns mais frequentados quando o assunto é o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Acompanha-os muitas vezes uma extensa galeria de imagens, temas ou procedimentos bastante familiares a seus leitores: espelhos, livros, enciclopédias, bibliotecas, labirintos, tigres, duplos, duelos, punhais; os problemas do tempo e da eternidade, do mesmo e do outro, do sonho e da realidade. Ou, ainda: o embaralhamento do estatuto ficcional, as inumeráveis citações (verdadeiras ou falsas), as atribuições errôneas ou fictícias, os argumentos filosóficos e teológicos, os paradoxos lógicos, os problemas matemáticos, entre outros tantos... De “modo vaidoso”, o artífice desse heterodoxo conjunto converteu-o em “atributos de um ator”¹, criando assim uma das figuras de autor mais poderosas e fascinantes que a literatura já conheceu. Dotado de um “perverso costume de falsear e magnificar”², esse grande enganador fez da sua obra uma fonte inesgotável de equívocos (muitas vezes produtivos) e armadilhas desconcertantes para seus leitores. Em Borges, nada é exatamente aquilo que demonstra ser. Assim como na Biblioteca de Babel, em que cada livro contém seu contra-livro, igualmente para cada ideia que professa o autor haverá outra que a contradiz. A Borges e seus temas aplica-se, em parte, aquilo que o narrador de um de seus contos dizia a propósito de certa seita herética: “Muchas y divergentes mitologías urdieron los histriones; unos predicaron el ascetismo; otros la licencia, todos la confusión.”³

¹ “Borges y yo”. In: *El hacedor*. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges. Volume II*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 197 (doravante nos reportaremos à referida edição pelas iniciais “O.C.”, seguidas da indicação do volume e do número da página correspondente).

² *Ibidem*, p. 197.

³ “Los Teólogos”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 855.

Difundir a confusão e trapacear no jogo da ficção são as especialidades desse arguto conhecedor dos expedientes da crítica literária. Ninguém está a salvo dos ardis que o autor espalha por sua obra. Nem mesmo seus críticos e estudiosos. A imagem tão meticulosamente construída do literato por excelência, que dizia saber, “antes de ter escrito uma só linha que seu destino seria literário”⁴, logrou impor-se de modo natural a seus intérpretes. Como a crítica tlöniana, que justapondo obras distintas é capaz estabelecer com “toda probidade” a psicologia de um autor,⁵ a fortuna crítica de Borges, de uma maneira geral, tratou de oficializar a imagem do escritor puramente imaginativo, avesso à representação da realidade. No manejo excepcional e “sem superstições”⁶ de temas fantásticos e metafísicos, o argentino nada ou muito pouco teria a dizer a respeito do mundo histórico: os jogos com o tempo e com o infinito, que a face mais conhecida do autor trocara pelas iniciais mitologias do arrabalde⁷, seriam assim formas de “expressão da irrealidade” do mundo e do sujeito, para usar uma conhecida fórmula da fortuna crítica do autor.⁸ A sempre lembrada declaração de Borges no epílogo de *Otras Inquisiciones*, segundo a qual o autor teria uma “tendência a estimar as ideias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e ainda pelo que encerram de singular e maravilhoso”, agregada à hipótese de que isso talvez seja indício de um “ceticismo essencial”⁹, costuma ser a melhor caução dos defensores do irrealismo, mesmo a despeito da reveladora impossibilidade lógica que esta última expressão encerra. Numa perspectiva completamente aderida àquela que nos propõe o autor, tomam-se suas ideias fantásticas a respeito de um mundo desintegrado ou da condição ilusória do sujeito como petição de princípio que justifica afastar todo elemento da realidade sócio-histórica na interpretação de sua obra.¹⁰

Certamente favorecido pelas condições culturais da época (a progressiva autoconsciência que a arte tomava de si no modernismo, o advento da linguística saussuriana e da psicologia freudiana, por exemplo) o projeto de uma literatura anti-mimética, que descentrava o sujeito e colocava em destaque a ficcionalidade da

⁴ O.C. I, contracapa.

⁵ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Ficciones*, O.C. I, p.331.

⁶ “El escritor argentino y la tradición”. In: *Discusión*, O.C. I, p.556.

⁷ “Borge y yo”. In: *El hacedor*, p. 197.

⁸ Cf. BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Junín: Centro Editor de América Latina, 1984.

⁹ “Epílogo”. In: *Otras Inquisiciones*, O.C. II, p. 162.

¹⁰ Cf. Davi Arrigucci Jr., que assim expôs o problema em *Borges ou do conto filosófico*. Folha de São Paulo, 3 de abril de 1996, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/borges/borg22.htm>> acesso em 16 de novembro de 2016.

linguagem frente ao mundo,¹¹ não encontrou dificuldades em arregimentar a simpatia de uma crítica que igualmente começara a colocar sob suspeita a ideia de representação.¹² É assim que, na visão de Luiz Costa Lima, por exemplo, não faria mais nenhum sentido em exigir qualquer tipo de representação em Borges, nem mesmo mediatizada, já que o próprio fundamento da representação teria ruído: “Borges parece-nos dizer: não há um questionamento da *mímesis* que não seja um questionamento da *physis*. Uma à outra se associa porque a proposta da *antiphysis* supõe, não a vontade, fosse até melancólica, de perenizar a fortuita ação humana pela durabilidade dos monumentos (escritos, pintados, esculpidos), mas ao invés a declaração de *não identidade* dos seres do mundo.”¹³ A identidade dos seres e das coisas, que tornava possível a *mímesis*, é agora afetada por um princípio de “desagregação de tudo com tudo”¹⁴: a realidade, desintegrada e caótica, já não é mais passível de representação; não há mais uma natureza estável, nem essências a se investigar, pois já não há um mundo coeso e firme.

De modo geral e, em alguns casos, puramente apologético, essa proposta foi durante longo tempo monotonamente reiterada pela fortuna crítica do autor.¹⁵ Ainda em semelhante linha, porém de modo muito mais instigante e fecundo, Sylvia Molloy parece ter sido quem melhor esmiuçou o questionamento borgiano de noções como as de *identidade* e *unidade*. Para a crítica, esse questionamento se fundamenta numa desconfiança frente a toda pretensão de fixar e reter, sobretudo por meio da linguagem, os fenômenos da realidade. Deliberadamente, o texto borgiano se coloca contra qualquer forma de estabilidade e fixidez: “Una doble desconfianza apuntala el *no lugar* de la obra de Borges. Desconfianza ante la inmovilidad – el simulacro fijo, la máscara que reemplaza el rostro vivo –, pero también la desconfianza del rostro móvil que en cuanto se nombra se vuelve máscara.”¹⁶ Na obra de Borges, a identidade fixa dá lugar à noção de *simulacro*, que não apenas coloca a linguagem em questão, como também engendra

¹¹ Sobre a questão da linguagem em Borges, ver REST, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.

¹² Ver a esse respeito COMPAGNON, Antoine. “O mundo”. In: *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

¹³ LIMA, Luiz Costa. “A antiphysis em Jorge Luis Borges”. In: *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.246.

¹⁴ Ibidem, p. 247.

¹⁵ Para uma visão panorâmica da recepção crítica do autor, cf. CABALLERO, María. *El nacimiento de un clásico: Borges y la crítica*. Madrid: Ed. Complutense, 1999.

¹⁶ MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999, p. 69.

paradoxos e temas fantásticos: tudo se torna “aparência, superfície de imagens”¹⁷, ficção sobre ficção (o Quixote dentro do *Quixote*, Hamlet dentro de *Hamlet*, as mil e uma noites dentro de *As Mil e uma Noites*¹⁸), forma sobreposta a forma, cuja substância é inatingível, máscara sobre máscara, que não encerra nenhum caráter ou identidade possível para o sujeito. Nesse processo de esvaziamento e descentramento, a categoria literária da personagem, por exemplo, torna-se com razão uma simples peça da sintaxe compositiva dos contos do autor:

(...) el personaje borgeano resulta mero sostén, reducido como los otros elementos del relato a su más estricta funcionalidad, sostén flotante. Personaje que no centra, mas bien descentra, aparece “despojado de todas sus prerrogativas, de su carácter, reducido a un simple *trompe-l'oeil*(...)”¹⁹

Dáí que se possa falar em algo como “supressão dos caracteres verdadeiramente humanos” como fez Ernesto Sábato a propósito do intelectualismo borgiano.²⁰ Ainda hoje tal juízo persiste e, associado às polêmicas posições do autor no campo da política, contribuiu para a criação do estereótipo de um autor desumano e frio, intelectualista e formalista. Entretanto, quando se leva em conta o deliberado propósito do autor de fundar uma estética “hostil ao psicologismo” legado pelo século XIX²¹, a queixa de que falta subjetividade às suas personagens não pode deixar de ter razão. Desde muito cedo na carreira do autor, já se colocava uma proposta inovadora que consistia precisamente num radical questionamento do paradigma humanista que caracterizava a literatura burguesa, representada sobretudo pelo romance realista e seus procedimentos, os quais Borges, como veremos detalhadamente no próximo capítulo, elegerá como adversário a ser enfrentado. Quem logo notou a novidade dessa postura foi Adolfo Bioy Casares, que, em 1941, no Prólogo à *Antologia da Literatura Fantástica*, escrevia:

Com “Aproximação a Almotásim”, com “Pierre Menard, autor do Quixote” com “Tlön, Uqbar Orbis Tertius”, Borges criou um novo gênero literário, que partilha do ensaio e da ficção; são exercícios de incessante inteligência e de imaginação feliz, carentes de qualquer languidez, de

¹⁷“Prólogo a la edición de 1954”. In: *Historia universal de la infamia*, O.C. I, p.574.

¹⁸ Cf. “Magias parciales del Quijote”. In: *Otras Inquisiciones*, O.C. II, p.50.

¹⁹ MOLLOY, op. cit., p. 92.

²⁰ SÁBATO, Ernesto. *Uno y el Universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 21.

²¹ “La nadería de la personalidad”. In: *Inquisiciones*, O.C. I, p.109.

todo *elemento humano*, patético ou sentimental, e destinado a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura.”²²

Ditas por outro, tais palavras poderiam passar por um elogio no mínimo ambíguo. Vindo de Bioy Casares, amigo próximo e companheiro de escrita de Borges, elas guardam certo valor de manifesto e reconhecem no autor os valores estéticos que o grupo de escritores reunidos em torno da revista *Sur*, de Buenos Aires, reivindicavam em meio ao aguerrido contexto da literatura argentina da época, ainda enredada na disputa entre os partidários da arte engajada e o os da arte pura.²³

Também outro insuspeito leitor de Borges, Ítalo Calvino, parecia não ver senão virtude no fato de a perspectiva borgiana excluir “qualquer espessura psicológica”, já que um texto literário não seria nada mais do que a sucessão de palavras que o compõem, assim como o Ugolino de Dante é, nas palavras de Borges citadas por Calvino, um “tecido verbal, que consiste em cerca de trinta tercetos.”²⁴ Declarava o autor de *As Cidades Invisíveis* que um dos motivos de sua adesão à obra de Borges foi ter reconhecido nela “uma ideia de literatura como mundo construído e governado pelo intelecto.”²⁵ Para Calvino, o argentino estaria inserido numa tendência literária, segundo ele minoritária no século XX, “que aponta para uma revanche da ordem mental sobre o caos do mundo”²⁶.

É essa ideia de ordem versus caos (ainda uma variante da ideia matriz de “irrealidade do mundo”) que estaria por trás do projeto estético de rigor formal que fundamentou a literatura do autor entre os anos 30 e 40 do século passado, na visão de alguns críticos.²⁷ De fato, nesse período, os problemas formais da composição da narrativa assumiram um lugar proeminente em suas reflexões teóricas. Inicialmente e

²² CASARES, Adolfo Bioy. “Prólogo”. In: BORGES, Jorge Luis e outros (org). *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.15.

²³ Trata-se da conhecida polêmica que marcou a história literária argentina nas primeiras décadas do século passado, na qual se confrontavam duas visões acerca da literatura. Representadas por dois grupos distintos, cada qual fazendo referência a um bairro de Buenos Aires, os partidários do grupo de Florida, rua localizada na região central da capital argentina, ficaram conhecidos por sua defesa da autonomia da literatura, da não subordinação do estético a nenhuma função social, defendendo o experimentalismo e o vanguardismo, numa atitude mais intransitiva frente ao mundo. Por seu lado, os partidários do grupo de Boedo, vinculados a um bairro portenho operário, reivindicavam uma função social para a literatura, que deveria intervir no mundo, conscientizar o público leitor, informar, educar, visando à transformação da sociedade. Por isso, defendiam o realismo e o tratamento de temas ligados à vida social (a propósito do assunto, cf. CEDRO, Gabriela García. *Boedo y Florida. Una antología crítica*. Buenos Aires: Losada, 2006.)

²⁴ CALVINO, Ítalo. “Jorge Luis Borges”. In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 253.

²⁵ Ibidem, p. 247.

²⁶ Ibidem, p. 247.

²⁷ Cf. Emir Rodríguez Monegal, *Borges uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980, especialmente cap. 4, e SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008, cap. 5.

ao longo de quase toda a sua vida, será a revista *Sur* o espaço em que as questões formais serão mais discutidas.²⁸ Elas também deixarão suas marcas num de seus primeiros livros de ensaios, *Discusión*, publicado em 1932. Talvez não seja exagero afirmar que esse livro registre um momento decisivo na constituição poética narrativa do autor. Nele, encontram-se os conhecidos ensaios “La postulación de la realidad” e “El arte narrativo y la magia” (este último, publicado originalmente na revista *Sur* em 1932). Além deles e de algumas resenhas cinematográficas, diversos outros temas tratados nos diferentes ensaios que compõe o livro parecem apontar indiretamente para os assuntos específicos da arte de narrar. É assim que, por exemplo, em sua “Vindicación de la cábala”, ao aproximar o “aperfeiçoado deus dos teólogos” ao que chamou de “escritor intelectual”, o poeta empreende uma sutil defesa do rigor intelectual na obra literária.²⁹ De igual maneira, a noção de panteísmo, com a qual Borges procura compreender Walt Whitman (“Nota sobre Walt Whitman”), não será de todo estranha a seu modelo de coerência interna da obra narrativa, assim como certas observações em “El otro Whitman” talvez sejam os primeiros esboços da teoria da simplificação dos processos mentais que será desenvolvida a propósito da noção de verossimilhança em “La postulación de la realidad”. Todos esses pontos serão retomados no capítulo seguinte. O que importa notar, neste momento, é que todo esse conjunto de reflexões faz da narrativa um problema que continuamente se impõe ao escritor.³⁰ Se lemos, por exemplo, os dois ensaios que Borges dedica, em *Discusión*, ao comentário de obra de Flaubert³¹, ou, ainda, as famosas linhas finais de “La supersticiosa ética del lector”,

²⁸ Um detalhado estudo dos textos publicados neste período inicial encontra-se em SARLO, Beatriz. “Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo”. In: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 e PASTORMELO, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 115-139.

²⁹ No ensaio citado, o autor pondera que obter um texto completamente isento da contribuição do acaso seria prerrogativa exclusiva da divindade, a “inteligência infinita” que redigiu as sagradas escrituras das quais se ocupam os cabalistas. O texto dos homens jamais poderia lograr semelhante êxito. O texto da comunicação cotidiana, como uma notícia de jornal, por exemplo, está repleto de acasos; o texto dos poetas, apenas modifica o lugar onde o acaso se manifesta: não na forma, mas no conteúdo. Finalmente, o texto do “escritor intelectual”, seria o que mais se aproxima desse propósito, em sua tentativa de limitar todo elemento arbitrário da composição: “Este, ya en su manejo de la prosa (Valéry, De Quincey), ya en el del verso, no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado en lo posible, y ha restringido, su alianza incalculable. Remotamente se aproxima al Señor, para quien el vago concepto de azar ningún sentido tiene” Cf. “Una vindicación de la Cábala”. In: *Discusión*, O.C. I, p.491.

³⁰ Até mesmo seu ensaio dedicado à poesia gauchesca é uma ocasião para pensar a teoria da narrativa. Pode-se mesmo afirmar que ele é, antes de tudo, uma incipiente teoria da narrativa obtida a partir do poema épico de José Hernandez, o *Martín Fierro*. O poema parece lhe interessar muito mais pelo que tem a dizer a respeito do gênero épico, do que propriamente da lírica. O problema sobre o qual o autor se detém em sua análise é “la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar”. Cf. “La poesía gauchesca”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 476.

³¹ Em “Vindicación ‘Bouvard et Pécuchet’”, por exemplo, Borges escreve: “Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que

encontraremos uma aguda percepção da situação do gênero épico no período (situação que hoje costumamos a entender com a noção de “crise da narrativa”).³²

Independente de quais sejam os objetos da atenção de Borges em *Discusión* e, sem prejuízo dos demais interesses a que possam apontar, é possível vislumbrar na maioria do conjunto uma preocupação constante com alguns valores que se tornarão fundamentais no estabelecimento de sua poética do conto, ou seja, as ideias de unidade, ordem, rigor, necessidade, artifício, eficácia dos mecanismos, entre outras.

Nesse sentido, de fato, a dicotomia ordem versus caos, mais do que um problema metafísico a respeito do universo encontrado nas páginas de um tratado ou de uma enciclopédia, repõe a fundamental oposição entre arte e vida que tanta polêmica trouxe à literatura. Diferentemente das vanguardas, que quase no mesmo período pretendiam unir as duas esferas, Borges insistira na separação entre elas, talvez influenciado por Robert Louis Stevenson, escritor que tanto admirava.³³ “A vida é monstruosa, infinita, ilógica, abrupta e intensa” diz Stevenson, “uma obra de arte, em comparação, é nítida, finita, autossuficiente, racional, fluida e emasculada”³⁴. Como nos lembra Daniel Balderston³⁵, Borges assume semelhante perspectiva em “El arte narrativo y la magia”, em que opõe mundo e romance: “Ese recelo de que un hecho terrible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser en juego preciso de vigilancia, ecos y afinidades”³⁶

Mas é no seu prólogo a *La invención de Morel* o texto em que o autor melhor coloca estas questões. Contra a opinião de Ortega y Gasset, que defendia a superioridade do romance “psicológico” frente à narrativa centrada em acontecimentos e peripécias, Borges evocará a lembrança de Stevenson, procurando rebater as ideias do filósofo espanhol. Ao enumerar seus argumentos em favor do romance de aventuras (linhagem da qual pretende aproximar o romance de Bioy Casares), ele escreve:

con Madame Bovary forjó la novela realista fue también el primero en romperla. Chesterton, apenas ayer, escribía: ‘La novela bien puede morir con nosotros.’ El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya esta aconteciendo – ¿no es el Ulises, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?’ In: *Discusión*, O.C. I, p. 545.

³² “Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.” In: *Discusión*, O.C. I, p. 485.

³³ Algumas ideias aqui discutidas a respeito da relação entre Borges e Stevenson derivam do detalhado estudo sobre o tema que se encontra em BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

³⁴ Apud ARRIGUCCI JR, Davi. “A poesia da circunstância”. In: STEVENSON, Robert Louis. *O Clube do suicídio*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.24.

³⁵ Ver nota 33.

³⁶ “El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p.510.

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, "psicológica" propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad. Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin embargo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna página injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, de los siete viajes de Simbad o de *El Quijote*, le impone un riguroso argumento ³⁷

Para Borges, o romance de aventuras é intrinsecamente rigoroso pois depende essencialmente da ação, o que termina por lhe impor uma ordem: a intriga deve ter começo, meio e fim, e os acontecimentos devem se seguir uns aos outros não por mera justaposição, mas por necessidade, o que, em sua visão, não ocorreria no romance psicológico, que, como ele afirmou algum tempo depois, "sigue con ostentosa prolijidad los procesos mentales" ³⁸. O caráter "eminentemente paratático" ³⁹ do fluxo de consciência, meio pelo qual se tenta reconstruir ficcionalmente aquela interpenetração complexa que constitui a vida psíquica segundo Bergson⁴⁰, é visto por Borges como algo informe e incoerente, o que impediria uma organização racional e ordenada do material literário. Igual julgamento faz o autor a respeito do romance realista que, em seu trato propositalmente excessivo dos detalhes, pretendia ser uma transcrição fiel e documental da realidade, obliterando, assim, sua real condição de objeto construído e, portanto, artificial.

Contra essas duas importantes tendências literárias de seu tempo, Borges tomará um explícito partido daquilo que chama de "obras de imaginação racionada" ⁴¹, que, como o romance policial ou os bons romances de aventura, estariam regidas por um rigor implacável, pois, a despeito da aparente inverossimilhança que figura na superfície

³⁷ "Adolfo Bioy Casares: La invención de Morel". In: *Prólogos, con un Prólogo de prólogos*, O.C. IV, p. 27.

³⁸ "Prólogo". In: *Nueve Ensayos Dantescos*, O.C. III p.374.

³⁹ A expressão é de Franco Moretti em "O longo adeus: Ulisses e o fim do capitalismo liberal". In: *Signos e estilos da modernidade*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 231.

⁴⁰ Cf. BERGSON, Henri *Memória e vida*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2011, p.1-10 passim.

⁴¹ "Adolfo Bioy Casares: La invención de Morel". In: *Prólogos, con un Prólogo de prólogos*, p.28.

imediate desses gêneros, a unidade estaria garantida pelo encadeamento lógico dos acontecimentos. Assim como Stevenson, Borges acredita que a obra literária não deve tentar simular a vida, que é irracional e imprevisível. Pelo contrário, há que se preservar diferença entre ambas: a obra é um objeto artificial, caracterizado por necessidade interna e economia de recursos e no qual não cabe nenhuma parte injustificada, ao contrário da realidade empírica, marcada pela falta de sentido e por uma variedade caótica e inexplicável de acontecimentos. A literatura deve, pois, assumir o seu caráter de artifício e construção premeditada, oferecendo-se como uma possibilidade de ordem frente ao mundo.

A literatura não seria, portanto, transcrição da realidade (seja ela mental ou empírica), nem tampouco expressão de sentimentos, como queria Benedetto Croce, a quem Borges pretendia se opor nos anos 1930. Para o autor, que nesta época já se mostrava preocupado em “distinguir operações” e “deslindar efeitos”⁴² no texto literário, ela é “fundamentalmente un hecho sintático.”⁴³ A articulação interna do texto e o modo pelo qual ela conduz a determinados efeitos ou fins torna-se, desse modo, objeto de reflexão do autor. Essa perspectiva formalista, que implica conceber a obra literária como um constructo ou artefato, faz da noção de *composición* a categoria central para acompanhar as ideias críticas do autor e fornece, até certo limite, os meios de análise requeridos pelo objeto desta pesquisa.

A esse respeito, embora encontre em narradores como Stevenson, Chesterton, Wells, entre outros, seus grandes modelos, o principal nome a se considerar nesta discussão é o de Edgar Allan Poe. Presente em inumeráveis momentos da obra de Borges, o contista norte-americano seria, em sua visão, o grande fundador da ideia de “literatura como fato intelectual”. Numa conferência de 1978, dedicada ao conto policial, Borges afirmava:

Podría decirse que hay dos hombres sin los cuales la literatura actual no sería lo que es; esos dos hombres son americanos y del siglo pasado: Walt Whitman – de él deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas o malas –; y Edgar Allan Poe, de quien deriva el simbolismo de Baudelaire, que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches. Derivan dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la idea de la

⁴² BORGES, Jorge Luis. “Elementos de preceptiva”. In: *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 125.

⁴³ *Ibidem*, p. 121.

literatura como un hecho intelectual y el relato policial. El primero – considerar la literatura como una operación de la mente, no del espíritu – es muy importante. El otro es mínimo, a pesar de haber inspirado a grandes escritores (pensamos en Stevenson, Dickens, Chesterton – el mejor heredero de Poe –).⁴⁴

É certo que nesta mesma conferência Borges reconhecia ser falaciosa a suposta racionalidade presente na composição de “O Corvo”, o famoso poema de Poe. Essa postura contraditória, como veremos, não é um lapso ou momento isolado. Ainda assim, praticamente muitas de suas considerações acerca da composição da narrativa parecem, ainda que indiretamente, tributárias aos postulados que Poe estabeleceu em alguns de seus textos críticos como “A filosofia da composição” ou suas resenhas aos contos de Nathaniel Hawthorne. Conquanto não haja em Borges uma ostensiva reivindicação do legado contístico de Poe, como há em Julio Cortázar, por exemplo, prevalece em suas reflexões, críticas e resenhas uma concepção de conto fundamentalmente poeana. O autor deixa isso claro, quando, por exemplo, ao resenhar um romance policial, afirma:

La palabra cuento se justifica, pues cada pormenor existe en función del argumento general; esa rigurosa evolución puede ser necesaria y admirable en un texto breve, pero resulta fatigosa en una novela, género que para no parecer demasiado artificial o mecánico requiere una discreta adición de rasgos independientes.⁴⁵

O conto é, assim, concebido como uma narrativa econômica e altamente funcionalizada no trato com os detalhes, que devem todos se sujeitar ao argumento, evitando o gratuito e o episódico, próprios e até mesmo necessários ao romance: “En un relato breve, la simetria de la primera mitad y de la segunda hubiera sido una virtud; en una dilatada novela es un defecto que el autor no ha logrado corregir o disimular.”⁴⁶

De igual maneira, sabe-se que Poe preconizava uma rigorosa subordinação de cada pormenor ao desfecho, visando à obtenção daquilo a que dá o nome de *unidade de efeito*:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que

⁴⁴ “El cuento policial”. In: *Borges, oral*, O.C. IV, p.198.

⁴⁵ “La última invención de Hugh Walpole” In: *Textos Recobrados II. 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2001, p. 207-208.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 208.

possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A idéia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir.⁴⁷

Mencionando a questão da brevidade do poema lírico a que faz menção Poe em “A filosofia da composição”, Borges agrega em sua resenha que a diferença entre conto e romance não é apenas quantitativa, isto é, não é apenas uma questão de extensão. Para Borges, no romance “prototípico” o que interessa são os personagens, enquanto no conto, os fatos (ou seja, a ação). Tem vigência aqui o clássico preceito aristotélico de composição da tragédia que determinava a preponderância da ação sobre os caracteres: deve-se primeiro compor a intriga, e apenas depois e secundariamente, atribuir nomes a seus agentes.⁴⁸ Além disso, dizia Borges ainda na resenha, no romance interessa o que acontece, enquanto no conto interessa o que vai acontecer. Ou seja, na narrativa breve o desfecho tem importância decisiva, comandando não apenas a economia da composição, como também a expectativa daquele que lê. Leitores de Borges sabem bem o quanto tais ideias se ajustam à sua produção narrativa. Ricardo Piglia falava, por exemplo, na maneira particular com que o autor concluía suas histórias: “sempre com ambiguidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa.”⁴⁹

Já num texto mais tardio, Borges expressaria de maneira ainda mais clara sua concordância com a doutrina poética de Poe:

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula.⁵⁰

Basicamente, esses atributos do conto são as características ideais que Borges preceitua para qualquer narrativa, que deve obedecer a uma rigorosa disciplina

⁴⁷ POE, Edgar Allan. “Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne”. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.338-339.

⁴⁸ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2011, cap. IX, p.54.

⁴⁹ PIGLIA, Ricardo. “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 97.

⁵⁰ “María Esther Vázquez: Los nombres de la Muerte”. In: *Prólogos, con un Prólogo de prólogos*, O.C. IV, p.165.

construtiva. Como ainda veremos, sua proposta consistirá, essencialmente, em destacar a funcionalidade dos pormenores particulares dentro do conjunto da narrativa. Em dois ensaios fundamentais para a sua poética, “La postulación de la realidad” e “El arte narrativo y la magia”, essa ideia aparece resumida na sintética fórmula dos “pormenores lacônicos de longa projeção”, ou na afirmação de que “todo episódio, num relato cuidadoso, é de projeção posterior.”⁵¹

Contudo, seja em Poe ou em Borges, todas essas ideias têm um caráter muito mais programático ou prescritivo do que propriamente descritivo. Na teoria de ambos, a ideia de *coerência plena*, sob o ideal da *total* funcionalidade dos elementos narrativos, é um elemento crucial, cuja realização prática, porém, é bastante improvável. Seria realmente possível que *tudo* na composição de um texto possa estar dotado de uma finalidade, seja no enredo, seja no sentido, como pretendem os autores?⁵² A ideia de que todos os pormenores numa narrativa têm algum tipo de correspondência ou função no conjunto da obra não é de fácil discussão, pois depende de análises textuais exaustivas para cada caso particular, além da conceituação precisa daquilo que cada autor entende por noções como as de *uma palavra*, *todo episódio*, etc. Ou seja, depende de como se faz o recorte das *partes* que deveriam atuar em função do *todo*.

De qualquer modo, seria desnecessário seguir tal caminho, já que, na prática, a ideia de total coerência acaba sendo muitas vezes um efeito de leitura deliberadamente premeditado. Em outras palavras, uma ilusão obtida por um truque elaborado pelo autor a partir de dentro do próprio artefato artístico, como, por exemplo, o recurso a paralelismos e simetrias (às vezes visíveis, outras sutis), que acabam por transmitir a impressão de que elementos *semelhantes* são *idênticos*. Também expedientes externos ao artefato atuam nesse propósito, como comentários marginais nos quais o autor professa princípios e ideias que de alguma forma condicionam a expectativa e

⁵¹ Cf. “La postulación de la realidad” e “El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 501 e 511, respectivamente.

⁵² Vale aqui lembrar o modo como Poe descrevia a composição de “O Corvo”: “É meu desígnio tornar manifesto que *nenhum ponto de sua composição* se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência de um problema matemático” (POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009, p. 115, grifos meus). Ainda nessa direção ia Julio Cortázar ao afirmar que “Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido.” (CORTÁZAR, Julio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”. In: *Valise de crônópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.122).

interpretação do leitor.⁵³ Até mesmo o próprio gênero, cujas convenções tendem a moldar ou direcionar nossa leitura de determinado texto, conduz a semelhante efeito.⁵⁴ Neste último caso, o conto, concebido na vertente legada por Poe, é exemplar, na medida em que sempre que acreditamos ter em mão um gênero como este, esperamos um final com desfecho surpreendente e ao mesmo tempo motivado por uma suposta rede “causal” que determina inexoravelmente o fim. Caso análogo é também o da narrativa policial, outro gênero inaugurado por Poe. Como comenta Borges na conferência já citada, o leitor desse gênero sempre lê de modo desconfiado, como um investigador em busca de pistas, atento aos ínfimos detalhes, que nada mais são do que as marcas textuais que encerram, potencialmente, o sentido de uma obra. Seja como for, a identidade absoluta é uma ilusão, ou *aparência* obtida a partir daquilo que Theodor Adorno chamou *tour de force*, como poderemos conferir detalhadamente no quarto capítulo.

Também Borges pretendeu aplicar em sua obra semelhante artifício, porém de maneira muito mais sutil e difusa, disseminado em diversos lugares dela elementos que visam a uma determinada “estratégia de leitura”, como bem o notou Ricardo Piglia⁵⁵. Mas ficção ou não, a ideia de coerência absoluta da forma buscada pelos “escritores intelectuais” cumpre o propósito de sustentar o antagonismo entre obra e realidade

⁵³Borges sabia como ninguém o quanto a crítica se deixa influenciar pela fictícia imagem que o escritor pretende construir de si próprio. Dizia ele justamente a propósito do racionalismo de Poe: “Nuestra imagen de Poe, la de un artífice que premedita y ejecuta su obra con lenta lucidez, al margen del fervor popular, *procede menos de las piezas de Poe que de la doctrina que enuncia en el ensayo The philosophy of composition*.” Cf. “Edgar Allan Poe”. In: *Textos Recobrados II. 1931-1955*, p. 264, grifos meus.

⁵⁴ Como reconheceu o próprio Borges, é a expectativa do leitor que define um gênero: “Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos, pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico – muy ambiciosa la palabra – pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes.” In: BORGES, Jorge Luis e CRISTÓFALO, Américo. “Así escribo mis cuentos: entrevista con Jorge Luis Borges”. In: *Quimera Revista de Literatura*, p.7. Assim, diante do que julgamos ser um conto, por exemplo, já somos previamente condicionados a lê-lo como se tudo nele fosse passível de um sentido ou função.

⁵⁵ “Un escritor define primero lo que llamaría una estrategia de lectura, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura que lo que va a escribir. Un ejemplo es el modo en que Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende ciertos escritores que son considerados escritores marginales de la gran tradición de la literatura europea como Conrad, Stevenson, Kipling, Wells, en contra la tradición de Dostoievski, Thomas Mann, Proust, que es la vertiente central de la novela contemporánea. ¿Por qué Borge se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski. Porque se a Borges se lo lee desde Dostoievski, como era leído, no queda nada. Ahí aparece, todos los estereotipos sobre Borges: que su literatura no tiene alma, que en su literatura no hay personajes, que su literatura no tiene profundidad. Borges tiene que evitar ser leído desde la óptica de Thomas Mann, que es la óptica desde la cual lo leyeron y por la cual no le dieron el Premio Nobel: no escribió nunca una gran novela, no hizo nunca una gran obra no sentido burgués de la palabra, no es un ‘gran escritor’ en el sentido de esa tradición: no es Eduardo Mallea.” (“Borges como crítico”. In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001 p.153).

empírica, resguardando o discurso da autonomia artística. Em Borges, ela é a premissa sobre a qual se assenta a ideologia do “irrealismo”.

Mas como toda ideologia, esta também comporta seu momento de verdade, e é a partir dela que começaremos. O propósito deste estudo é fazer uma leitura dialética de Borges, que leve em conta a experiência da realidade social na configuração de sua obra. Será precisamente o Borges “fantástico” e “formalista” o ponto de partida para tal intento. Não procuraremos o elemento social de sua literatura apenas nos conteúdos temáticos que apontariam de forma imediata para a sociedade, mas sobretudo na forma, que é o elemento propriamente artístico de toda obra de arte, como nos ensina de Adorno. Segundo o filósofo, mesmo a arte que se pretenda a mais independente, anti-referencial e hermética, como a poesia lírica moderna, reflete a realidade social não como representação direta desta, mas indiretamente como uma recusa que se configura na própria forma: “A arte não é social apenas mediante o modo de sua produção [...] nem pela origem social de seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma”.⁵⁶ Ou, como explicou Fredric Jameson, na sua exegese do pensamento estético do filósofo:

A obra de arte “reflete” a sociedade e é histórica na medida em que recusa o social, e representa o último refúgio da subjetividade individual em relação às forças históricas que ameaçam esmagá-la: tal é a posição adotada na conferência sobre “A Lírica e a Sociedade”, um dos ensaios mais brilhantes de Adorno. Assim, o sócio-econômico é inscrito na obra, mas como o côncavo para o convexo, como o negativo para o positivo.⁵⁷

Para Adorno, no texto citado por Jameson, a pureza e o recolhimento do poema lírico evocam “a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa.”⁵⁸ De modo geral, essa recusa da representação da realidade imediata tal como ela se apresenta no contexto histórico de modernização da sociedade capitalista se reflete não apenas nos temas ou no conteúdo das obras literárias. Ela vem acompanhada também por uma consciência da forma cada vez mais intensa por parte dos autores. O desenvolvimento da sociedade burguesa cumpre um importante papel nesse processo na medida em que os novos estágios

⁵⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 340.

⁵⁷ JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.34.

⁵⁸ ADORNO, Theodor W. “Palestra sob lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003, p 68.

alcançados pela economia mercantil capitalista têm como resultado a cristalização de um sistema social governado por uma lógica cada vez mais complexa e impenetrável, cujos reflexos na vida do indivíduo se fazem sentir sob a forma da percepção de um mundo completamente caótico, irracional e opressivo. Diante dessa experiência, a arte se torna um refúgio utópico no qual o artista preservaria sua liberdade, razão e lucidez, exercendo-as na forma. Acompanhando o subjetivismo que caracteriza algumas manifestações do modernismo, também a intensificação da racionalidade artística, o desejo dos artistas de controle absoluto sobre a forma, representa uma resposta contra a impotência do indivíduo e a crise da experiência surgidas dessa nova organização social.⁵⁹

Partindo desse pressuposto, seria possível sugerir a hipótese de que o conteúdo social da literatura de Borges revela-se na medida em que ela responde à sociedade num gesto de afastamento da figuração imediata da vida cotidiana. Seu conteúdo social residiria precisamente naquilo que ela silencia ao trilhar os caminhos do fantástico e da metafísica. Uma leitura crítica desses elementos, que fuja do lugar comum simplificador da denúncia de um suposto “escapismo” e que tampouco ceda à celebração pós-moderna da dissolução do referente empírico, poderia buscar compreendê-los como uma forma de expressão negativa frente ao processo histórico de modernização capitalista pelo qual passava a Argentina no começo do século passado.

A esse respeito, a crítica Beatriz Sarlo já procurou demonstrar como a poética borgiana da narrativa, assim como algumas formulações ideológicas presentes na obra do autor, encontram sua origem no solo profundamente histórico da modernização argentina. De modo geral, os princípios estéticos defendidos pelo autor apontam, na visão da crítica argentina, para uma “reação aristocrática a um mundo desordenado que, na década de 1930, parecia oscilar à beira da irracionalidade”⁶⁰. Na defesa do rigor e da ordem encontrada nas escolhas estéticas de Borges estaria contida uma reação não apenas ao irracionalismo que, no plano mundial apresentava-se principalmente sob a

⁵⁹ Peter Bürger resumiu da seguinte maneira esse quadro: “na medida em que a sociedade burguesa se desenvolve para formar um sistema sujeito a crises, mas nem por isso menos fechado, o indivíduo passa a sentir-se cada vez mais impotente em relação ao todo social. O artista reage a isso tentando provar, ao menos em seu próprio campo, o primado do sujeito em relação ao preestabelecido. Isso significa, ao mesmo tempo, o primado da forma subjetivamente definida, o primado do desenvolvimento material. O resultado é atingido, em primeiro lugar, na poesia esteticista: a luta pela pureza da forma, que caracterizou a concepção idealista de arte desde suas formulações iniciais, ameaça aniquilar exatamente aquilo que faz valer a pena produzir uma obra, ou seja, o conteúdo.” (“O declínio da Era Moderna”. In: *Novos Estudos CEBRAP* no. 20, março de 1988, p. 93).

⁶⁰ SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*, p. 101.

forma do fascismo, mas também às vicissitudes do processo de modernização, tanto econômica, quanto social, presentes na realidade imediatamente local. Os golpes de estado, no plano político, e a modernização urbana e cultural de Buenos Aires, com a forte industrialização e crescimento da imigração, no plano social, tiveram como resposta da parte de Borges a “imposição de um princípio de ordem”⁶¹, cujo espaço tanto da teoria quanto da prática da narrativa parecia responder bem a todas essas questões. Ao fim e ao cabo haveria nisso também um componente ideológico, uma forma de reação contra a perda de hegemonia cultural da elite *criolla* argentina, mas também um legítimo questionamento político-filosófico acerca da natureza e das possibilidades da ordem social, justamente num momento em que essa noção se viu profundamente questionada pelos fatos históricos mundiais.

Em certo sentido, Sarlo reivindica uma leitura histórica da obra de Borges enxergando nela uma forma de resposta à sociedade, que se expressaria de maneira indireta nos temas fantásticos e no programa de rigor formal sustentados pelo autor. No entanto, ainda que admita um processo histórico fundamentando a literatura do argentino, ela ainda prossegue reiterando, essencialmente, o velho esquema estabelecido pela fortuna crítica borgiana:

Uma trama bem construída é um imperativo moral porque só promete (e entrega) o que a literatura pode oferecer a seus leitores: o prazer da perfeição, tão pouco perturbado quanto possível pela emergência intermitente e tediosa do mundo. A trama perfeita permite pensar mais [do] que as ideias que se propõem como “conteúdo” da literatura. Borges procura uma ordem no interior de uma narrativa que seja independente do reflexo do real: a literatura fantástica constrói mundos hipotéticos baseados na potência da imaginação livre dos limites impostos pelas estéticas representativas ou miméticas.⁶²

Tal ponto de vista apenas subscreve, basicamente, a oposição entre arte e mundo, deixando de problematizá-la. Mais do que isso, ela não vai a fundo nas implicações das próprias premissas. Pois, por paradoxal que pareça, o movimento pelo qual a obra de arte pretende se afastar do mundo é o mesmo que termina por aproximar a ambos de modo ainda mais significativo.

Para elucidar a questão, retomemos a leitura de Jameson a respeito de Adorno, considerando agora seus comentários a propósito do ímpeto construtivista observado

⁶¹ Ibidem, p. 101.

⁶² Ibidem, p. 99.

na arte modernista no começo do século passado. Diz Jameson, a respeito da interpretação adorniana da música de Arnold Schoenberg: “Pois não é menos verdade que esse impulso em direção a uma organização total da obra que encontramos no sistema dodecafônico é sintomático de uma tendência objetiva na estrutura sócio-econômica do próprio mundo moderno.”⁶³ E prossegue:

Esta nova organização totalitária de coisas, pessoas, e agrupamentos num único sistema de mercado é agora duplicada pela planificação da própria obra de arte, tanto em Joyce como em Schoenberg: o controle consciente absoluto, que os artistas modernos procuram estabelecer sobre os últimos vestígios de consciência livre, reflete esta crescente autonomia das instituições, esta progressiva “conquista” da natureza e da sociedade que sentem em ação no momento histórico ao seu redor.⁶⁴

O comentário de Jameson tem em vista a realidade do capitalismo monopolista no contexto europeu e norte-americano. O que se considera neste caso é uma organização total da economia, capaz de assimilar todos os âmbitos da vida econômica e social, inclusive, agora, a subjetividade do indivíduo, colonizada pelos meios da indústria cultural, a fim de impulsionar o consumo. Em relação ao nosso objeto, haveria que se perguntar em que medida tal realidade se aproxima do contexto argentino da primeira metade do século XX. Parece-nos evidente que a Argentina não se encontrava no mesmo patamar de desenvolvimento econômico que estavam alguns países europeus e os Estados Unidos. Porém, sabe-se que no período a Argentina passava por um intenso processo de industrialização e modernização cultural, que em muitos aspectos aproximaria o país aos exemplos citados, sem prejuízo de eventuais diferenças e descompassos entre ambos.⁶⁵

De qualquer modo, a mediação que se deve estabelecer entre forma artística e modernidade capitalista talvez seja outra, “anterior”, por assim dizer, àquela apontada por Jameson. A homologia basilar entre cultura e capitalismo não está localizada nas diferentes formas de estrutura sócio-econômica assumidas pela sociedade, mas antes no próprio princípio constitutivo dessa sociedade, do qual o capital monopolista é apenas um desenvolvimento particular. É acima de tudo na *razão instrumental*, pedra angular da sociedade burguesa e da economia mercantil, que arte e capitalismo se irmanam. A

⁶³ JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*, p.34.

⁶⁴ Ibidem, p.35.

⁶⁵ A propósito da referida modernização, ver SARLO, Beatriz. “Buenos Aires, cidade moderna”. In: *Modernidade Periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

arte é uma prática social inserida na sociedade burguesa racionalizada e que partilha com ela, em certa medida, dos mesmos princípios racionais. Como explicou Adorno na *Teoria Estética*, “a arte constitui um momento no processo do assim chamado por Max Weber desencantamento do mundo, implicado na racionalização; todos os seus meios e métodos de produção dela procedem”⁶⁶.

Adorno acredita que a *racionalidade* é, na obra de arte, o momento criador de unidade e organização do material artístico. É ela que lhe confere sua coerência interna, sua *integridade*, permitindo-lhe firmar-se como autônoma e opor-se à sociedade degradada pela mercantilização irrestrita. Paradoxalmente, contudo, as condições de possibilidade de uma arte aparentemente desligada da sociedade dependem basicamente do mesmo processo de racionalização que deita raízes no próprio mundo recusado:

Sem a adição do veneno, virtualmente a negação do vivo, o protesto da arte contra a opressão da civilização seria uma consolação impotente. [...] Embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge.⁶⁷

Quanto mais a obra de arte pretende se furta ao real, tanto mais radicalmente ela incorpora o elemento constitutivo próprio da sociedade que rejeita. A razão cegamente voltada para os fins é a garantia do rigor com que um artefato artístico particular se configura e preserva sua especificidade num ambiente em que a fungibilidade de tudo ameaça qualquer forma de particularidade. E neste sentido, a obra partilha com a sociedade, ainda que de modo tenso e contraditório, seus aspectos mais negativos: “A razão, ao produzir a unidade nas obras de arte, onde ela apenas vê decomposição, ao renunciar à interferência na realidade e à dominação real, adquire algo de inocente, embora ainda se ouça nos grandes produtos da unidade estética o eco da violência social.”⁶⁸

De acordo com o argumento, a aproximação entre arte e sociedade não é uma simples analogia. Uma potencial forma de violência também poderia ser observada na própria constituição interna do objeto artístico: “O meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflete violência e a dominação da realidade empírica é mais do que uma

⁶⁶ ADORNO, *Teoria estética*, p. 89.

⁶⁷ Ibidem, p. 206.

⁶⁸ Ibidem, p. 206.

analogia. O fechamento das obras de arte enquanto unidade da sua multiplicidade transpõe imediatamente o comportamento dominador da natureza para algo removido de sua realidade”⁶⁹.

Numa tentativa de resumir um pensamento tão sofisticado como o de Adorno, poríamos basicamente dizer que essa tendência se realiza na dialética da *razão* e do *material artístico*⁷⁰, isto é, no modo de construção e articulação interna de cada constituinte particular da obra de arte em função de seu sentido. O “princípio de construção estética” diz Adorno, é “o primado radical da totalidade sistemática sobre os pormenores”⁷¹ Dito de outro modo, a exigência de um princípio de coerência em que cada parte individual da obra faça sentido em função do todo, termina por exercer uma violência contra o próprio material artístico de que a obra é composta. A expressão do geral no particular, que caracteriza o ideal de unidade da obra de arte orgânica, teria assim algo de forçado e ideológico: “De fato, toda a análise mais perspicaz descobre ficções na unidade estética, quer porque as partes não se adaptam a ela de maneira automática, porque tal unidade lhes é imposta, quer porque os momentos de antemão modelados sobre ela não constituem verdadeiros momentos.”⁷² A reconfiguração dos elementos exteriores no interior de uma obra de arte sempre ocorre ao custo de sua integralidade, da substancialidade que esses elementos tinham quando em seu contexto original ou vital. Desse modo, Adorno encontra na arte, independentemente de qualquer conteúdo, um caráter negativo derivado dessa potencial replicação da violência social no interior de cada obra. “As obras de arte são negativas *a priori* em virtude da lei de sua objetificação: causam a morte do que objetivizam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida”.⁷³

Com base nesses pressupostos, podemos reconduzir a discussão ao objeto desta pesquisa, agora na tentativa de compreender, dialeticamente, os rastros da experiência histórica da modernidade capitalista na literatura de Borges. Pois como vimos, a

⁶⁹ Ibidem, p. 212.

⁷⁰ Como se sabe, em Adorno, os conceitos são sempre complexos e nunca univocamente definidos. O conceito de *material* é um deles. Muito embora esta pesquisa siga incansavelmente na tentativa de compreendê-lo, tomamos como parâmetro para sua utilização a seguinte definição, cuja aparente clareza pode ser enganosa: “o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até as combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a eles se apresenta e a cujo respeito podem decidir” Ibidem, p. 226.

⁷¹ Ibidem, p. 237.

⁷² Ibidem, p. 164.

⁷³ Ibidem, p. 205.

proposta de rigor formal defendida pelo autor, e que ainda teremos a oportunidade de detalhar, parece suscitar problemas semelhantes aos acima expostos. De acordo com a hipótese precedente, a obra de Borges seria social não apenas pelo gesto crítico de afastamento da figuração imediata da sociedade, que, de fato, realiza em alguma medida, mas sobretudo porque ela termina por reproduzir, em seu interior, os aspectos mais negativos dessa sociedade, realizando assim sua *méthexis* no mundo reificado. Absorvendo seu “seu mais mortal inimigo, a permutabilidade”⁷⁴, a obra de Borges evidenciaria seu profundo caráter social, ainda que de forma radicalmente negativa.

Nos capítulos que seguem, pretendemos explorar essa hipótese através de discussões teóricas e análises textuais de contos do autor. Dividida em duas partes, esta dissertação se voltará, num primeiro momento, à discussão das ideias poéticas e filosóficas mobilizadas por Borges, com o objetivo de recolher material e forjar conceitos necessários aos encaminhamentos posteriores. Embora os dois primeiros capítulos contenham em certa medida análises de textos literários, será nos terceiro e quarto capítulos, da segunda parte, que mais nos dedicaremos ao estudo da forma e à interpretação de duas obras literárias: o conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe, e o conto “El Zahir”, de Borges, o qual sintetiza notavelmente os problemas colocados por esta pesquisa. Tendo em vista que o segundo conto dialoga com o primeiro, a segunda parte pode ser considerada também uma prática de literatura comparada, sem prejuízo dos propósitos críticos que, pretendemos, norteiam o presente estudo.

⁷⁴ Ibidem, p. 208.

1.

ASPECTOS DA TEORIA DA NARRATIVA EM BORGES

El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?". Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

(J.L. Borges, "Avatares de la tortuga")

Realidade, memória e ficção

Em 1935, Borges publicou na revista *Sur* uma breve resenha cinematográfica na qual aplicava ao cinema os mesmos critérios que, já então, estavam presentes em sua poética da narrativa. Das três razões pelas quais "El delator" ("The informer", 1935), de John Ford, não lograva alcançar, em sua visão, um resultado "inteiramente satisfatório", interessa-nos, aqui, sobretudo a primeira:

La primera es la excesiva motivación de los actos de su héroe. Entiendo que el objeto perseguido es la verosimilitud, pero los directores cinematográficos – y los novelistas – suelen olvidar que las muchas justificaciones (y los muchos pormenores circunstanciales) son contraproducentes. La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción general de la realidad; de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles.⁷⁵

Para Borges, o excesso de detalhamento e de justificação para a conduta do protagonista não conduz aos resultados esperados. A busca de verossimilhança por esses meios parece-lhe contraproducente não porque a realidade não seja de fato cheia

⁷⁵ "El delator". In: *Borges en Sur. 1931-1980*, p.179.

de pormenores e fenômenos complexos, como o filme sugere, mas sim porque nossa percepção não é capaz de dar conta de todos os seus aspectos. Além disso, a explicitação dos motivos pelos quais, na história, um dos personagens denuncia seu amigo, compromete a qualidade artística do filme: “La infamia cometida por distracción, por mera brutalidad del infame, hubiera impresionado más, artísticamente.”⁷⁶

Borges reconhece que o cinema, em virtude de sua natureza dinâmica, não tem a obrigação de observar estritamente a terceira regra de unidade trágica, a de espaço, estando autorizado a realizar “contínuos deslocamentos”. Mas, a despeito dessa liberdade da arte cinematográfica, o autor destaca como um dos méritos do filme analisado justamente uma cena marcada pelo caráter metonímico e contido do plano detalhe utilizado numa das cenas: “el raspar final de las uñas en la cornisa y la desaparición de la mano, cuando al hombre pendiente lo ametrallan y se desploma.”⁷⁷

Seu gosto pela economia de meios faz frente à total explicitação de motivos e detalhes de que se serviriam alguns diretores e romancistas, mas que em sua visão lhe parece impostura, incapaz de convencer. Mesmo no cinema, uma arte que devido a seus recursos é capaz de uma ostensiva exploração dos elementos visuais, Borges demonstra sua preferência pela “fundamental virtude trágica”⁷⁸ da unidade. Aquela “capacidade de dominar artisticamente a experiência” e buscar “o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido”, de que fala Adorno⁷⁹, parece não ser aqui mais um valor, mesmo para o cinema, herdeiro da tradição épica, na visão de Borges.⁸⁰ O que essa breve resenha cinematográfica pode nos revelar sobre a arte narrativa de Borges? Que pressupostos fundamentam seus juízos críticos?

Passemos para um caso literário concreto, em que semelhantes problemas aparecem desenvolvidos sob a forma de argumento de um conto. “Funes, el memorioso”, um dos mais apreciados contos do autor, é uma irônica reflexão acerca das supostas necessidades de esquecer e simplificar inerentes ao pensamento. O conto de *Ficciones* narra a existência fantástica de Ireneo Funes, uruguaio dotado de uma memória prodigiosa que registra *simplesmente tudo* aquilo que o personagem nota. Funes não se

⁷⁶ Ibidem, p. 179.

⁷⁷ Ibidem, p. 180.

⁷⁸ Ibidem, p.181.

⁷⁹ ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*, p. 55.

⁸⁰ O cinema - sobretudo os *westerns* – era visto pelo autor como uma forma de preservar a tradição épica, que já então ele notava em declínio (Cf. COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cine*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 15).

esquece de absolutamente nada. Numa comparação bastante pertinente ao universo de referências que o conto explora, essa memória fantástica e ilimitada faria do personagem um protótipo do super-homen nietzscheano: “Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres, ‘un Zarathustra cimarrón y vernáculo’”⁸¹, diz o narrador, atribuindo essa comparação a uma pessoa real (num gesto bem característico do autor). O conto é um depoimento do narrador (provavelmente um dentre os vários “Borges” que povoam a ficção de Borges – ainda que o conto transcorra em época incompatível com a vida do autor empírico) a respeito dessa figura prodigiosa. Os acontecimentos principais ocorrem num verão de 1897, ocasião em que o narrador volta à cidade uruguaia de Fray Bentos e visita a seu antigo conhecido de outros verões, o “cronométrico Funes”⁸². Agora, contudo, ele o encontra inválido, vitimado por uma queda de cavalo, permanecendo encerrado em seu quarto:

Me dijeron que no se movía del catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En los atardeceres, permitía que lo sacaran a la ventana. Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado. . . Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalaba su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina.⁸³

A fenomenal faculdade de Funes revela-se ao narrador numa noite em que este vai a sua casa buscar o material de latim que lhe emprestara, dias antes, incrédulo: “No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario”.⁸⁴ A partir de então, o narrador relata o diálogo que tiveram aquela noite, detalhando o extraordinário funcionamento da memória do uruguaio. Em determinado momento lemos:

Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba

⁸¹ “Funes el memorioso”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 781.

⁸² *Ibidem*, p. 782.

⁸³ *Ibidem*, p. 782.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 783.

que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).⁸⁵

Malgrado as incríveis habilidades do personagem, o narrador observa que no “vertiginoso mundo de Funes” não há lugar para ideias gerais. Nele, torna-se desnecessária a existência de um conceito abstrato que reúna a infinita variedade dos casos a que se refere. A própria linguagem, nessas circunstâncias, perde sua razão de ser, possibilitando a Funes criar um vocabulário particular para o sistema numérico: os nomes “Máximo Perez” ou “A ferrovia”, designam, por exemplo, as unidades 7.013 e 7.014, respectivamente...

Mas o fato de que Funes não necessite, como todos, de um sistema de classificação, que reduz a riqueza de detalhes da realidade empírica a fim tornar a vida cotidiana prática, apresenta-se aos olhos do narrador como uma figuração do caos. Funes seria até mesmo incapaz de pensar:

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.⁸⁶

A extraordinária capacidade de memorizar de Funes paga-se com sua incapacidade de pensar. O raciocínio, aqui, seria o de que o pensamento é, por natureza, generalizador e depende necessariamente da simplificação e da abstração das particularidades da experiência – tudo aquilo que Funes não pode realizar em virtude de sua excepcional memória. De passagem, cabe dizer que a possível (mas não exclusiva) genealogia de tais ideias parece provir das frequentes leituras que Borges faz de filósofos ligados a uma tradição de pensamento nominalista, dentre os quais os principais talvez sejam Nietzsche, e, sobretudo, Fritz Mauthner, cujo *Dicionário de Filosofia* Borges dizia ser um dos livros mais lidos e anotados de sua biblioteca.⁸⁷ Ao que parece, muito de sua concepção de realidade e, logo, as bases epistemológicas presentes em sua teoria da narrativa, estão em dívida com essa tradição, a qual caberia também acrescentar o nome de Hans Vaihinger (que o escritor conhecera direta ou indiretamente) autor da

⁸⁵ Ibidem, p. 786.

⁸⁶ Ibidem, p.786.

⁸⁷ “Notas”. In: *Discusión*. O.C. I, p.559

Philosophie des Als Ob, cujo conceito de *ficção* em muito se aproxima do pensamento de Borges.⁸⁸

É por isso que, retomando o conto de Borges, o imediatismo vertiginoso do mundo de Funes tende a conduzir a uma realidade mental opressora na medida em que ela exclui toda mediação do pensamento, impossibilitando a realização de objetivos pragmáticos. Se, por um lado, a mente Funes é capaz de preservar irreduzível cada momento particular da experiência do personagem, por outro lado ela termina por oferecer sérios obstáculos à sua vida cotidiana. Num mundo cada vez mais multiforme e em transformação (a história contada pelo narrador transcorre no último quarto do século XIX), uma memória que registre sem filtros e irrevogavelmente tudo aquilo que a percepção capta terminaria por levar Funes à loucura:

Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minuterio; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano.⁸⁹

Após o acidente que o torna parálítico, Funes é obrigado a permanecer preso em sua cama, inválido. De certa forma, a paralisia o beneficiou. O autoexílio na escuridão de seu quarto tornou-se uma forma de retiro que o preserva da enxurrada inclemente de imagens de uma civilização em que, para citar Walter Benjamin, “nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de torrentes e explosões, o

⁸⁸ Em linhas gerais, Vaihinger desenvolve a ideia de que o pensamento humano é uma espécie de representação ficcional que, embora nos habilite a atuar de modo efetivo sobre a realidade, é incapaz de dizer como ela realmente é. Para Vaihinger, a mente é uma “função orgânica que opera de acordo com uma finalidade” (VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011, p.103.), uma “força orgânica de modelação” que modifica aquilo que recebe visando a fins práticos. O pensamento não é, assim, um mero espelho passivo do mundo objetivo. Ele processa sua matéria sensível de modo criativo, modificando-a e assimilando-a de acordo com conceitos e construções lógicas pré-dadas: “a função do pensamento cumpre a sua finalidade ao transformar os complexos dados das sensações em conceitos válidos, em juízos gerais, em conclusões contundentes, pelo que produz determinada imagem do mundo; tal imagem nos faculta avaliar os acontecimentos objetivos e agir e intervir com êxito em seu percurso” (Ibidem, p. 107/108). É assim que, em sua opinião, as *ficções* ou *meios auxiliares* que o pensamento produz têm menos valor de conhecimento do que um valor prático. Não revelam como realmente as coisas são, mas apenas nos auxiliam a realizar determinados objetivos relacionados à preservação da vida.

⁸⁹ “Funes, el memorioso”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 786.

frágil e minúsculo corpo humano”⁹⁰. O que parece um absurdo conto fantástico mostra-se, discretamente, como uma ponderação a respeito do reflexo do furor transformador da modernidade sobre a mente do indivíduo. O teor dessa reflexão, contudo, é mediado pela figura imaginativa de Funes. Se Borges descreveu o texto como uma “metáfora da insônia”,⁹¹ caberia acrescentar que ele é uma metáfora da *insônia no mundo moderno*, insônia hoje, no século XXI, exasperada pelos aparelhos eletrônicos onipresentes e incomparavelmente mais incômoda do que há quase oitenta anos...

Mas para nossos propósitos, é importante destacar também o caráter metalinguístico que o texto encerra. Todas essas questões relativas à memória e ao conhecimento da realidade podem ser lidas também numa chave autorreflexiva que diz respeito aos problemas da narração. Considerado do ponto de vista ficcional, “Funes...” seria um depoimento, uma espécie de obituário destinado a saudar a memória de seu protagonista, morto em 1889 por uma congestão pulmonar, como diz o lacônico parágrafo de uma linha, que conclui a narrativa. A proposta que motiva o narrador do conto é recordar a experiência particular de seu contato com aquela figura especial. Ora, como em todo gênero épico, cujo objeto é um acontecimento situado no passado, a memória, qualquer que seja seu suporte, é indispensável à narração. Desse modo, o tema do conto é também um assunto específico da arte narrativa.

É certamente nessa dimensão teórico-crítica que devemos considerar alguns comentários do narrador sobre as vicissitudes da memória. As conjecturas a respeito dos efeitos da imperfeição da memória (esquecimentos, falseamentos, etc.) sobre o ato de narrar têm aqui a forma de ponderações acerca do próprio desempenho do narrador que nos transmite a história: “No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Irineo.” Até aqui, reconhecemos um raciocínio semelhante àquele feito a propósito do filme “El delator”, ou seja, a ideia de que é mais convincente simular as deficiências da memória, do que tentar fornecer um relato pormenorizado dos acontecimentos, o que pareceria falso, já que a memória, como a percepção, não é perfeita. No entanto, o narrador prossegue: “El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados periodos que me abrumaron esa noche”⁹². Já aqui,

⁹⁰BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, 198.

⁹¹ “Prólogo”. In: *Ficiones*, O.C. I, p.779.

⁹² “Funes, el memorioso”. In: *Ficiones*, O.C. I, p. 784.

o narrador que versava sobre a necessidade do caráter abstrato e generalizador da mente torna-se o mesmo que admite que o estilo indireto sacrifica a eficácia de sua história. Agora, o narrador, indo na contramão daquilo que dizia no plano teórico, parece expressar certo receio em prescindir inteiramente de elementos não mediados ou de detalhes concretos.

E, de fato, essa necessidade de apelar a pormenores concretos parece ser levada em conta na fatura de toda a narrativa. A imagem inicial de Funes segurando uma flor da paixão é um bom exemplo disso: “Lo recuerdo (...) com una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto(...)”⁹³ Ou , ainda a imagem do primeiro encontro do narrador com Funes: “Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites. Bernardo le gritó imprevisiblemente: ¿Qué horas son, Ireneo? Sin consultar el cielo, sin detenerse, el otro respondió: Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco. La voz era aguda, burlona.”⁹⁴

Parece, assim, que Funes não ganha existência, não nos convence, não se fixa em nossa memória, sem que de alguma forma ele esteja vinculado a certos detalhes concretos e imediatos, isto é, aparentemente injustificados e desnecessários, senão como pura imagem, algo talvez como um preenchimento que atenua o ritmo puramente mecânico da ação. A narrativa parece resistir à redução abstrata a uma sequência insípida de ações, modulando seu ritmo através de imagens e descrições. Contrariando o que Borges afirma, se o pensamento e a memória dependem da abstração e generalização das particularidades do real (o que, transposto ao âmbito da narrativa, corresponde à “especificação dos pormenores”⁹⁵ numa descrição, por exemplo) a literatura parece não seguir necessariamente o mesmo caminho. Sua “função plástica”,

⁹³ Ibidem, p. 781.

⁹⁴ Ibidem, p. 782. Tomo aqui de empréstimo os dois exemplos citados por Sylvia Molloy justamente a propósito da discussão sobre a funcionalidade dos detalhes circunstanciais na narrativa do autor (Cf. *Las letras de Borges y otros ensaios*, p. 113.)

⁹⁵ A expressão, bem como o desenvolvimento da ideia, encontra-se em CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p.135.

responsável por dar corpo ao personagem e aos acontecimentos⁹⁶, torna-se um elemento essencial ao qual não se pode renunciar.

De fato, o próprio autor reconheceu essa necessidade da ficção por detalhes concretos:

El problema central de la novela es la causalidad. Si faltan pormenores circunstanciales, todo parece irreal. Se abundan (como en las novelas de Bove, o en el *Huckleberry Finn* de Mark Twain) recelamos de esa documentada verdad y de sus detalles fehacientes. La solución es ésta: Inventar pormenores tan verosímiles que parezcan inevitables, o tan dramáticos que el lector los prefiera a la discusión.⁹⁷

Entre usar ou não muitos pormenores, aqui Borges parece sugerir um meio termo que consiste na utilização de detalhes que não despertem polêmicas. Mas se o romance (e a narrativa em geral) não pode prescindir desses “detalhes circunstanciais”, tampouco pode fazer deles um uso abusivo, o que acabaria por trair a própria índole ficcional do texto, acredita Borges. A esse propósito, o narrador de “El inmortal”, dizia notar algo de “falso” em seu relato: “Ello es obra, talvez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria.”⁹⁸ Depreende-se, então, que a composição da narrativa deve se guiar pelo modelo de funcionamento da memória e não dos acontecimentos empíricos tal como eles acontecem.

Contudo, é preciso notar, contra o que propõe Borges, que, assim como a memória não é um registro imediato dos fatos vividos, a literatura tampouco é um ato de transcrição imediato da memória. A narração ainda que dependa em certa medida de nossa experiência no mundo, não se reduz a ela.⁹⁹ Se entre os fatos e a memória há uma

⁹⁶ A ideia é, curiosamente, de Stevenson, o qual, como sabemos, muito influenciou Borges: “Podremos olvidar otras cosas: olvidaremos las palabras, por bellas que sean; olvidaremos el comentario del autor, aunque haya sido ingenioso y exacto; pero adoptamos tan íntimamente estas escenas memorables que dan el último toque de verosimilitud al relato y colman, de golpe, nuestra capacidad de goce simpático, que ya nadie podrá borrar o debilitar esa impresión. Esta es la función plástica de la literatura: dar cuerpo al personaje, al pensamiento, a la emoción, por medio de algún hecho o actitud que cautive de manera notable nuestra mente” (STEVENSON, apud, MOLLOY, Silvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*, p. 109).

⁹⁷ “Norah Lange. 45 días y treinta marineros”. In: *Textos Recobrados II*, p. 77.

⁹⁸ “El inmortal”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 843.

⁹⁹ Como diz Antonio Candido a propósito da personagem do romance, “(...) deberíamos reconocer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras” (“A Personagem do Romance”. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 69).

série de mecanismos psíquicos que os distanciam, igualmente entre a memória e o ato de criação literária se interpõem procedimentos artísticos e convenções que fazem do texto literário um espelho pouco confiável daquela. No caso das descrições literárias, por exemplo, poderíamos talvez supor que o próprio tratamento dos detalhes, exaustivo ou não, tornou-se uma convenção literária e, como tal, é aceita e até mesmo esperada pelo leitor, podendo ser assim um eficaz meio de verossimilhança, independente de como se imagine que as coisas são na realidade. Certas caracterizações de personagens, por exemplo, podem até nos enfastiar por longas e detalhadas que sejam, mas dificilmente paramos para colocar em dúvida a capacidade do narrador de fazê-lo, e nos casos em que isso ocorre, aceitamos como convenção e prosseguimos em nossa leitura.

Por isso, parece-nos apropriado afirmar que “Funes, el memorioso” encerra uma tensão entre aquilo que afirma teoricamente e aquilo que realiza em sua prática. Ou seja, uma tensão entre certa concepção teórica acerca da realidade e as necessidades práticas da criação artística. Essa tensão, processada ficcionalmente no conto, foi precisamente o objeto do qual Borges se ocupara, anos antes, em seus ensaios teóricos sobre a narrativa. O que de fato está em discussão, como passaremos a ver, é o problema da composição literária, no qual fatores de ordem estética e as exigências mais profundas da realidade histórica se enfrentam. Diante do impasse, o escritor formulará as repostas que veremos a seguir.

Arte clássica e pensamento conceitual

Uma das mais significativas dessas respostas será empreendida no ensaio “La postulación de la realidad”, escrito em 1931. Neste ensaio, Borges se dedica fundamentalmente a pensar a natureza e os modos da representação literária, intervindo no debate acerca das noções de representação e verossimilhança. Suas ideias aparecem aqui atreladas às questões epistemológicas anteriormente mencionadas. Como vimos, para Borges, o conhecimento é sempre mediado, nunca direto ou intuitivo. Há sempre um filtro entre objeto e sujeito, que é a representação mental do objeto. Por isso, a literatura, em seu empenho de criar uma visão coerente sobre o mundo, deve também representar a realidade de modo mediado, fazendo visível seu caráter de conhecimento *indireto*. Para isso, o ficcionista deve lançar mão de procedimentos que

sugiram que seu objeto foi representado, não a partir do mundo empírico, mas sim a partir da reconstituição psíquica desse mundo.

Ao propor que se leve em consideração as mediações presentes no conhecimento e na linguagem na reconstrução ficcional da experiência, Borges se opõe a certa visão intuicionista do mundo que acredita ser possível a relação direta entre sujeito e objeto sem nenhuma forma de mediação. Em direção contrária, acredita ele que a realidade não é nunca intuída, mas sim postulada. Daí o título do ensaio, que remete à ideia da pressuposição hipotética de uma realidade à qual não temos acesso e conhecimento efetivo, mas apenas conjecturas mentais acerca de sua existência. Dito de forma mais simples: a representação literária é um *como se* da realidade bruta.

A controvérsia com Benedetto Croce que abre o ensaio é o ponto de partida do embate entre as duas concepções de representação. Borges começa o texto pretendendo questionar a ideia do filósofo italiano segundo a qual a arte é “intuição”. Como se sabe, para Croce a intuição é uma forma pura de conhecimento que antecede ao conhecimento conceitual. O conhecimento intuitivo é direto e não distingue entre real e irreal, essência ou acidente, verdade ou falsidade. Ele não visa a juízos ou à aferição de verdade ou falsidade de seu objeto: “Aquele que diante de uma obra de arte se pergunta se o que o artista expressou é metafísica e historicamente verdadeiro ou falso, formula uma pergunta sem conteúdo e cai em erro análogo ao daquele que pretende traduzir, ante o tribunal da moral, as aéreas imagens da fantasia.”¹⁰⁰ Tal pergunta é sem conteúdo para Croce porque a distinção entre o verdadeiro e o falso implica sempre uma afirmação de *realidade* (entendida em seu sentido clássico), um juízo, que, como tal, busca atingir a essência necessária das coisas. Mas o conhecimento intuitivo, que para Croce coincide com a arte, não opera com as mesmas categorias que entram na formulação de juízo: “o conceito de arte como intuição exclui também a concepção da arte como produção de classes, de tipos, de espécies e gêneros”¹⁰¹. O que se intuiria numa obra de arte é a particularidade de seu objeto em toda sua integridade. As operações que caracterizam o pensamento conceitual, tais como abstrações, simplificações, exclusões, homogeneização, etc., ainda não têm lugar na intuição artística, que seria um contato com o mundo sem a mediação do *logos*, mas dependendo unicamente do *sentimento* como princípio

¹⁰⁰ CROCE, Benedetto. *Breviario de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967, p. 23 (os trechos citados foram traduzidos para o português a partir da edição em espanhol)

¹⁰¹ Ibidem, p. 25.

organizador e unificador, o que impede que a intuição degenera em um amontoado de sensações desconexas. O veículo ou forma desse sentimento recebe em Croce o nome de *expressão*.

Borges, no entanto, discorda dessa posição e acredita que a representação deve sim ser mediada, ao contrário do que pensa o filósofo italiano. Ele propõe um modelo de representação oposto à doutrina de Croce: “No la rechazo pero quiero observar que los escritores de hábito clásico más bien rehúyen de lo expresivo.”¹⁰² O que o autor pretende sugerir, então, é um outro lado, uma outra tendência observada na história da literatura, no intento de argumentar que a arte não se limita exclusivamente à *expressão*, como pretendem as ideias de seu interlocutor. O espírito agonístico que anima o ensaio evolui, então, para a forma da oposição entre dois “arquetipos” de escritores, os *clássicos* e os *românticos*:

El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar; el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio. Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras clásico y romántico; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederes). El clásico no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos.¹⁰³

Assumindo o lado do “clássico”, o autor pretende travar um embate com o “arquetipo” do “romântico” visando a desenvolver, já aqui, alguns pontos que serão essenciais a sua poética. Conquanto seu verdadeiro alvo não seja o romantismo, como veremos mais adiante, essa estratégia, além de permitir colocar em questão a ideia de originalidade e de gênio, parece também ser um modo performativamente tautológico de justificar a própria argumentação que o autor porá em movimento. A operação – justificar-se recorrendo a diversos exemplos da tradição – por si só e independentemente do próprio conteúdo da argumentação já tem por base o questionamento da ideia de originalidade e se coloca em polo oposto ao de uma outra tradição, a moderna “tradição da ruptura” instaurada pelas vanguardas históricas nas primeiras décadas do século passado. Borges, que implicitamente se situa em continuidade com a tradição dita “clássica”, não deixa aqui de fazer um contraponto às

¹⁰² “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 497.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 497.

noções de individualidade e singularidade que caracterizam a produção romântica em sua revolta contra a tradição.

Mas serão sobretudo as virtudes econômicas da escrita clássica o que o autor reivindicará. Ao contrário do escritor “romântico”, o “clássico” “crê na suficiente virtude de cada um de seus signos”. Essa confiança na linguagem o torna preciso e lacônico em seu texto, o que o difere do “romântico”, que pretendendo “incessantemente expressar”, acaba sendo demasiado enfático. Podemos entender essas afirmações de Borges lembrando que a estética romântica expressa a contradição entre a interioridade do sujeito e sua expressão, pois o *gênio* romântico não se ajusta às estruturas sociais,¹⁰⁴ o que inclui sobretudo a linguagem em sua natureza de fenômeno social. Por isso, o romântico tem a clara consciência de que a linguagem trai aquilo que é comunicado. Diz Schiller num conhecido provérbio: “Quando a alma *fala*, já não fala a *alma*”.¹⁰⁵ Essa desconfiança, contudo, não está presente no horizonte do clássico. Como nos ensina Hegel, a arte clássica se assenta na adequação do conteúdo e da forma, de tal modo que a arte encontraria sua essência precisamente na arte clássica, a única, ao contrário das artes simbólica e romântica, capaz de promover uma íntima união entre o conteúdo e a forma que lhe é mais adequada.¹⁰⁶

Enquanto para o romântico expressar-se é estar incompleto, pois no ato da expressão o que fala é a linguagem em sua qualidade de fenômeno social, e não o espírito, o clássico se satisfaz com as convenções da linguagem. O “clássico” jamais abre mão de uma “petição de princípios”, diz Borges, o que equivale a dizer que esse “arquétipo de escritor” segue os ditames de uma poética já estabelecida pela tradição, um esquema geral ou um conjunto de leis a que submete sua prática (*decoro* ou *conveniência* são palavras-chave aqui), diferentemente dos românticos, que buscam sempre uma linguagem renovada e singular.

Um exemplo de escritor “clássico”, na visão de Borges, seria o historiador inglês Edward Gibbon, de cuja *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* o autor cita um longo trecho, a partir do qual conclui:

¹⁰⁴ Cf. ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. “Romantismo e classicismo”. In: GUINSBURG, Jacó (org). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.267/268 e 270.

¹⁰⁵ SCHILLER, Friedrich, Apud. ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.7.

¹⁰⁶ HEGEL, G.W.F. *Estética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 473.

El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. 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. *Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto.* (grifos meus)¹⁰⁷

“Generalizadora y abstracta hasta lo invisible”¹⁰⁸, a escrita de Gibbon, como de todos os escritores “clássicos”, segundo Borges, se “limita a registrar” a realidade de modo aparentemente neutro (é o que se pode inferir do emprego do verbo *limitar-se*), por tácita oposição à “representação” dos “românticos”, que pode ser entendida como a “expressão” mediada pelos sentimentos da teoria de Croce. A realidade registrada pelo escritor “clássico” abstrai das carregadas experiências, percepções e reações da realidade. Ela é o resultado de uma mediação interposta ao objeto que agora se especifica numa decisiva noção trazida ao texto: o *conceito*.

Já dissemos, a propósito das ideias de Croce, que o pensamento conceitual distingue realidade e irrealidade, emite juízos, afirma a verdade ou falsidade de algo, classifica, hierarquiza. Para o filósofo, a arte seria uma alternativa ao pensamento conceitual e seus mecanismos. A esse ponto de vista haveria que se contrapor um pensamento contrário que afirma vigorosamente que não há alternativas ao pensamento conceitual, já que ele é indissociável da própria linguagem. O pensamento de Nietzsche é bastante representativo dessa posição. Segundo argumenta o filósofo, todas as operações que caracterizam o pensamento conceitual são intrínsecas ao raciocínio e à linguagem do ser humano. Num texto que Borges seguramente conheceu, o filósofo se pergunta: “O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. Mas concluir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é resultado de uma aplicação falsa e ilegítima do princípio de razão. (...) Dividimos as coisas por gêneros, designamos a árvore como feminina, o vegetal como masculino: que transposições arbitrárias!”¹⁰⁹ A arbitrariedade e a parcialidade da linguagem denunciadas por Nietzsche estariam perfeitamente realizadas no *conceito*:

¹⁰⁷ “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 497.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 497.

¹⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”. In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 64.

Pensemos ainda, em particular, na formação dos conceitos: toda palavra torna-se logo conceito justamente quando não deve servir, como recordação, para a vivência primitiva, completamente individualizada e única à qual deve seu surgimento, mas ao mesmo tempo tem de convir a um sem-número de casos, mais ou menos semelhantes, isto é, tomados rigorosamente, nunca iguais, portanto, a casos claramente desiguais. Todo conceito nasce por igualação do não igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual à outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza, além das folhas, houvesse algo que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da folha primordial.¹¹⁰

A aproximação entre pensamento conceitual e arte clássica proposta por Borges relaciona-se com essa necessidade de validade geral do conceito mencionada por Nietzsche: a palavra que deve servir a um “sem-número de casos”, igualando coisas desiguais, terá, assim, assegurada sua compreensão ou previsibilidade num contexto social amplo, não “completamente individualizado”, em que observadores de distintas folhas, por exemplo, reconhecerão nelas uma mesma ideia comum. Quando nos utilizamos de um conceito, visando à realização eficiente de determinado objetivo, abstraímos das particularidades de determinado objeto, tendemos a descartar todas as diferenças que reputamos acidentais e o simplificamos: se uma receita de bolo pede simplesmente que utilizemos uma xícara de farinha de trigo, não nos paralisa a dúvida de se a xícara a ser utilizada deve ser de plástico, vidro, metal ou porcelana (muitas vezes sequer usamos xícaras...). Abstraímos o material de que é feita e seguimos em frente. O que de fato importa é a ideia geral ou invariante que o conceito comporta. Mas se ele permite pensar a unidade de uma variedade de fenômenos ou coisas,¹¹¹ ele termina apenas por conservar um esquema abstrato e generalizado daquilo que designa, expurgando de si toda diferença que impossibilite um tratamento automático da coisa sobre seu domínio.

Ora, a arte clássica, que busca a generalidade¹¹² ou o universal preconizado por Aristóteles,¹¹³ parece funcionar também segundo o mesmo princípio, buscando

¹¹⁰ Ibidem, p. 65.

¹¹¹ HARDY-VALLÉE, Benoit. *O que é um conceito?* São Paulo: Parábola, 2013, p.15.

¹¹² “Relevante também é a lei da tipificação: a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquivam-se

essências em detrimento de acidentes, o imutável por trás do mutável, o comum no que é diferente.¹¹⁴ A “elaboração final em conceito” e o “caráter mediato da escrita clássica”, que Borges nota no texto de Gibbon, ajustam-se, assim, bem aos mecanismos de funcionamento do conceito diante de seus objetos.¹¹⁵ Mas a aplicabilidade geral do conceito, que sobrepõe um esquema pré-definido a cada caso particular, tem algo de empobrecedor, como sugere Nietzsche:

[o ser humano] Coloca agora seu agir como ser racional sob a regência das abstrações; não suporta mais ser arrastado pelas impressões súbitas, pelas intuições, universaliza todas as impressões em conceitos mais descoloridos, mais frios, para atrelar a eles o carro de seu viver e agir. Tudo o que destaca o homem do animal depende dessa aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema, portanto, de dissolver uma imagem em um conceito.¹¹⁶

Muito embora o conceito também sirva para diferenciação com *outros conceitos*, no tratamento com seu caso particular ele pode ser considerado um inimigo da especificidade. A liquefação da “metáfora intuitiva”, da qual Nietzsche se queixa, aponta para uma possível dimensão repressiva do conceito. A simplicidade e generalidade que o conceito atinge, bem como a beleza eterna e imutável da arte clássica, dependem de uma violência simbólica contra a heterogeneidade que caracteriza cada caso particular, cada objeto que se pretende representar.¹¹⁷ Para Borges, contudo, a conceitualização não

se a descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta-se fixar o universalmente humano.” ROSENFELD e GUINSBURG. “Romantismo e classicismo”. In: *O Romantismo*, p. 263.

¹¹³ Cf. ARISTÓTELES. *Poética* cap. IX.

¹¹⁴ Assim Segismundo Spina define tal princípio: “O racionalismo [da arte clássica] leva consequentemente ao universalismo: preocupa-se com a essência da realidade, com a sua natureza profunda, e permanente, com as qualidades comuns e imutáveis da natureza humana. As características individuais da realidade, o seu tipismo, seus traços pitorescos, suas qualidades transitórias, enfim, tudo aquilo que é particular ou singular nas coisas, nos homens e nos fatos, não é objeto de uma obra clássica, conduz também ao idealismo, pois *a razão reduz a realidade a conceitos, ideias, a imagem, a representações metais*.” (SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins fontes, 1995, p.64, grifos meus).

¹¹⁵ Não pode, portanto, ir muito longe a distinção entre arte e pensamento conceitual proposta por Croce, já que a própria arte é apenas um momento, ainda que bastante singular, do processo de racionalização. Aquilo que Croce entende por sentimento, e que tem a função de conferir unidade ao amontoado de sensações desconexas da percepção, talvez não difira tanto em seus métodos do pensamento conceitual, do qual filósofo italiano pretendia afastar a arte. De passagem, cabe notar que tal negação encontra sua justificação histórica num contexto de domínio opressivo da razão, como o do século XX. Como disse Adorno: “O que se lamenta não é, na realidade, uma decadência parcial que tenha remédio racionalmente, mas a sombra do progresso, cujo momento negativo predomina tão visivelmente sobre sua fase atual, que se recorre à arte como antídoto, a qual, por sua vez se encontra sob o mesmo signo.” ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 21.

¹¹⁶ NIETZSCHE, “Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”. In: *Obras Incompletas*, p.66.

¹¹⁷ Também Adorno parece estar de acordo com essa crítica, quando afirma: “Na universalidade tão admirada das obras clássicas perpetua-se a universalidade funesta dos mitos, a inflexibilidade do sortilégio, como norma da configuração. No classicismo, na origem da autonomia da arte, esta nega-se pela primeira vez a si mesma.

adquire esse caráter. Pelo contrário, ela é antes um fato normal da realidade e a partir da qual, inclusive, os autores devem se basear para construir a verossimilhança de seus relatos. O método “clássico” poderia ser observado em Voltaire, Swift, Cervantes. Trechos de clássicos, como o do capítulo 34 do primeiro livro de *Quixote*, citado por Borges, como mais um exemplo do método “clássico”, “forman la extensa mayoría de la literatura mundial, y aun la menos indigna.”¹¹⁸ O que Borges pretende, com esses exemplos, é contradizer a teoria de Croce: “Repudiarlos para no incomodar a una fórmula, sería inconducente y ruinoso. Dentro de su notoria ineficacia, son eficaces; falta resolver esa contradicción.”¹¹⁹ Como pode a abstração, uma espécie de expressão incompleta e deficiente, ser eficaz? Como pode um método generalizador nos transmitir a noção de realidade? Diante do problema colocado, o autor sugere a seguinte hipótese:

Yo aconsejaría esta hipótesis: la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante.¹²⁰

Nesse trecho fica claro que o tema central do ensaio é um problema bastante específico da arte ficcional: o problema da verossimilhança. Ao tratar de temas aparentemente relativos ao âmbito da estética, como a oposição entre “clássico” ou “romântico”, Borges pretende discutir o problema da representação literária e os modos eficazes de realizá-la. Seu ponto de vista consiste na defesa da “imprecisão”, que é como Borges designa nesse trecho o modo de apreensão sintético da arte clássica. Mas note-se que o efeito generalizador próprio de um estilo aparece neste momento da argumentação relacionada à natureza humana, indissociável do funcionamento da mente, sem alternativas, como também já dissera Nietzsche, mas apenas a propósito da

Não é por acaso que todos os classicismos foram, desde então, aliados da ciência. Até hoje, o espírito científico alimenta uma antipatia contra a arte, que não se submete ao pensamento da ordem, aos desideratos de uma nítida separação” (ADORNO, *Teoria estética*, p. 248).

¹¹⁸ “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 498. Cabe notar que no exemplo de Don Quijote, Borges desconsidera que, no trecho citado, não é propriamente a voz de Cervantes que fala (se é que existe tal coisa num mestre da manipulação de estilos como Cervantes), e nem tampouco do narrador (tradutor da história de um mouro...), mas sim a de um narrador que fala num livro interno à própria história, a *Novela del curioso impertinente*, que chega à mão das personagens no capítulo anterior. Ou seja, livro dentro de livro, discurso manejando discurso, o que em alguma medida parece impor restrições ao argumento da preponderância do estilo clássico defendida pelo contista.

¹¹⁹ Ibidem, p. 498.

¹²⁰ Ibidem, p. 498.

atividade conceitual. A simplificação seria, aqui, uma necessidade prática da vida cotidiana, imprescindível à sobrevivência: “Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la inconciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia.”¹²¹ Novamente a estrutura simplificadora do conceito se apresentar como paradigma, só que agora numa função imediatamente mais pragmática. Ou seja, em suas funções correlatas de descrição, classificação, organização e previsão¹²².

Talvez por isso, para Borges, os próprios atos físicos necessitam desse “desconhecimento”: escrever, andar pela cidade, atravessar uma rua sem que um carro nos atropеле, subir uma escada, etc. A vivência rotineira e, mais do que isso, a preservação da vida dependeriam dessas constantes e imperceptíveis simplificações que Borges chama de “omissão deliberada do não interessante” (Nietzsche, num dos trechos acima citados, fala em “arbitrário abandono” de “diferenças individuais”). “Nuestro vivir”, prossegue Borges no ensaio, “es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido”¹²³. Também na memória seria possível verificar semelhante comportamento, como bem o ilustra, por via oposta, “Funes, el memorioso”.¹²⁴

Neste ponto da argumentação do autor, revelam-se os efeitos curiosos do impasse por ele enfrentado. No final da seção anterior sugerimos a hipótese de que o autor procuraria enfrentar a necessidade de especificação dos pormenores na narrativa, já que tal necessidade implicaria uma convergência com os procedimentos realistas rejeitados por ele. Vemos agora que a estratégia adotada em “La postulación de la realidad” segue outro rumo, propondo o procedimento contrário, isto é, a abstração e o enxugamento do relato, respaldando-se na própria realidade, ou melhor, numa determinada concepção de realidade. Embora Borges se empenhe em questionar a

¹²¹ Ibidem, p.498.

¹²² Cf. ABBAGNANO, Nicola. “Conceito”. In: *Diccionario de Filosofia*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007, p. 198-199.

¹²³ “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 498-499.

¹²⁴ Igualmente a ciência, que para o já mencionado Hans Vaihinger é uma “função da psique criativa”, transforma e simplifica seus objetos. De modo bastante irônico, isso se torna tema de um texto como “Del rigor en la ciencia”, no qual a tentativa de se obter uma correspondência perfeita e total entre representação e objeto – como pretendem os cartógrafos do império mencionado no texto – resulta num objeto imanejável, inútil e ineficaz, uma ruína destinada ao esquecimento. Cf. “Del rigor en la ciencia”. In: *El hacedor*, O.C. II, p.241.

mimese, é curiosamente a ela que ele recorre para tanto. Ao afirmar que a imprecisão é verossímil *na literatura* porque sempre tendemos a ela *na realidade*, a noção de verossimilhança utilizada aqui depende de um confronto e uma validação do texto que passa inevitavelmente pelo referente exterior, neste caso a mente humana. Mas ainda assim, já aqui, a realidade deixa de ser concebida como absoluta, como algo que possa ser imitado sem mediações. Numa espécie de solução intermediária, a representação da realidade efetuar-se-ia menos pelo trato com a coisa em si do que pela maneira como tal coisa se apresenta à nossa consciência.

Ao reivindicar, nos termos em que faz, um carácter essencialmente abstrato para a “realidade” (isto é, a “realidade segunda” da mente humana, e não a empírica) o autor naturaliza a abstração, que ora defendia como estilo. Mas seria oportuno lembrar que, já de início, o autor estruturava sua argumentação lançando mão da ideia de dois “arquétipos” de escritores, dos quais pretendia abstrair todo sentido histórico. O autor, que inicialmente justificara sua predileção por um método ou estilo, apoiando-se, primeiramente num argumento de autoridade (autores consagrados, que em sua visão seriam “clássicos”), passa em seguida a uma tentativa de reverter o artifício em natureza. Uma justificativa que desloca o que seria uma escolha deliberada do escritor para o plano da necessidade imposta pela “realidade”. Mas, a despeito disso, o prosseguimento do ensaio permite entrever o carácter histórico do que antes era concebido como “arquétipo”:

La realidad que los escritores clásicos proponen es cuestión de confianza, como la paternidad para cierto personaje de los *Lehrjahre*. La que procuran agotar los románticos es de carácter impositivo más bien: su método continuo es el énfasis, la mentira parcial. No inquiero ilustraciones: todas las páginas de prosa o de verso que son profesionalmente actuales pueden ser interrogadas con éxito.¹²⁵

Aqui Borges segue opondo “românticos” versus “clássicos”. E não deixa de ser curioso o argumento que propõe, ao afirmar que a realidade construída pelos “clássicos” é uma questão de confiança. Não nos parece despropósito entrever em tal “confiança” a pura e simples anuência com a simplificação operada por esse tipo de representação. A aproximação entre arte clássica e pensamento conceitual ilustra o problema: sabe-se que o conceito não expressa a pluralidade dos objetos que designa, contudo o aceitamos

¹²⁵ “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 499.

como representante vicário deles. O problema, como mostrou Fredric Jameson, é que “o conceito – qualquer conceito – assevera e impõe a convicção de que ele corresponde à coisa, a seu objeto: o modo como essa relação é concebida com certeza joga com uma ampla variedade de fantasias epistemológicas, desde noções de que ela representa alguma verdade intrínseca da coisa, até o sentimento de que ela é algo ‘como’ a coisa.”¹²⁶ Ora, confiança não parece, portanto, a palavra mais adequada aqui. Trata-se, talvez, de subscrever o *modus operandi* do conceito em sua relação com seu objeto. Tal relação, Jameson define como a “forma forte da *identidade*”, categoria central do pensamento de Adorno que, de uma maneira geral, indica uma “estandardização do mundo imposta tanto pelo sistema econômico quanto pela ‘ciência ocidental’”¹²⁷. Em outras palavras, o método “clássico” – tal como Borges o propõe – revelar-se-ia como mais uma das modalidades possíveis da razão instrumental, conforme já se procurou argumentar no início deste trabalho.

Contudo, ironicamente, para Borges, a violência está no outro método, que ele qualifica como impositivo. A realidade construída pelos “românticos”, diz o autor, tem como “método contínuo” a “ênfase”. Mas, o pressuposto dessa crítica, a ideia de uma escrita que “se limita a registrar” no método “clássico” (sendo, portanto, neutra) é também bastante questionável. Colocando a representação do lado da “expressão” e dos “românticos”, sugere uma falaciosa neutralidade no método do “clássico”. Fora o próprio autor quem declarou, no entanto, o caráter mediato da escrita clássica. Pois de fato, a afirmação de que o “clássico” “se limita a registrar uma realidade” é enganadora. Na realidade o dito “registro” é tão repleto de mecanismos, filtros, elaborações, exclusões, quanto a expressão dos “românticos” seria exaustiva na composição dos detalhes. O registro abstrato e generalizador do referente empírico não é menos artificial do que a ênfase que ele atribui aos “românticos”. O que atua aqui, como ele próprio reconhece, é a razão e seus mecanismos mentais de simplificação e generalização. À diferença do “clássico”, o “romântico” buscaria seus efeitos de modo oposto: não pela abstração, mas pela valorização dos detalhes e das singularidades do objeto representado. Ambos, contudo, operam com filtros.

Mas, o mais importante agora é verificar que talvez a partir do último trecho também já seja possível colocar as questões que preocupam o autor em termos mais

¹²⁶ JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997, p.38.

¹²⁷ Ibidem, p. 31.

específicos. A ironia de Borges contra “todas las páginas de prosa o de verso que son profesionalmente actuales” revela os verdadeiros alvos de sua crítica camuflados sob o a figura do escritor “romântico”. O adversário ao qual o autor pretende se opor não é exatamente a escola romântica ou seus “arquetipos”, como a dicotomia “clássico/romântico” pode sugerir. Conquanto também polemize com *algumas* tendências legadas pela tradição romântica, como a noção de autoria e originalidade, o verdadeiro adversário de Borges nesse texto parece ser o realismo, sobretudo em sua forma então contemporânea, o naturalismo. Já mencionamos de passagem no capítulo anterior a posição do autor frente ao romance dito psicológico e o romance realista. Vale a pena, contudo, trazer aqui novamente à discussão os problemas expostos no já citado “Prólogo” de *La invención de Morel*:

Por otra parte, la novela "psicológica" quiere ser también novela "realista": prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin embargo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día.¹²⁸

Conquanto se refira especificamente ao “romance psicológico”, o autor nesse trecho nos dá a ver seu modo de conceber a fatura do romance realista: a “vã precisão”, ou seja, o caráter completo da descrição realista, é uma forma de obtenção de verossimilhança que aceitamos como reflexo do “insípido e ocioso de cada dia”, em detrimento da invenção. Aquilo que Borges rejeita sob o rótulo de “expressivo” e “enfático” em “La postulación de la realidad”, parece coincidir com modo como ele enxerga aqui esses procedimentos praticados pelos escritores realistas.

Aqui já é possível, pois, colocar em perspectiva histórica o “arquetipo” do escritor “romântico” contra o qual Borges polemiza. O procedimento da descrição a que ele se opõe tem uma história que permite situá-lo na tradição do romance realista, cujas primeiras manifestações remontam ao romance inglês do século XVIII. Em outras palavras, todas essas características que agora Borges descreve com um tom propositalmente rebaixado talvez derivem daquele conjunto de técnicas que o crítico inglês Ian Watt chamou de “realismo formal”:

¹²⁸ “Adolfo Bioy Casares: La invención de Morel”. In: *Prólogos, con un Prólogo de prólogos*, O.C. IV, p.27.

Na verdade, o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou a condição básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor *detalhes da história* como a individualidade dos agentes envolvidos, *os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.* (grifos meus)¹²⁹

Em seu intento de fornecer um “relato completo e autêntico” da experiência individual, não mais avalizado pela tradição coletiva, mas unicamente pelo próprio sujeito, o romance realista do século XVIII expressa em sua forma uma confiança na capacidade do sujeito de descobrir a verdade por seus próprios meios, isto é, seus sentidos. Daí que dedique em sua prosa uma forte atenção às particularidades dessa experiência individual, que é única e singular. Por isso, argumenta Watt, o estilo no realismo, diferentemente da prosa elegante e econômica do classicismo, caracteriza-se por um acentuado acúmulo de detalhes. Nos textos de Defoe e Richardson, a “prolixidade tende a constituir uma garantia da autenticidade de seu relato”¹³⁰, pois o romance parece funcionar “graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante.”¹³¹

É precisamente esse uso da descrição, em seus desdobramentos contemporâneos no realismo-naturalismo,¹³² o que parece incomodar Borges. A “hipertrofia do detalhe realista” de que falava Émile Zola¹³³, somada também à abolição da unidade do

¹²⁹ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 34.

¹³⁰ Ibidem, p. 32.

¹³¹ Ibidem, p. 32.

¹³² Tomamos como base aqui a visão de Georg Lukács em “Narrar ou descrever?”. Para o crítico, a descrição se tornou o princípio de composição dominante do realismo a partir da segunda metade do século XIX, substituindo a narração. A descrição por si só não seria um mal se ela não tivesse adquirido um caráter puramente documentário e gratuito, deixando de se vincular às ações essenciais dos protagonistas. Lukács reconhece o virtuosismo de Zola, sua habilidade em descrever com exatidão, plasticidade e sensibilidade uma corrida de cavalos em *Naná*, por exemplo. Mas observa também que o caráter completo, acabado e monográfico das descrições de Zola não é um valor em si. Pelo contrário, a preocupação exclusiva com o virtuosismo e a fidelidade documentária ao real tende a autonomizar os detalhes e, assim, a descrição termina por perder toda sua ligação artística com o conjunto da composição. Evidentemente, o crítico não propõe a abolição do uso do detalhe concreto, do qual a literatura não pode, de todo modo, prescindir, pois, como diz ele “sem elementos acidentais tudo é abstrato e morto”. A questão será, na verdade, a de tornar as descrições ligadas à experiência humana, dotando o puramente ocasional de necessidade. Trata-se de transformar o elemento arbitrário conferindo-lhe uma vinculação com problemas ou questões de fundo importantes para o destino das personagens envolvidas. “Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão popular, 2010, p. 151). Na visão do crítico, isso só seria possível na narração, que, contra o uso nivelador da descrição, distingue e ordena, subordinando cada detalhe ao destino humano da personagem.

¹³³ ZOLA apud LUKÁCS, “Narrar ou descrever?”. In: *Marxismo e teoria da literatura*, p.154.

enredo¹³⁴, são os principais meios da verossimilhança naturalista, ambos rejeitados por Borges.

Esse acúmulo de detalhes aparentemente desprovidos de sentido no conjunto da composição constitui-se, no entanto, no verdadeiro *método* do escritor realista (ao menos de certa tendência a partir de determinado momento histórico), na visão de Roland Barthes. Ocupando-se de certos resquícios que, segundo ele, análise estrutural negligencia, preocupada em grande medida com os principais eixos da narrativa, o crítico francês observou como, nos romances, muitos detalhes e notações assumiam o aspecto de detalhes puramente supérfluos, enchimentos, que nenhuma função pareciam desempenhar nem no andamento da narrativa, nem tampouco em seu sentido. Barthes dava como exemplo o velho piano e o barômetro que figuram no começo de “Um coração simples”, de Flaubert. Se o piano pode ser um índice de condição social da personagem, o barômetro, argumenta o crítico, é algo absolutamente insignificante. Para ele, esse tipo de notação é escandaloso do ponto de vista da estrutura, parecendo “concessões a uma espécie de luxo da narrativa, pródiga a ponto de acolher pormenores ‘inúteis’ e elevar, assim, em algumas passagens o custo da informação narrativa”¹³⁵. Certamente, Borges concordaria com essa análise, acrescentando que é justamente isso que responde pelas centenas de páginas de um romance qualquer. No entanto, diz Barthes, todos esses detalhes abundantes e aparentemente insignificantes que recheiam as páginas dos romances não são completamente disfuncionais. Eles exerceriam uma função:

Os resíduos irreduzíveis da análise funcional têm em comum denotarem o que correntemente se chama de “real concreto” (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A “representação” pura e simples do “real”, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível.¹³⁶

O “real concreto” é aquilo que resiste ao significado, à possibilidade de ser associado a um subtexto. Ele expressa, portanto, detalhes que não ultrapassam a positividade de sua mera existência e, assim, acabam sendo disfuncionais no andamento da narrativa. Do ponto de vista semiótico, porém, a superfluidade dos detalhes que caracteriza o romance realista cumpre a função de criar um *efeito do real*; tal efeito

¹³⁴ Cf. MENDILLOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1989, p. 23.

¹³⁵ BARTHES, Roland. “O efeito do real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 182.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 187

baseia-se numa determinada visão sobre a realidade: assim como na vida há coisas inexplicáveis e sem sentido, o mesmo deve ocorrer numa narrativa realista, pretensamente um retrato fiel da realidade.¹³⁷ A narrativa deve aceitar a contingência do sentido se quiser parecer mais real. E assim o faz ao admitir em sua fatura a presença de detalhes aparentemente insignificantes. Se o barômetro na sala de madame Aubain não admite nenhuma explicação do ponto de vista do sentido, ele tem, contudo, uma função na obtenção da aparência de veracidade do texto.

Esse modo de sugerir o real é fundamentalmente moderno e se opõe à verossimilhança clássica, que, ao contrário, não admitia o a representação de eventos particulares como objeto da literatura (como sabemos, era função da história contar aquilo que *foi*). A verossimilhança tinha como escopo apenas o geral, aquilo que tem validade universal e, por isso, na visão de Aristóteles, a poesia era superior à história enquanto forma de conhecimento. Não havia lugar para o detalhe concreto, mas apenas para aquilo que estivesse de acordo com certa opinião pública (essa sim particular e representando um grupo restrito de pessoas de “bom gosto”). Novamente destaca-se aqui a especificidade histórica do conceito de verossimilhança contra o qual Borges se opõe. Em certo sentido, ele designa uma mentalidade de época positivista. A esse respeito, acrescentava Barthes: “Na ideologia de nosso tempo a referência obsessiva ao concreto (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido.”¹³⁸ Barthes não nomeia, mas a “ideologia de nosso tempo” talvez possa ser chamada de positivismo. Como se sabe, essa corrente filosófica influenciou muito a escola naturalista. Na opinião de Zola, seu mais destacado representante, a investigação positivista é o mesmo solo filosófico onde atuam cientistas e romancistas. Diz o escritor: “Com efeito, hoje o crítico e o romancista não concluem, contentam-se em expor. Eis o que ele viram; eis como tal autor deve ter produzido tal obra, e eis como tal personagem

¹³⁷ Jameson parece também corroborar esse ponto de vista acerca da função dos elementos contingentes na narrativa. Escrevendo sobre a “tendência básica de toda arte moderna para uma espécie de *sobredeterminação* absoluta de todos seus elementos” ele diz: “Na forma do romance essa evolução segue uma lógica interna rigorosa e exemplar: os primeiros romances realistas justificam seus elementos contingentes – descrições, contexto histórico, escolha de um assunto particular, tal como a vida dum fabricante de sabão ou um médico – na base puramente empírica de que tais fenômenos já existem ao nosso redor e não *necessitam portanto de nenhuma justificação*.” JAMESON, *Marxismo e forma*, p. 31, grifos meus.

¹³⁸ BARTHES, “O efeito do real”. In: *O rumor da língua*, p. 187.

deve ter chegado a tal ato. Dos dois lados, mostra-se a máquina humana trabalhando, nada mais.”¹³⁹

Também no plano argentino a tendência do realismo-naturalismo se colocava para Borges, mas como um problema a ser enfrentado. Como reconheceu o autor a propósito do embate entre os escritores de Boedo e de Florida, havia certa influência do naturalismo de Zola nos escritores comprometidos de Boedo: “Los de “Boedo”, de arte comprometido y social, y los de “Florida”, de tendencias puristas – el arte por el arte –. Los de “Boedo” eran seguidores de Emilio Zola, Máximo Gorki, Panait Istrati. Su meridiano pasaba por Rusia y también por Francia.”¹⁴⁰

Além dos escritores de Boedo, que pretendiam fazer da literatura realista um meio de conhecimento da realidade social, visando transformá-la, os principais representantes dessa tendência na literatura argentina talvez tenham sido também Manuel Gálvez e Roberto Payró. De modo semelhante ao que propunha Zola, nota-se na literatura desses escritores um empenho na reprodução documental daquilo que é tido como real. Em Gálvez, a cuidadosa e detida observação, seguida pela documentação reproduzida no romance seria a forma de comprovar a veracidade da realidade posta em cena pelo romancista. Em nações jovens, como é o caso da Argentina, essa tendência adquire também um ímpeto investigativo totalizador que pretende dar conta de diversos contextos da realidade nacional, constituindo-se num verdadeiro projeto que buscava atingir vários âmbitos e regiões do país, como a província, o campo, ou certos grupos sociais.¹⁴¹ Como é de costume no naturalismo, observa-se em seus romances o influxo da crença positivista de que o meio determina o homem, retirando de seus personagens toda complexidade, liberdade e ambiguidade, para deles fazer meros efeitos do meio ambiente ou da vida social.¹⁴² Ainda em outros romancistas, como Roberto Payró, essa documentação tomaria a forma do costumbrismo voltado para a representação da vida urbana.

É nesse contexto que Borges procurará intervir com suas propostas estéticas, a julgar pelo espírito combativo que o autor mantinha contra o realismo ainda na década de 40. Um tom bastante polêmico podia ser observado, por exemplo, numa resenha sua

¹³⁹ ZOLA, Émile. “O senso do real”. In: *Do romance*. São Paulo: Edusp, 1995, p.40.

¹⁴⁰ “Boedo y Florida”. In: *Textos recuperados III*. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 327-328.

¹⁴¹ Cf. SARLO, Beatriz. “Recuerdos de Manuel Galvz, escritor profesional”. In: *Escritos sobre literatura argentina*, p. 97-114.

¹⁴² FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1987, p.180-187.

publicada em *Sur* em 1944, dedicada a celebrar a publicação do romance *Las ratas*, do argentino José Bianco. Nela, o autor prosseguia em sua batalha contra o realismo, que acreditava ainda dominar a literatura feita até então, e lamentava o influxo da literatura francesa, ou seja, do naturalismo de Zola. O último parágrafo do texto, repleto de ironias contra o romance realista, é bastante elucidativo de sua visão sobre o tema:

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. (Esas novelas, que nada tienen que ver con los problemas de la atención, de la imaginación y de la memoria, se llaman — nunca sabré por qué — psicológicas.) El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico.) El tercer género goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor... Obras como ésta de José Bianco, premeditada, interesante, legible, — insisto en esas básicas virtudes, porque son infrecuentes — prefiguran tal vez una renovación de la novelística del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez.¹⁴³

Contra a “mera verossimilhança sem invenção”, da qual ainda se queixava nos anos 40, Borges já propunha suas soluções em “La postulación de la realidad”, teorizando a respeito dos “modos clásicos” de “postular” a realidade. Como vimos, seu primeiro movimento consiste numa defesa polêmica e inusual da abstração como meio de representar a realidade, em oposição ao acúmulo de pormenores que caracteriza o romance realista. Finalmente, dirigindo-se à conclusão do ensaio, o autor apresentará de maneira mais específica os três modos que, em sua visão, a postulação clássica da realidade pode assumir.

¹⁴³ “José Bianco: Las ratas”. In: *Borges en Sur*, p. 273-274.

O primeiro, “de trato mais fácil” e ao qual Borges se dispensa aclarar, dando como exemplo o trecho citado de Cervantes, “consiste en una notificación general de los hechos que importan”¹⁴⁴. Dada a ausência de desenvolvimento desse primeiro “modo”, podemos supor que ele se resume a uma narração simplificada, generalizada, com poucos detalhes e restrita ao essencial. Ou seja, basicamente a abstração defendida no começo do texto.

O segundo, prossegue Borges, “consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos.”¹⁴⁵ Seu exemplo será então o poema *Mort d'Arthur*, de Tennyson, que Borges cita e comenta:

"Así, durante todo el día, retumbó el ruido bélico por las montañas junto al mar invernal, hasta que la tabla del rey Artús, hombre por hombre, había caído en Lyonness en torno de su señor, el rey Artús: entonces, porque su herida era profunda, el intrépido Sir Bediver lo alzó, Sir Bediver el último de sus caballeros, y lo condujo a una capilla cerca del campo, un presbiterio roto, con una cruz rota, que estaba en un oscuro brazo de terreno árido. De un lado yacía el Océano; del otro lado, un agua grande, y la luna era llena". Tres veces ha postulado esa narración una realidad más compleja: la primera, mediante el artificio gramatical del adverbio así; la segunda y mejor, mediante la manera incidental de transmitir un hecho: porque su herida era profunda; la tercera, mediante la inesperada adición de y la luna era llena.¹⁴⁶

Ainda continuamos, ao que parece, no plano das soluções econômicas para a narrativa: trata-se de evitar os excessos de descrições e explicações, fazendo com que as “derivações e efeitos” – ou seja, os detalhes comentados por Borges – falem por si só, revelando (em alguns casos apenas aos leitores mais perspicazes¹⁴⁷) toda a complexidade da situação narrada.

Será no terceiro método em que o autor mais se demorará. Considerado por Borges o mais difícil e eficiente de todos, esse método “ejerce la invención circunstancial”. Em momentos recorrentes ao longo de sua obra, o autor utiliza-se do adjetivo “circunstancial”, sempre querendo designar, ao que parece, a qualidade aparentemente fortuita daquele tipo de pormenor verossímil, de que já tratamos. A

¹⁴⁴ “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 499.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 499.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 499/500.

¹⁴⁷ Como, por exemplo, no hipotético e fictício romance pensado por “Borges” e “Bioy Casares” em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, em que se discute “sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores - a muy pocos lectores - la adivinación de una realidad atroz o banal.”, O.C. I, p. 723.

Invenção circunstancial parece remeter, aqui, ao uso significativo do pormenor, que não renuncie à necessária função na construção da verossimilhança, mas que ultrapasse o que parece ser mera contingência e lhe confira um sentido singular. Seria, assim, mais do que a “mera verossimilhança sem invenção” do romance realista, destinada unicamente a reforçar a aparência da realidade cotidiana, o “insípido e ocioso de cada dia.” O exemplo citado pelo autor é esclarecedor:

Sirva de ejemplo cierto memorabilísimo rasgo de *La gloria de Don Ramiro*: ese aparatoso caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes, tan insinuativo de la miseria decente, de la retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces. He declarado un ejemplo corto, lineal, pero sé de dilatadas obras — las rigurosas novelas imaginativas de Wells, las exasperadamente verosímiles de Daniel Defoe — que no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección. Asevero lo mismo de las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos.¹⁴⁸

No primeiro exemplo, a “invenção circunstancial” encontra-se no pequeno detalhe do cadeado na panela, cuja menção termina por sugerir aspectos significativos da história em questão. Como disse a propósito dos filmes de Josef von Sternberg, a invenção circunstancial pode ser entendida como uma espécie de *momento significativo* dentro da obra. Ou então, como “pormenores lacônicos de longa projeção”: detalhes, aparentemente banais, mas que, contudo, se projetam para além de sua simples existência isolada, desempenhando uma função não apenas descritiva, mas também estrutural, isto é, atuando no conjunto da composição.

Por não poder abrir mão do uso de pormenores, sob pena de que “tudo pareça irreal” (ou incoerente), Borges pretende fazer um uso distinto desse recurso, isto é, um uso que crie sentidos com a sua presença, que tenha ressonância no todo. Opondo-se ao realismo-naturalismo, sua solução consistia justamente em utilizar das armas do próprio oponente, ou seja, a especificação do pormenor, porém com economia espartana e dotando-o, agora, de uma função específica no argumento, e não mais apenas na criação da verossimilhança, tal como o faz o romance realista em sua visão. Para isso, serviu-se em “La postulación de la realidad” do paradigma da arte clássica e, sobretudo, do

¹⁴⁸ “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 500.

pensamento conceitual, o qual pode também fornecer não apenas um modelo de representação da realidade exterior baseado na economia e abstração, mas também um modelo de coerência interna para a narrativa.¹⁴⁹ Muito embora justifique essas escolhas racionalmente, a valoração contínua em sua obra do abstrato e do geral, em detrimento do particular, parece buscar atender a uma imposição de ordem histórica. “O primado do conceito”, diz Jameson, implica “um momento histórico em que os universais advém(...)”. Talvez seja esse momento histórico que esteja na base da poética dita “clássica” reivindicada por Borges.

Narrativa e magia

Em “El arte narrativo y la magia”, ensaio de 1932, a preocupação de Borges se desloca. Agora, o autor se deterá agora menos modos de representar a realidade do que nos modos de construção do texto enquanto artefato artístico e na natureza das relações lógicas que atuam em seu interior. Essa preocupação coloca-se logo no início do texto com a constatação de que os procedimentos de construção do romance não haviam despertado, até então, muito interesse por parte da crítica. De fato, nesta época, a análise formal da prosa estava apenas começando a se tornar mais sistemática e especializada (pense-se, por exemplo, na importância da contribuição dos formalistas russos no período). A esse desinteresse, Borges atribuía uma causa histórica: a prioridade de outros gêneros mais antigos, que acumularam vasta fortuna crítica desde a antiguidade clássica. Gênero relativamente novo se comparado a outras formas literárias, o romance não apenas não dispunha de semelhante herança, como parecia ainda sofrer alguma

¹⁴⁹ A ideia aqui é a de que o conceito funciona como um sistema, como uma unidade coerente e fechada em si própria, como afirmou Ernst Cassirer: “é possível demonstrar que todo o trabalho intelectual que o espírito executa ao enformar impressões particulares em representações e conceitos gerais, visa essencialmente a romper o isolamento do dado ‘aqui e agora’, para relacioná-lo com outra coisa e reuni-lo aos demais numa ordem inclusiva, na unidade de um sistema.(...) o fato aparentemente singular é conhecido, compreendido e conceituado, somente quando é “subsumido” a um universal, quando é aceito como caso de uma lei, como membro de uma multiplicidade ou de uma série.” (CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 43-44).

resistência e não ter a mesma a dignidade de outros gêneros, como, por exemplo, a lírica ou a tragédia.¹⁵⁰

A essa causa histórica, soma-se uma principal, inerente ao próprio objeto: a dificuldade de analisar a composição da narrativa romanesca. Diz Borges:

El analista de una pieza forense o de una elegía dispone de un vocabulario especial y de la facilidad de exhibir párrafos que se bastan; el de una dilatada novela carece de términos convenidos y no puede ilustrar lo que afirma con ejemplos inmediatamente fehacientes.¹⁵¹

Essa dificuldade própria do objeto não se desvincula daquela causa que Borges entende como histórica. De fato, a falta de um vocabulário especial (que mal havia começado a surgir quando Borges escrevia), se por um lado é motivada pela prioridade dos outros gêneros, por outro lado, se deve à própria natureza irregular da forma do romance. O gênero resiste à teoria em razão de sua forma rarefeita e aberta à experiência atual e inacabada do presente histórico,¹⁵² o que não apenas dificulta o trabalho da teoria, como também parece lhe diminuir a relevância, quando considerado segundo os ideais clássicos de unidade e perfeição.

Mas é sobretudo em razão de sua linearidade, sucessividade e extensão que o romance dificulta a análise crítica. Diz Borges que o analista de um romance não pode se servir de um trecho ou parágrafo para ilustrar suas afirmações. De fato, do ponto de vista da história contada, a elucidação da construção de um romance envolve aspectos do argumento que estão espalhados no tempo, isto é, pelas páginas do romance. A necessidade de lidar com a *fábula*, que é linear, e não apenas com aspectos pontuais da *trama*, impõe restrições ao crítico.¹⁵³ A paráfrase é o único meio viável de abordar o argumento, o que termina, porém, sacrificando, em alguma medida, o próprio texto da obra, que deveria corroborar e comprovar, empiricamente, o alegado pelo analista.

¹⁵⁰ A dificuldade de aceitação do romance em suas origens foi relatada por Antonio Candido em “A timidez do romance”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p.81-99. Sobre a resistência que o gênero ainda parecia sofrer em momentos posteriores, ver as considerações iniciais de Cláudio Magris em “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (org.). *O Romance 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.1015.

¹⁵¹ “El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 506.

¹⁵² Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014, p.397-428,

¹⁵³ Cf. a clássica distinção de Boris Tomachevski em “Temática”. In: EIKHENBAUM, Boris e outros *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

É levando em conta esse caráter de linearidade da épica que ele começa sua argumentação analisando a “face romanesca” do poema *The life and Death of Jason*, de William Morris. Assim como faz a propósito de *Martín Fierro*, na análise da poesia gauchesca, Borges deixa de lado o fato de que o texto esteja disposto em versos, pois o que lhe interessa são questões relativas à história e seu ordenamento no enredo. Ou seja, justamente aquele aspecto abstrato da obra, a disposição linear que perpassa todo o conjunto, que não pode ser isolado numa parte específica e demonstrado de modo categórico. Comentando aquele poema, com “finalidade literária” e não “histórica”, isto é, interessado apenas na construção interna do texto, Borges escreve:

El arduo proyecto de Morris era la narración verosímil de las aventuras fabulosas de Jasón, rey de Iolcos. La sorpresa lineal, recurso general de la lírica, no era posible en esa relación de más de diez mil versos. Ésta necesitaba ante todo una fuerte apariencia de veracidad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda, que constituye, para Coleridge, la fe poética. Morris consigue despertar esa fe; quiero investigar cómo.¹⁵⁴

Novamente, o problema da verossimilhança se coloca como ponto de partida das considerações do autor. Aqui, ele pretende compreender como a obra em questão consegue obter sua “aparência de veracidade”. Menos do que a adequação à *doxa*, a ideia de suspensão da descrença parece sugerir as condições de possibilidade do ato da leitura. Suspende-se a descrença *enquanto* se lê e com a *finalidade* de ler. A suspensão da descrença é uma necessidade interna da obra, é um requisito a garantir sua totalidade ante a presença do leitor e o impele a prosseguir lendo, sem que se questione sua verdade e se abandone o livro. Essa exigência se torna ainda mais especial considerando, sobretudo, a natureza fantástica e extraordinária das figuras envolvidas na história analisada por Borges.

A esse respeito, a argumentação do autor dá a entender que a criação da verossimilhança do episódio em que, no livro de Morris, o centauro Quirón aparece depende de menções anteriores e incidentais, atuando como imagens preparatórias, que sugerem, lateralmente, e por isso como um fato natural, a existência do centauro. Essas menções preparatórias constroem pouco a pouco a criatura fantástica, tornando-a lógica, necessária, motivada e não simplesmente impostas diante do leitor no momento em que

¹⁵⁴ “El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 506.

faz sua aparição. A verossimilhança do centauro – sua necessidade – é criada pelo acúmulo de menções prévias e laterais, que como que naturalizam sua figura. No exemplo citado por Borges, o procedimento parece se constituir de uma mistura entre detalhes insignificantes, tidos como aceitáveis, e detalhes significativos ou necessários à construção de determinado efeito, de modo que, em meio a tantas outras circunstâncias “naturais” do argumento, não o questionamos. Sugere-se novamente aqui que a narrativa não pode prescindir de certos detalhes aparentemente gratuitos, embora efetivamente estejam dotados de uma função.

Tanto no caso do centauro, quanto no caso das sereias em seguida citadas no ensaio, a verossimilhança depende de uma necessidade artificial criada pela obra que consiste na repetição gradual e pouco perceptível de menções relacionadas a esses seres fantásticos, menções estas que se mesclam a detalhes naturais, que não questionamos. A noção de verossimilhança tende a assumir, portanto, o sentido de uma preparação interna, isto é, uma justificativa engendrada pela repetição de motivos concernentes ao objetivo (no caso, a inserção dos seres fantásticos).

A justificativa do centauro se torna, então, tautologicamente interna: é o próprio texto que fornece os elementos para justificar as criaturas fantásticas que nele figuram. Essa junção entre repetição de um motivo e menção marginal parece estar de acordo com aquilo que Borges diz da falta de necessidade de descrição completa, enfática: aquilo que parece verdade ocupa um lugar lateral, sem destaque, que não precisa ser descrito muito detalhadamente.

Talvez motivado por sua declarada preferência por narrativas vinculadas à língua inglesa,¹⁵⁵ que lhe parecem seguir uma tendência construtiva mais rigorosa, seu próximo exemplo será Edgar Allan Poe. Porém, não o famoso Poe dos contos policiais ou de raciocínio, tais como “O crime na Rua Morgue” ou “O escaravelho de ouro”, mas sim um Poe bastante singular. A peça comentada por Borges é o único romance do escritor estadunidense: *The narrative of A. Gordon Pym*, escrito em 1838. Narrado em primeira pessoa (o que lemos é o manuscrito revelado por um editor), o romance conta uma série de aventuras de seu protagonista pelo mar, desde suas primeiras e aflitivas incursões,

¹⁵⁵ A propósito do já mencionado romance *Las ratas*, de José Bianco, Borges afirmava em sua resenha: “Ha primado hasta ahora en la formación de las novelas argentinas el influjo de la literatura francesa; en este libro (como en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares) prima el influjo de la literatura del idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida” (“José Bianco: Las ratas”. In: *Borges en sur*, p.273).

quando ainda era um jovem em Nantucket, até as que seriam as primeiras expedições humanas ao Polo Sul. Trata-se de uma narrativa de aventuras, bem ao gosto de Borges, repleta de situações fantásticas ou cenas de terror memoráveis. O ar fantástico que a obra ganha em ritmo crescente (seu final é o momento mais emblemático e misterioso) não impede que Borges o tome como exemplo de rigor construtivo. Pelo contrário, o que lhe atrai é precisamente essa junção entre fatos aparentemente insólitos e a possibilidade de explicá-los a partir de uma chave racional. Cabe aqui lembrar o que disse o autor a propósito de *La invención de Morel*: “Las ficciones de índole policial (...) refieren hechos misteriosos que luego justifica un hecho razonable. Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural”.¹⁵⁶ Assim como na narrativa policial, o insólito observado nos bons romances de aventura se mostra passível de decifração racional a partir de elementos do próprio argumento.

Na análise que Borges faz do romance de Poe, esse único “postulado fantástico” toma a forma de um “argumento secreto”. Borges propõe que “los argumentos de ese libro son dos: uno inmediato, de vicisitudes marítimas; otro infalible, sigiloso y creciente, que sólo se revela al final.”¹⁵⁷. Para além da mera sucessão de aventuras de Pym, segundo essa análise, tudo no romance de Poe estaria organizado em função da cor branca, ou melhor, em uma espécie de função negativa: o romance construiria sua coerência ou sentido ao evitar o “anátoma do branco”, que, como sabemos por seu desfecho, é a cor da enigmática e ameaçadora figura que seu protagonista vislumbra quando nos aproximamos das últimas linhas da narrativa. Como Poe propõe em *A filosofia da composição*, é o desfecho que determina todo o antecedente. No exemplo de Borges, não fica claro como a mencionada cor branca determina os eventos do romance. Depreende-se que, na realidade, o branco atua como um *leitmotif* que frequentemente sugere os acontecimentos finais.

Por isso, logo após concluir seu breve comentário sobre *Gordom Pym*, Borges introduz a formulação central de seu ensaio:

¹⁵⁶ “Adolfo Bioy Casares: La invención de Morel”. In: *Prólogos, con un Prólogo de prólogos*, O.C., IV, p. 28.

¹⁵⁷ “El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 509.

Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *idola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia.¹⁵⁸

A modelo do que fará no prólogo a “La invención de Morel”, o autor antecipa neste texto seu posicionamento contra o romance realista, aqui designado como “romance de caracteres”. É em oposição a esse tipo de romance que Borges pretende erigir sua poética. Toda a abundância de detalhes e encontros, típica da variante naturalista do gênero, não tem lugar numa narrativa de aventuras, cuja centralidade recai na ação e nos incidentes do enredo, e não na mente da personagem ou pormenores de determinado cenário. Como já vimos, essa importância que a ação assume na narrativa deriva em alguma medida de Stenvenson. Para este, não é o personagem, mas o acontecimento o elemento decisivo da narrativa. Tanto Stevenson quanto Borges defendem que as narrativas tenham elementos *realmente narrativos*, que comuniquem uma anedota, uma história capaz de ficar gravada na memória do leitor.¹⁵⁹

Assim talvez se compreenda por que para Borges o problema central da arte romanesca seja a *causalidade*. Essa noção expressa o modo pelo qual esse gênero narrativo, que é uma arte temporal, constrói o encadeamento e a articulação de suas ações (ou seja, sua coerência interna). Se, segundo a conhecida fórmula de Aristóteles, o tempo é concebido como o “número do movimento segundo o antes e o depois”¹⁶⁰, é a noção de causalidade que estabelece as relações hierárquicas de anterioridade ou posterioridade entre os diferentes eventos ocorridos no tempo. Parece, pois, ser precisamente esse caráter ordenador que Borges tem em vista quando afirma que o problema central do romance é a noção de causalidade.

É preciso, no entanto, fazer algumas considerações a propósito da utilização dessa noção como conceito da teoria da narrativa. O “tempo” que observamos na narrativa é distinto daquele que vivenciamos na realidade. A categoria da causalidade

¹⁵⁸ Ibidem, p. 510.

¹⁵⁹ Para um desenvolvimento detalhado dessas questões, ver o já mencionado estudo de Daniel Balderston. *El precursor velado: R.L. Steveson en la obra de Borges.*, p.14-42.

¹⁶⁰ ARISTÓTELES. *Física*, Livro IV. Madrid: Gredos, 1998, p.271.

costuma ser empregada em nosso cotidiano com a função de conferir ordem aos eventos vividos e racionalizar a experiência temporal da realidade empírica, marcada por contingências.¹⁶¹ Os eventos no interior de uma obra de arte, por seu turno, são de ordem lógica e não apresentam essa carência de sentido que é própria da vida.¹⁶² Os fenômenos que observamos na narrativa não têm uma existência espontânea, mas calculada. Os fatos ali encontrados pelo leitor não *acontecem* ao acaso, como na realidade empírica. Enquanto nesta os fenômenos estão sujeitos à aleatoriedade, os componentes de texto literário são em grande medida determinados por uma intenção compositiva deliberadamente estabelecida pelo autor. Mas, em função da natureza sequencial e não simultânea da linguagem escrita (ou oral), essa disposição das partes assume o caráter de *ilusão de tempo*, que se realiza no ato da leitura. Portanto, pode-se dizer que a causalidade da narrativa tem algo daquela falácia lógica conhecida por *post hoc ergo propter hoc*: depois disso, logo por causa disso.

As considerações de Theodor Adorno, na seção de sua *Teoria estética* dedicada a estudar a coerência e o sentido das obras de arte, são bastante esclarecedoras a esse respeito. Para o filósofo, as obras de arte são uma construção lógica, ainda que não busquem, como na filosofia, a generalidade dos conceitos ou a formulação de juízos. Até certa medida, as obras de arte dependem desses elementos racionais ou lógicos derivados da *ratio* moderna, contudo, não se reduzem a eles. A identidade das obras de arte (aquilo que as torna singular, distintas de uma notícia de jornal ou de um produto da indústria cultural), depende de seu princípio de consequência lógica. Tal princípio, nas artes temporais, costuma assumir a aparência de relações causais. Diz o filósofo:

Nas artes temporais, o seguir-se isto ou aquilo de outra coisa dificilmente é uma metáfora; que este acontecimento seja numa obra causado por outro deixa, pelo menos, entrever claramente a relação causal empírica. Uma coisa deve provir de outra, e não apenas nas artes temporais; as artes visuais têm necessidade de igual rigor lógico. A obrigação de as obras de arte se identificarem consigo mesmas, a tensão em que caem e que as liga ao substrato do seu contrato imanente e, por

¹⁶¹ Como disse Aristóteles: “Todas las cosas se generan y se destruyen en el tiempo. Por eso, mientras que algunos decían que el tiempo era ‘el más sabio’, el pitagórico Parón lo llamó con más propiedad ‘el más necio’, porque en el tiempo olvidamos. Es claro, entonces, que el tiempo tomado en sí mismo es más bien causa de destrucción que de generación, como ya se dijo antes, porque el cambio es en sí mismo un salir afuera de sí, el tiempo es solo indirectamente causa de generación y de ser” (*Física*, p.285)

¹⁶² A esse respeito, ver a distinção que Paul Ricoeur faz em *Tempo e narrativa* entre *tempo da obra* e *tempo dos acontecimentos*, e também entre *lógico* e *cronológico* (RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus 1994, p. 67-68).

fim, a ideia tradicional da homeostase a conseguir precisam do princípio de consequência lógica: tal é o aspecto racional das obras de arte.¹⁶³

Conquanto Adorno afirme que esse aspecto de causalidade dificilmente seja uma simples metáfora, não se trata exatamente do mesmo princípio que explica os fenômenos da realidade empírica. Pois a relação causal empírica não é transposta para dentro da obra *ipsis litteris*, sem mediações, tal como a vivemos (na visão de Borges, é justamente aí que reside o problema do romance realista, que se pretende uma transposição fiel de tal experiência, o que lhe conferiria um aspecto de caos e desordem). Ela apenas se vislumbra na obra de arte, como uma espécie de ilusão. Com efeito, ao logo de sua explanação sobre o tema, Adorno irá matizando e insistindo na diferença entre a lógica dos eventos empíricos e a lógica artística:

A unidade, que as obras de arte assim obtêm, põe-nas em analogia com a lógica da experiência, tanto quanto os seus procedimentos, os seus elementos e as suas relações se afastam dos da empiria prática. (...) A arte não possui em si, sem qualquer mediação, o espaço, o tempo e a causalidade, nem se mantém, segundo o filósofo idealista, como esfera ideal muito além das suas determinações; influenciam-na como que de longe e imediatamente se tornam nela algo de diverso.¹⁶⁴

A diferença entre a lógica do empírico e a lógica da obra de arte parece residir no fato de que esta é capaz de conferir a seus produtos uma experiência de liberdade ao artista que a criou, diferentemente daquela, que visa a explicar logicamente os fatos empíricos ocorridos à nossa revelia. Retomando a distinção de Aristóteles entre o poeta e o historiador, sabemos que este deve contar aquilo que foi, sem a liberdade de alterar a natureza dos acontecimentos, sua ordem, etc., enquanto àquele cabe a liberdade (não irrestrita, contudo) da virtualidade do possível. A fidelidade ao fato empírico confere menos liberdade ao historiador, quando comparado ao poeta, que tampouco detém liberdade plena ao criar, visto que preso às restrições da verossimilhança e da necessidade, mas que, contudo, opera no âmbito muito mais diversificado do possível, e não no da verdade histórica.

¹⁶³ ADORNO, *Teoria estética*, p. 209.

¹⁶⁴ Ibidem, p.209-211.

Assim, é nessa liberdade no manejo das categorias que operam no discurso sobre o real empírico que se encontra a singularidade da lógica artística. A arte é um espaço no qual a submissão às contingências da experiência pode ser revertida, tornando-se possível controlar racionalmente aquilo que antes nos controlava:

(...) as categorias formativas da arte não são, sem mais, qualitativamente diferentes das categorias externas, mas transpõem a sua qualidade para o médium qualitativamente diverso, apesar da sua modificação. Se essas formas são na existência externa as formas determinantes da dominação natural, são, por sua vez, dominadas na arte; lida-se com elas livremente. Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente a dominação da natureza. A utilização dessas formas e da sua relação com os materiais torna evidente o seu caráter arbitrário, perante a aparência de inelutabilidade, que lhes cabe na realidade.¹⁶⁵

Para trazer essa discussão para o âmbito específico da narrativa, podemos recorrer a um ensaio bastante elucidativo publicado por Gerard Genette nos anos de 1960. Em “Verossímil e motivação”, o crítico discute as diferentes maneiras históricas pelas quais se buscou construir a verossimilhança ficcional.¹⁶⁶ Ao destrinchar não apenas a noção de verossimilhança, mas também as de causalidade, motivação e funcionalidade, o crítico forneceu elementos para uma compreensão do funcionamento da narrativa não mais alimentada por uma ilusão realista que tomava de empréstimo categorias não propriamente literárias para tentar explicar a lógica da criação de sentido envolvida num texto narrativo.

Tanto quanto Adorno, no trecho citado logo acima, Genette destaca a importância da liberdade com que o escritor preside a composição de sua obra. Quando um escritor se dispõe a escrever, suas “causas” já estão mais ou menos determinadas de antemão. O autor raramente não tem um plano, uma intenção pré-concebida, que o guiará na escrita de seu texto, do começo até o final (se conseguirá ou não cumprir essa meta, é uma outra

¹⁶⁵ Ibidem, p.211/212.

¹⁶⁶ Em linhas gerais o autor argumenta que a teoria clássica da verossimilhança se caracteriza por uma relação de implicação entre a ação e a norma, mais especificamente uma relação de obediência à norma, esta entendida como um conjunto de máximas e opiniões (*doxa*) que regula um gênero específico. O que define a verossimilhança clássica, independentemente dos conteúdos particulares que esse conjunto de crenças pode assumir em determinado momento histórico, é o “princípio formal de respeito à norma”, ou seja, “a existência de uma relação de implicação entre a conduta particular atribuída a determinado personagem e determinada máxima geral implícita e aceita” (GENETTE, Gerard. “Verossímil e Motivação”. In: BARTHESE, Roland e outros. *Literatura e semiologia*, p. 10-11). Mas, mesmo na passagem da verossimilhança “clássica” à “moderna”, pode-se dizer que perdura um princípio comum: justificar um particular sempre a partir da remissão a um universal. Modernamente, pode-se dizer que a fonte dessa justificação retraiu-se da opinião pública externa para um sentido ou finalidade interno ao próprio texto.

e complicada questão). De fato, é o que já dizia Poe nos primeiros parágrafos de sua *Filosofia da Composição*. Mas, se para o contista o plano do escritor deve sempre ter em vista o desfecho, em geral um acontecimento surpreendente ou catastrófico, em Genette esse objetivo assume um caráter mais difuso e indeterminado, a que ele denomina *telos*. Mais do que um simples acontecimento, essa finalidade talvez corresponda a um sentido global que se pretende construir para o texto (algo talvez como a noção de *leitor implícito* proposta por Wolfgang Iser¹⁶⁷) Evidentemente não é preciso perscrutar a mente do autor empírico, para desvendar esse plano, pois se trata de “intenção” que é possível reconhecer objetivamente na obra (embora Genette também reconheça a possibilidade de recorrer a outras fontes que ajudem a elucidar os desígnios do autor).

Neste ponto, cabe esclarecer que, para o crítico, o *telos* não se confunde com a *verdade da obra*. Mesmo que se compreenda o plano da composição de um texto, “é lícito procurar-lhe em outra parte todas as determinações psicológicas, históricas, estéticas, etc., que se quiser.”¹⁶⁸ Embora Genette tenda a se preocupar exclusivamente com a imanência do discurso narrativo, nota-se aqui uma diferenciação bastante importante para a atividade da crítica. A esse respeito, Adorno é quem melhor se propôs a distinguir esses dois aspetos, interessado no conteúdo de verdade da obra de arte. Para o filósofo,

o facto de saber se a intenção se objectiva em poetizado constitui o ponto de partida, se é que também não o *telos* da crítica; as linhas de ruptura entre aquela intenção e o que é alcançado, que dificilmente faltam numa obra de arte contemporânea não são menos cifras do seu conteúdo do que o que foi alcançado. Mas, uma crítica superior, a crítica da verdade ou inverdade do conteúdo torna-se muitas vezes crítica imanente mediante o conhecimento das relações entre a intenção e o poetizado, o pintado e o composto.¹⁶⁹

Para Adorno, é precisamente nas falhas, naquilo que destoa da intenção objetivamente reconhecível da obra que se pode obter seu conteúdo de verdade. Genette, ainda que reconheça a legitimidade de uma busca de significados que extrapole a imanência do discurso literário, procurará se deter na compreensão de como essa intenção determina a economia interna da narrativa.

Para Genette, o eixo que regula tal economia é *telos* que o escritor estabelece. O *fim* é a verdadeira “causa”, a fonte e a justificativa última de todos os “efeitos” da

¹⁶⁷ Cf. COMPAGNON, Antoine. “O leitor”. In: *O demônio da teoria*, p. 137-161.

¹⁶⁸ GENETTE, Gerard. “Verossímil e Motivação”. In: BARTHES, Roland e outros. *Literatura e semiologia*, p. 30.

¹⁶⁹ ADORNO, *Teoria estética*, p. 232.

narrativa. Ele é a causa final a qual respondem, inversamente, todos os elementos do texto:

Estas determinações retroativas constituem precisamente o que chamamos de arbitrário do discurso narrativo, isto é, não a indeterminação absolutamente, mas a determinação dos meios pelos fins, e, falando mais brutalmente, das causas pelos efeitos. É esta lógica paradoxal da ficção que obriga a definir qualquer elemento, qualquer unidade do discurso narrativo por seu caráter funcional, isto é, entre outras, por sua correlação com uma outra unidade, e analisar a primeira (na ordem de temporalidade narrativa) pela segunda, e assim por diante – donde decorre que a última é que comanda as outras e que nada [a] comanda.¹⁷⁰

Para o Genette, a análise da pertinência de cada momento deve ser feita considerando sua *função a termo* e não sua causa, como, por exemplo, perguntar por que fulano agiu de tal forma. Aquilo que a nós se mostra como causa, pondera o crítico, muitas vezes não são mais do que pseudo-justificativas, como no caso do romance balzaquiano, “cuja abundância suspeita [de justificativas] não faz mais do que sublinhar, afinal de contas, o que elas queriam mascarar: o arbitrário do discurso narrativo.”¹⁷¹ Outro exemplo mais claro, embora citado apenas de passagem pelo autor, seria a loucura de Dom Quixote: não é ela a causa das aventuras do cavaleiro andante; ela é antes a justificativa de que Cervantes se utiliza justamente para narrar tais aventuras. O verdadeiro fim do romance não é a figuração da loucura de Dom Quixote, mas sim de suas aventuras, defende o crítico.

Assim, poderíamos dizer que a verdadeira natureza da concatenação de motivos numa narrativa que se pretenda coerente e lógica é antes teleológica do que causal. O que temos o costume de chamar de causas e efeitos numa narrativa deve, então, ser reformulado em termos de *meios* e *fins*. A verdadeira natureza das relações entre as unidades do discurso narrativo somente pode ser entendida como causal se considerarmos a *finalidade* a que respondem tais unidades como uma causa *final* ou *posterior*, invertendo, assim, a relação de precedência que a causa costuma ter sobre o efeito.

Seria mais do que uma imprecisão, portanto, empregar a categoria da causalidade no vocabulário sobre a narrativa. A relação artificial entre meios e fins vista como uma

¹⁷⁰ GENETTE, “Verossímil e Motivação”. In: BARTHES, Roland e outros. *Literatura e semiologia*, p. 30.

¹⁷¹ Ibidem, p. 21.

relação natural entre causas e efeitos corresponde, na visão do crítico, a uma ilusão realista:

A motivação é, pois, a aparência e o álibi causalista que se dá a determinação finalista, que é a regra da ficção: o *porquê* encarregado de fazer esquecer o *para quê?* – e, portanto, de naturalizar, ou de *realizar* (no sentido de: fazer passar por real) a ficção, dissimulando o que tem de *concertado*, como diz Valincour, isto é, de artificial. A reversão da determinação que transforma a relação (artificial) de meio e fim numa relação (natural) de causa e efeito é o próprio instrumento desta *realização*, evidentemente necessária para o consumo corrente, que exige esteja a ficção presa a uma ilusão, mesmo imperfeita e meio enganosa, de realidade.¹⁷²

Portanto, segundo essa perspectiva, a narrativa é um objeto construído segundo regras próprias, que, no entanto, logra dissimular sua condição artificial, servindo-se de uma articulação de motivos que imita nossa percepção dos fenômenos empíricos (ou uma convenção sobre tal percepção) em seu ordenamento automático dos fatos em causa e efeito, sempre num sentido linear e progressivo. Seria mais preciso, então, falar em *finalidade*, visto que as noções de motivação ou causalidade são termos que mascaram a organização teleológica do texto.

Toda essa digressão é importante para compreendermos a especificidade da proposta de Borges a respeito da construção da narrativa. Ainda que o autor faça uso da noção de causalidade, sua proposta leva em consideração a natureza artificial e teleológica da ordenação das unidades do discurso narrativo. Sua crítica ao “romance de caracteres”, que “simula ou dispõe uma concatenação de motivos que se dispõe a não diferir daqueles do mundo real”, parece convergir com a crítica de Genette a respeito da ilusão realista. A crítica de Borges se dirige à tentativa de reconstruir literariamente o modo como percebemos os fatos da realidade empírica, marcada por grande uma variedade de acontecimentos aos quais não é possível a atribuição precisa de causas. Tal dificuldade se acentua, ainda, pela debilidade da experiência no mundo moderno, que conduz o sujeito à tentativa de representação da própria mente, realidade em que tempo e espaço estariam fundidos, e a noção de causalidade, esgarçada.¹⁷³ Assim, para retomar os exemplos colocados por Borges no prólogo de *La invención de Morel*: que relação causal há entre amantes que se adoram a ponto de se separar, ou suicidas por

¹⁷² Ibidem, p. 33.

¹⁷³ Cf. ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

felicidade? Se há alguma, não somos capazes de enxergar, e isso confere a essas narrativas certa opacidade ou imprevisibilidade própria da realidade que pretendem retratar, seja ela o mundo empírico moderno ou a consciência individual do personagem.

Mas, assim como o fez em “La postulación de la realidad”, o autor procurará uma alternativa à hegemonia do romance realista, recorrendo a textos ou gêneros que de alguma forma apontem para um caminho distinto: os romances de “contínuas vicissitudes” (provavelmente o autor está se referindo ao romance de aventuras), o relato de breves páginas (isto é, o conto, em sua vertente poeana), e o cinema de Hollywood, como vimos mais acima. Com esses exemplos, Borges está construindo um espaço de recepção de sua obra que desloca os parâmetros de compreensão do romance realista para outras formas alternativas ou não hegemônicas de narração.¹⁷⁴ Junto a essa desnaturalização do paradigma narrativo, o autor proporá outro modelo inusitado para pensar a construção da forma narrativa: “a primitiva claridade da magia”.

Tomando como base as ideias do antropólogo inglês James Frazer, Borges reconhece na lógica do pensamento mágico uma produtiva fonte de elementos para a teoria da narrativa. O princípio geral de tal pensamento é a lei da simpatia, segundo a qual *o semelhante produz semelhante*. Na magia, pretende-se alcançar determinados objetivos a partir da afinidade que as práticas mágicas seriam capazes de estabelecer com os efeitos visados. O pensamento primitivo toma a *analogia* que o ato mágico promove como um meio supostamente eficaz de *atrair* aquilo que se busca: o efeito tende a se parecer com a causa que o produziu.¹⁷⁵ Essa correlação entre seres ou coisas distantes se apresenta tanto como uma relação de *proximidade*, quanto como uma relação arbitrária de *semelhança* imagética. No primeiro caso temos a chamada “magia contagiosa”, e no segundo, a “magia mimética”.

É este aspecto de similitude que interessa ao nosso autor:

Los pieles rojas de Nebraska revestían cueros crujientes de bisonte con la cornamenta y la crin y machacaban día y noche sobre el desierto un baile tormentoso, para que los bisontes llegaran. Los hechiceros de la Australia Central se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la sangre, para que el cielo imitativo o coherente se desangre en lluvia también. Los malayos de la Península suelen atormentar o denigrar una imagen de cera, para que perezca su original. Las mujeres estériles de

¹⁷⁴ Ver a esse respeito MONEGAL, *Borges, uma poética da leitura*, p. 163/164 e PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 153/154.

¹⁷⁵ Cf. MONTEIRO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo, Ática, 1986, p.22.

Sumatra cuidan un niño de madera y lo adornan, para que sea fecundo su vientre. Por iguales razones de analogía, la raíz amarilla de la cúrcuma sirvió para combatir la ictericia, y la infusión de ortigas debió contrarrestar la urticaria. El catálogo entero de esos atroces o irrisorios ejemplos es de enumeración imposible; creo, sin embargo, haber alegado bastantes para demostrar que la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras imaginarias. Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles.¹⁷⁶

Ao contrário do que normalmente pensamos, há uma racionalidade atuando por trás dos atos mágicos. A lógica da semelhança os preside. Ainda que mecânico (ou talvez porque mecânico), o universo da magia é dotado de um funcionamento bastante preciso, não havendo espaço para o imprevisível ou excepcional.

Mais importante, contudo, é perceber as duas ideias que se destacam nos exemplos elencados por Borges. A primeira é a ideia de que a magia cumpre uma *finalidade*: a repetição da construção “para que” em quase todos os exemplos o deixa claro. A segunda ideia é a noção de que a magia é uma forma de *representação*: céu “imitativo” ou “coerente”, “imagem de cera” e “original”. Esse caráter funcional e simbólico da analogia presente nos exemplos de Borges revela que há muito mais verdade na comparação entre narrativa e magia do que estão dispostos a reconhecer os críticos que comentam esse texto. O uso da noção de magia aqui é mais do que uma metáfora que simplesmente expressa a ideia de similaridade. Há consequências importantes a se extrair dessa analogia.

Primeiramente deveríamos começar lembrando que, como demonstraram os estudos antropológicos mais avançados, o pensamento mágico é uma das primeiras formas encontradas pelo homem para tentar exercer o domínio sobre a natureza. Esses primeiros rudimentos da ciência visavam a fins específicos na vida dos povos primitivos. Ao buscarem a realização de objetivos necessários à sobrevivência do homem, podem ser considerados uma das primeiras tentativas de produzir efeitos sobre a natureza. Marcel Mauss, no seu importante *Esboço de uma teoria geral da magia*, explica que a magia é uma “ciência antes da ciência” ou “a forma primeira de pensamento humano”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 511.

¹⁷⁷ MAUSS, Marcel. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003, p. 50.

Como tal, ela tende a ser também uma forma de linguagem. As práticas mágicas, defende o antropólogo, não são vazias de sentido. Elas correspondem a representações muito ricas, pois todo rito mágico traduz uma ideia: “o mínimo de representação que todo ato mágico comporta é a representação de seu efeito.”¹⁷⁸ É normal, portanto, que o discurso sobre a magia se assemelhe a uma paráfrase do princípio de causalidade:

De fato, a magia dá realmente a impressão de ser uma gigantesca variação sobre o tema do princípio de causalidade. Mas isso nada nos ensina; pois seria muito surpreendente que ela pudesse ser outra coisa, já que tem por objeto quase exclusivo, ao que parece, produzir efeitos. Tudo o que conhecemos é que, sob esse aspecto, simplificando suas fórmulas, é impossível não considerá-la uma disciplina científica, e foi o que fizeram Frazer e Jevons. Acrescentemos que a magia faz a função de ciência e ocupa o lugar das ciências por nascer.¹⁷⁹

Compreende-se, aqui, porque Borges se interessa pelo exemplo da magia, ligando-a ao aspecto de causalidade que a sequência linear da narrativa tende a apresentar. Mas note-se que o tipo de lógica que a magia desenvolve não é ainda aquela que depende do hábito e que, segundo Hume, fundamenta o princípio de causalidade.¹⁸⁰ O princípio lógico que comanda as relações de causa e efeito buscadas pelos primitivos não deriva de um conjunto de experiências acumuladas na memória coletiva ou individual que permite atribuir um efeito a uma causa, mas sim da lógica mais elementar da semelhança entre o polo da causa e o polo da consequência buscada. Pois mesmo a semelhança que os primitivos julgavam evocar estava longe de ser algo natural. Diz Mauss: “Com efeito, a similitude posta em jogo é inteiramente convencional; nada possui da semelhança de um retrato. A imagem e seu objeto têm em comum apenas a convenção que os associa.”¹⁸¹

A similaridade de que se serviam os ritos mágicos era algo absolutamente convencional e, assim, artificial. Tomemos o exemplo de Borges: quando os feiticeiros australianos querem fazer chover, ferem o braço para que caia a chuva desejada. Mas que semelhança há neste caso entre uma coisa e outra? Certamente, é o sangue que cai do braço simulando a chuva que cai do céu. Porém, a água que cai da chuva, salvo seu estado líquido, em muito pouco se parece com o sangue que escorre do braço do

¹⁷⁸ Ibidem, p. 97.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 99/100

¹⁸⁰ Cf. HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004, p. 77.

¹⁸¹ MAUSS, “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*, p. 104.

feiticeiro. Igualmente, sob diversos aspectos, é possível pensar inúmeras diferenças entre nuvens e braços... Pode-se prosseguir ao infinito apontando as dessemelhanças. Mas o pensamento mágico irá abstrair de todas elas e se voltar para uma tênue analogia. Pois o que importa efetivamente não é a semelhança em si:

Essa imagem, boneco ou desenho, é um esquema muito reduzido, um ideograma deformado; é semelhante apenas teórica e abstratamente. O jogo da similaridade supõe, portanto, [...] fenômenos de *abstração* e de *atenção*. A assimilação não vem de uma ilusão. É possível, aliás, prescindir de imagens propriamente ditas; a simples menção do nome ou mesmo o pensamento do nome, o menor rudimento de assimilação mental bastam para fazer de um substituto arbitrariamente escolhido, ave, animal, ramo de árvores, corda de arco, agulha, anel, o representante do ser considerado. *A imagem, em suma, é definida apenas por sua função, que é tornar presente uma pessoa. O essencial é que a função de representação seja cumprida.* (grifos meus)¹⁸²

Na medida em que o pensamento mágico acredita que o representante (o símbolo) de fato *equivale* ao representado, desprezando as diferenças entre ambos, ele produz na prática uma relação de *identidade* que extrapola a pura e simples semelhança. A semelhança abstrata do efeito procurado no meio mobilizado pode levar, assim, a uma homogeneização capaz de nivelar tudo, para além do estrito objetivo buscado. Por isso, afirma Mauss, a prática mágica não apenas supõe um processo de abstração como também requer atenção. Não basta apenas abstrair as qualidades do representante. É necessário também dirigir os atos mágicos a uma finalidade precisa e limitada:

A necessidade, a tendência que fazem o rito, não apenas escolhem os símbolos e dirigem seu emprego, mas também limitam as consequências das assimilações que, teoricamente, como as séries de associações por contiguidade, deveriam ser ilimitadas. Além disso, nem todas as qualidades do símbolo são transmitidas ao simbolizado. O mágico acredita ter o poder de reduzir à vontade o alcance de seus gestos, por exemplo, de limitar ao sono ou à cegueira os efeitos produzidos por meio de símbolos funerários; o mágico que produz a chuva contenta-se com o aguaceiro, porque ele teme o dilúvio; o homem assimilado a uma rã, que é cegada, não se torna, magicamente, uma rã.¹⁸³

Aqui talvez já possamos retomar as comparações entre narrativa e magia. A limitação dos efeitos com a qual, segundo Mauss, o feiticeiro pretende conduzir o ato

¹⁸² Ibidem, p. 104.

¹⁸³ Ibidem, p. 105.

mágico não parece de todo estranha à economia de meios que subjaz à ideia de composição artística. Muito antes de Edgar Allan Poe propor sua teoria da unidade de efeito para o conto, também os primitivos pareciam direcionar seus ritos de modo a obter um efeito único. Pode-se dizer que, tanto quanto a magia é dirigida por um objetivo definido a se obter, igualmente, na narrativa, a funcionalidade de cada momento particular é dirigida por uma intenção deliberadamente estabelecida pelo escritor. Mas, assim como os poderes mágicos são uma virtude outorgada socialmente ao feiticeiro, a coerência absoluta pretendida pelos escritores modernos é algo que em muito depende de um efeito de leitura urdido pelo escritor. Como já sugerimos anteriormente, muitas vezes, ela é mesmo um truque que força o leitor (e a crítica) a preencher lacunas e formar sentidos onde não talvez não houvesse.

Portanto, assim como no mundo primitivo, na narrativa a palavra também se torna “mágica”, tendo consequências no desenvolvimento da história. Escreve Borges:

Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior.¹⁸⁴

A ideia de que todo episódio num romance tem “projeção ulterior” aplica-se à narrativa em geral, de modo que cada uma de suas “unidades” (para usar a noção estruturalista) não deve ser tomada isoladamente, mas sempre em vista de um efeito (numa escala reduzida, como a do conto por exemplo, a identificação dessas unidades requer um minucioso trabalho de *close reading* a ser aplicado a estruturas menores como parágrafos, frases, palavras avulsas...) Certamente, isso é uma função da composição artística já desde Aristóteles, que estabelecia a obrigação de compor a intriga de modo que os fatos se sigam uns ao outro não de modo meramente sucessivo, mas necessário. Porém, visto de outro ângulo, o imperativo de que o romance seja um “jogo preciso de vigilâncias ecos e afinidades”, parece também sugerir a atenção própria daquele que está acompanhando os fatos narrados. Ou seja, aponta para uma atitude inquisitiva e crítica própria do leitor diante daquilo que lê. É como se o leitor devesse se comportar como um detetive de uma história policial, considerando cada informação do

¹⁸⁴ “El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 511.

texto uma pista potencial para a resolução de um mistério. Não à toa, Borges cita logo em seguida um exemplo tirado de Chesterton:

Así, en una de las fantasmagorías de Chesterton, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria, pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen.¹⁸⁵

Esse recurso lembra aquele que Boris Tomachevski chamou *motivación composicional*, usando como exemplo uma suposta anedota de Tchekhov, que dizia que, se um prego figura na parede no início da narrativa, será precisamente neste prego que o herói virá a se enforcar no desfecho da história.¹⁸⁶ Embora com uma contística um tanto diversa daquela praticada pelo russo, Borges aprovaria o exemplo, mas talvez substituisse o prego por um punhal. Assim o fez, com efeito, em “El hombre de la esquina rosada”, um de seus primeiros contos, contemporâneo ao desenvolvimento das ideias aqui apresentadas, no qual a imagem do punhal, após aparecer imperceptivelmente no primeiro parágrafo num comentário lateral do narrador, reaparece de modo irônico e surpreendente no final, esclarecendo os até então incompreensíveis acontecimentos narrados. De passagem, cabe dizer que esse detalhe significativo, que reaparece na conclusão e ressignifica todo o conjunto, foi bastante utilizado por Borges em outros contos, às vezes vinculado a uma peripécia e um reconhecimento, como em “La forma de la espada”, em que um dos personagens, marcado por uma cicatriz no rosto, terminará ao final revelando sua verdadeira identidade precisamente em razão dessa marca.

Mas essa ideia de que todo episódio tem projeção posterior tem um sentido mais específico, que extrapola a noção de causalidade organizada segundo um sentido linear e progressivo. Observemos os próximos exemplos dados pelo autor:

En una tercera, la *maquette* inicial — la mención escueta de un indio que arroja su cuchillo a otro y lo mata — es el estricto reverso del argumento: un hombre apuñalado por su amigo con una flecha, en lo alto de una torre. Cuchillo volador, flecha que se deja empuñar. Larga repercusión tienen las palabras. Ya señalé una vez que la sola mención preliminar de los bastidores escénicos contamina de incómoda irrealdad las figuraciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que ha intercalado Estanislao del Campo en el *Fausto*. Esa teleología de

¹⁸⁵ Ibidem, p. 511-512.

¹⁸⁶ Cf. TOMACHEVSKI, Boris. “Temática”. In: EIKHENBAUM, Boris e outros. *Teoria da Literatura: formalistas russos*, p. 184/185.

palabras y de episodios es omnipresente también en los buenos films. Al principiar *A cartas vistas* (*The Showdown*), unos aventureros se juegan a los naipes una prostituta, o su turno; al terminar, uno de ellos ha jugado la posesión de la mujer que quiere. El diálogo inicial de *La ley del hampa* versa sobre la delación, la primera escena es un tiroteo en una avenida; esos rasgos resultan premonitorios del asunto central. En *Fatalidad* (*Dishonored*) hay temas recurrentes: la espada, el beso, el gato, la traición, las uvas, el piano.¹⁸⁷

O primeiro é ainda mais um exemplo extraído de Chesterton, do conto “The Arrow of Heaven”¹⁸⁸. Nele, Borges se refere a dois acontecimentos distintos narrados no conto. O primeiro é uma anedota contada por um dos personagens a propósito das habilidades de um índio que, ameaçado por centenas de armas de fogo, teria sido capaz de atirar um punhal contra um de seus inimigos, abatendo-o. O segundo, o misterioso assassinato de um personagem, que a princípio parecia ter sido atingido por uma flecha de origem misteriosa – ou mesmo divina, especula-se – mas que finalmente descobrimos que foi assassinado diretamente, isso é, a flecha não foi atirada, mas sim cravada diretamente no pescoço da vítima pelo assassino. Ocorre que a citada anedota inicial em *nada influencia* diretamente o curso dos acontecimentos narrados; não há uma estrita relação de causalidade ou dependência entre ambos. O que há, na verdade, é a antecipação de uma imagem que espelha um acontecimento do argumento. Ou seja: uma determinada parte no conto (a anedota) funciona como um reflexo, ainda que simetricamente invertido, do acontecimento central, atuando como espécie de síntese imagética de seu sentido (não à toa, Padre Brown, o protagonista desse e outros contos de Chesterton, afirma que a anedota contada a respeito do índio talvez possa conter alguma “moral”).

Neste caso, portanto, nem sequer estamos diante de uma ilusão de causalidade. Trata-se, na realidade, de uma espécie de *leitmotiv* que atua no nível do sentido do texto, e não da ação. Talvez sejamos mais específicos ao dizer que se trata de um princípio de composição literária que propõe um tipo de coerência baseado não na causalidade e na sucessão linear, mas sim na *identidade entre as partes e o todo*. Cada parte, mais do que se integrar funcionalmente ao todo, transforma-se também numa *imagem do todo*. As partes são como que um microcosmo do conto inteiro, versões miniaturizadas do espaço no qual se inserem: o micro espelha o macro, ou se preferirmos, as partes espelham o

¹⁸⁷ “El arte narrativo y la magia”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 512.

¹⁸⁸ CHESTERTON, G.K. “The Arrow of Heaven” disponível em <<https://ebooks.adelaide.edu.au/c/chesterton/gk/c52fb/chapter26.html>> acesso em 15 de novembro de 2015.

todo.¹⁸⁹ Ora, aqui parecer tratar-se, na verdade, de um modelo de coerência já proposto pelos românticos. Segundo Todorov, “a relação ideal, tanto para Novalis como para os outros, [é] aquela em que um elemento é simultaneamente parte e imagem do todo, em que ele ‘participa’ sem por isso deixar de se ‘assemblhar’.”¹⁹⁰ O romantismo que Borges se esforçara para renegar retorna clandestinamente em sua teoria da coerência. Mas o fato é que não há oposição entre clássico e romântico aqui: ambos se unem em favor da unidade e contra o inimigo comum da fragmentação.

É precisamente neste aspecto que o paradigma do pensamento mágico mostra sua mais consequente pertinência. Como mostrou Mauss, o verdadeiro princípio embasando as simpatias dos atos mágicos pressupõe a ideia de um *mesmo todo* ao qual as coisas comparadas pertencem e nele se integram:

(...) tende-se a conceber a similaridade como contiguidade. Inversamente, a própria contiguidade equivale à similaridade, e com razão: pois a lei só é verdadeira se, nas partes, nas coisas em contato e no todo, circula e reside uma mesma essência que as torne semelhantes. Assim, todas essas representações abstratas e impessoais de similaridade, de contiguidade, de contrariedade, embora tenham sido, cada uma em seu momento, separadamente conscientes, são naturalmente confusas e confundidas. São evidentemente três faces de uma mesma noção que teremos de deslindar.¹⁹¹

A diferença entre magia mimética e magia contagiosa desaparece sob um princípio fundamental que atua por trás da racionalidade mágica: *a analogia dos atos mágicos depende de uma crença na identidade entre as coisas por eles relacionadas*. Observa Mauss que os alquimistas têm um princípio geral segundo o qual *o um é o todo, e o todo está no um*: “o mundo é concebido, dizem-nos, às vezes, como um animal único, cujas partes, não importa a distância, estão ligadas entre si de uma maneira necessária.

¹⁸⁹ Cabe aqui mencionar o que diz de Davi Arrigucci Jr. sobre “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” a respeito do modo como Borges constrói a narrativa. Comentando a ideia presente neste conto segundo a qual um momento na vida de um homem seria capaz de cifrar todo seu destino, o crítico relaciona essa ideia à forma do conto praticada por Borges: “A narrativa é, portanto, a busca ou perquirição de um sentido, o desdobramento de uma pergunta que se encaminha para uma resposta reveladora, retida no momento simbólico, ou seja, *numa parte privilegiada por encarnar, concentrada, a histórica como um todo*. Esta parte tem a função de sinédoque, da parte pelo todo, como um fragmento que se destaca entre outros contíguos pelo poder de compreensão da história integral, feito um ponto onde se reconhece a unidade e coerência do enredo. Aqui, o sentido reverte sobre as outras partes, na medida em que, a partir daí, elas se mostram também como partes desse mesmo sentido. Ou ainda: todas as partes fazem sentido, na medida em que se voltam para o mesmo ponto crucial, onde se descobre a unidade formal do enredo.” (ARRIGUCCI JR., Davi. “Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano”. In: *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.209, grifos meus).

¹⁹⁰ TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979, p.187.

¹⁹¹ MAUSS, “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*, p. 109.

Nele, tudo se assemelha e tudo se toca. *Essa espécie de panteísmo forneceria a síntese de nossas diversas leis*¹⁹² (grifos meus). De uma maneira geral, essa síntese equivale àquilo que o antropólogo chamou de *mana*, conceito demasiado complicado para que arrisquemos uma paráfrase em espaço tão limitado quanto este. Cabe apenas reter, em conjunto com o já dito acima, que a ideia de *mana*, compreende certa visão anímica da natureza, porém ela não é uma representação mágica (como simpatias, demônios ou propriedades mágicas de objetos), mas sim sua condição, uma categoria inconsciente que fundamenta as ideias mágicas, para além de suas formas particulares. O *mana* diz Mauss, “é uma espécie de éter, imponderável, comunicável, e que se espalha por si mesmo. (...) É uma espécie de mundo interno e especial, onde tudo se passa como se ali somente o *mana* estivesse em jogo.”¹⁹³

Ora, levada às últimas consequências a comparação de Borges, haveria que se imaginar também uma espécie de *mana* atuando na narrativa. Como já vimos, o caráter finalista da magia encontra correspondência na organização teleológica da narrativa, tal como a ideia se apresenta em Poe ou Genette. Em Borges, a noção também está presente e se explicita quando o autor cita seus exemplos cinematográficos: a “teleologia de palavras e episódios” observada nos romances também está presente no cinema, cujos acontecimentos ou imagens não atuam como causas, mas como “temas recorrentes”. Aqui, não interessa mais “fingir ou dispor uma concatenação de motivos que se propõem a não diferir daquelas do mundo real”, como diz o autor a propósito da motivação realista. O fim a que cada momento se submete é, sobretudo, de natureza semântica, como já ficou esboçado acima a propósito de “La postulacion de la realidad”. A correlação entre unidades narrativas não se dá mais no nível sequencial da ação, mas sim no nível simultâneo da determinação pela totalidade de sentido do texto. O *mana* do texto literário é sua coerência de sentido, a identidade entre as partes e o conjunto. Por isso, algo dessa natureza pode ser também observado em textos não propriamente narrativos: a enumeração de itens que vemos em “Pierre Menard, autor del Quijote”, cujas peças compõem a “obra visível” do fictício simbolista francês, não é arbitrária, nem tampouco visam a explicar um acontecimento posterior: ela cumpre a função de traçar

¹⁹² Ibidem, p. 109.

¹⁹³ Ibidem, p.146.

“um diagrama de sua história mental”¹⁹⁴, isto é, constrói o sentido ao justificar o perfil de pensamento do escritor que pretendia reescrever o *Quixote*.

Encerrando certa índole “monista”, a “causalidade mágica” é um princípio de coerência que tem efeitos imediatos obre o conteúdo. Ao criar-se na narrativa uma aparência de perfeição ou de um artefato bem acabado no qual não há fios soltos, produz-se a imagem de uma totalidade em que cada detalhe da história parece estabelecer relações secretas e íntimas com o outro. Instaurando uma forma de *eterno retorno* na imanência do próprio texto literário, esse tipo de procedimento construtivo será a base formal de muitos de seus contos que fazem da metafísica “um ramo da literatura fantástica”, como diz o narrador de “Tlön, Uqbar Orbis Tertius”¹⁹⁵. A eficácia do tratamento de temas filosóficos, como a eternidade ou a circularidade do tempo, ou de temas fantásticos, como os duplos, a dissolução das fronteiras entre o mesmo e o outro, etc., depende de um tipo de estrutura em que cada detalhe tem uma ressonância no conjunto, criando-se uma série de retornos aos motivos iniciais, o que tende a levar a uma estranha sensação de *déjà-vu*, como nos contos “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” e “Las ruinas circulares”. Neste último, em que o protagonista se descobre um sonho, tal qual a criatura que ele arduamente buscou sonhar, a identidade entre sonhador e sonhado está inscrita previamente na própria forma circular do conto: por uma sorte de paralelismos usados na descrição e ambientação dos acontecimentos, os detalhes do destino do protagonista repetem-se no destino da criatura por ele sonhada e, inversamente, os detalhes da história de sua criatura que lhe chegam aos ouvidos terminam por, no final, revelar-lhe sua própria natureza de sonho ou aparência.

Ainda em “Los teólogos”, por exemplo, encontramos um *quid pro quo* no tratamento dos motivos narrativos fundamentando o tema do duplo. Embaralhando citações e referências à filosofia, o conto vai aos poucos sugerindo a anulação do antagonismo entre seus protagonistas. A repetição que o texto paulatinamente opera termina por desfazer qualquer singularidade, de modo que no final do conto, Aureliano, diante de Deus, não se diferencia de seu rival: “para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecer y el aborrecido, el acusador y la victima) formaban *una sola persona*” (grifos meus).¹⁹⁶

¹⁹⁴ Assim Borges o declara no prólogo de “El jardín de senderos que se bifurcan”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 721.

¹⁹⁵ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Ficciones*. O.C. I, p. 729.

¹⁹⁶ “Los teólogos”. In: *El Aleph* O.C. I, p.857.

Finalmente, essa identidade entre opostos tão explorada pelo autor encontra seu desdobramento mais expressivo na chamada temática do “microcosmo panteísta”.¹⁹⁷ Neste caso conjectura-se não apenas a secreta identidade entre dois seres opostos, mas sim a possibilidade de identificação geral de tudo o que há no universo. Cada coisa manteria uma relação secreta com outra e assim por diante, de modo a formar uma unidade, como em “La escritura del dios”, que desfaz o antagonismo entre colonizado e colonizador (Tzinacán, mago da pirâmide de Qaholon, e Pedro de Alvarado, colonizador espanhol), unindo-os aos “infinitos procesos que formaban una sola identidad.”¹⁹⁸ Aqui, a “causalidade mágica” quer ser mais do que palavra mágica. Quer ser palavra divina: “Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud.”¹⁹⁹

Mas é no conto “El Aleph” que encontramos a mais conhecida de todas as manifestações borgianas da ideia de um “microcosmo panteísta” sob a forma de um pequeno ponto no porão de uma casa em Buenos Aires. Trata-se de um objeto mágico, capaz de dar a ver a quem o contempla simplesmente tudo o que há e existiu no “inconcebível universo”²⁰⁰. Também aqui a questão da linguagem literária está presente, mas agora do ponto de vista da insuficiência da linguagem de expressar o absoluto, que se expressa na simultaneidade das visões encontradas no Aleph: “el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.”²⁰¹.

¹⁹⁷ A ideia de um microcosmo panteísta como um dos temas da obra de Borges foi desenvolvida por Jaime Alazraki em *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983.

¹⁹⁸ “La escritura del dios”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 902.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 901.

²⁰⁰ “El Aleph”. In: *El Aleph*, O.C.I, p. 930.

²⁰¹ Ibidem, p. 929.

A temática do microcosmo panteísta será detalhadamente estudada no último capítulo, quando analisaremos o conto “El Zahir”, cujo objeto mágico é concebido por seu narrador como um “simbólico espelho do universo”²⁰². Para concluir, o mais importante é destacar, a partir do que foi visto, o potencial da forma para figurar uma totalidade fechada, rigorosamente ordenada e que a tudo compreende. Como observou Beatriz Sarlo, “Borges imaginou um mundo de *pesadelo racional* obsessivamente armado segundo uma perturbadora regularidade.”²⁰³ De fato, chamam a atenção, em sua obra as figurações monstruosas e distópicas de um mundo dominado por uma racionalidade cega e formalista. A Biblioteca de Babel está longe de ser o paraíso com o qual o escritor sonhara.²⁰⁴ Antes, com sua regularidade calculada e a ausência de sentido de seus volumes, aponta para uma razão que se emancipou do humano e se fechou em sua lógica enigmática. O mesmo se pode dizer da Loteria da Babilônia, que tomou a abstrata equivalência do dinheiro como modelo de seu funcionamento, determinando de modo irrevogável, e para além de toda e qualquer compreensão, o destino de cada um de seus indivíduos, terminando por adquirir assim a impenetrabilidade do mito, em seu caráter obscuro e insondável, ou como diz o narrador, “su valor eclesiástico, metafísico.”²⁰⁵

Tais exemplos evocam aquelas conhecidas palavras, citadas na epígrafe deste capítulo, com as quais o autor conclui seu ensaio acerca do paradoxo de Aquiles e da tartaruga. Através de seus princípios narrativos, Borges também projetou um mundo “resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo”. Resta, pois, saber se a esse mundo se aplicam igualmente as ressalvas com que encerra seu ensaio.

²⁰² “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, 898.

²⁰³ SARLO, *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia* p. 101.

²⁰⁴ Cf. “Poema de los dones”. In: *El hacedor*, O.C. II, p.198.

²⁰⁵ “La lotería en Babilonia”. In: *Ficciones* O.C. I, p. 751.

2. LEITURA E REESCRITA EM BORGES (CONSIDERAÇÕES E IMPLICAÇÕES)

En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: El mundo existe para llegar a un libro, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males.

(J.L. Borges, “Del culto a los libros”)

Verbetes fora do lugar

No início desta dissertação, já nos referimos a vários lugares-comuns frequentes quando o assunto é Borges. Resta, ainda, outro importante ponto em torno do qual paira muita mistificação e imprecisão. Trata-se do seu desconcertante e, por vezes temido, manejo da cultura e saberes livrescos. Boa parte do encanto que o autor produz em seus leitores deriva, de fato, do poder concreto da prosa que resulta desse tratamento da matéria culta, uma prosa composta de um amálgama inusual de referências das mais diversas procedências, muitas vezes associadas de modo inesperado ou dispostas em vertiginosas enumerações. Nesse sentido, seu estilo se constitui um verdadeiro campo minado, perpassado por diversos elementos de estranhamento, o que termina indo de encontro a outro mito, o do suposto estilo “clássico” e “límpido” do autor.²⁰⁶

Gerárd Genette certa vez falou de um “demônio de operações associativas” operando nos textos críticos do autor.²⁰⁷ Também presentes em seus contos, as

²⁰⁶ Como bem apontou Martín Pietro, vários elementos do texto de Borges, entre eles a complexidade sintática, “desafían y erosionan la idea de limpieza y linealidad, asunto, además, reforzado por el uso irregular del paréntesis, por los llamados al pie de página ‘incesantes e indiscretos’ – así los llama Pierre Macherey – que traban y detienen el fluir de la narración, por proliferación de palabras no puramente denotativas, sino, antes bien, sensuales y diferentes, sensualidad que se refuerza, además por la notoria presencia de nombres propios, la mayoría de ellos extranjeros, y la reproducción de títulos de libros, falsos o verdaderos, en su idioma original, que casi nunca es castellano, y que tienen entonces un valor en el que prevalece la extrañeza del significante, cuando no la pura sonoridad: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Ukbar, Uqbar, Ookbar, Oukbahr, Tsai Jaldún, Axa, Mlejnas, Bernard Quaritch, Hebert Ashe, Adrogué” (*Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006, p. 299/300)

²⁰⁷ GENETTE, Gerard. “A utopia literária”. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

abundantes citações de que se utiliza Borges constituem, sem dúvida, um dos elementos mais marcantes de seu estilo. Para além do estilo, contudo, a citação adquire uma maior ressonância na obra deste autor, que fez da *leitura* a atividade literária anterior a qualquer outra. Neste capítulo, pretendemos voltar a atenção a esse peculiar traço da dicção borgiana, colocando em discussão a função e o sentido do recurso em alguns de seus textos. A partir da análise dos contos “Tema del traidor y del héroe” e “La trama”, derivaremos o conceito de “trama”, visando a articular dois dos principais aspectos pelos quais, veremos, a citação se apresenta nos textos do autor, a saber, 1) a citação como partícula ou unidade narrativa, empregada como matéria verbal que participa da coerência de sentido da composição artística e 2) a citação como recurso intertextual que fornece o esquema do argumento desenvolvido na narrativa. Finalizaremos apontando as ambiguidades e implicações que subjazem a essas duas formas.

Começemos pelo caminho mais evidente, a citação borgiana considerada em seu aspecto marcadamente estilístico.²⁰⁸ Neste caso, seria oportuno começar lembrando a origem desse recurso na tradição da retórica. Concebida como figura retórica, pode ser ora figura de comunhão, ora figura de autoridade. Em suas diferentes classificações como a *alusão* ou mesmo a *citação*, diz respeito não só ao reforço externo da argumentação, como também a uma tentativa de aproximação com o público.²⁰⁹ Considerada nesse nível mais imediato da superfície da prosa – o que nos interessa neste primeiro momento –, o recurso tornou-se matéria da parte conhecida como *elocutio*. Também Antoine Compagnon, cujo estudo sobre *O trabalho da citação* retomaremos mais vezes daqui por diante, destaca a citação como um lugar de acomodamento por parte do leitor no texto, um local em que ele se vê e se reconhece, criando vínculos com o autor ou uma comunidade de leitores ou conhecedores de determinados temas. Numa definição provisória poderíamos tomar, então, a citação como um elemento sequencial do texto que, fazendo referência a outro texto, autor ou

²⁰⁸ Aquilo que, de modo bastante amplo, estamos aqui designando por “citação”, recebeu de Antonio Candido o nome de *ressonância*, podendo ser entendida de duas formas específicas: como *inspiração* e como *citação*. No primeiro caso, temos um texto gerador que transmite a um texto receptor um conjunto de ideias que contribuem para a sua configuração, afetando o significado final do todo, ou de alguma parte específica, atuando, portanto, na estrutura. No trabalho do crítico, o reconhecimento da *inspiração* é mais hipotético e aproximativo, vale dizer, o reconhecimento da inspiração de um determinado texto é menos objetivo. No segundo caso, temos a *citação* como algo acessório e particular em relação ao conjunto, consistindo numa transposição de palavras ou frase que não têm como mira o todo, mas sim aumentar a eficiência localizada do discurso, sendo, portanto, mais uma questão de estilo do que de estrutura (CANDIDO, Antonio. “Ressonâncias”. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 81-82). Embora não com as mesmas palavras, o esquema proposto pelo crítico será, em alguma medida, a base das distinções e categorias aqui utilizadas.

²⁰⁹ PERELMAN, Chaïm. *Tratado de argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 201.

obra, visa a obter determinado efeito sobre a recepção, seja reforçando a argumentação do próprio texto, seja visando à aproximação com o público.

Ora, em Borges, já se argumentou, a citação assume papel radicalmente diverso. Vale mesmo dizer: oposto. É essa a posição de Sylvia Molloy, que defende o caráter desarticulado e fragmentário dos textos do autor. Em sua escrita, argumenta, Borges serve-se de diversos hiatos e interpolações, buscando interromper a série, a linearidade, abrindo fendas em seu texto. Dispensando a coerência e a unidade, o autor questiona a “sucessividade previsível das palavras.” Dentre os diversos meios de que Borges se utilizaria para tanto, a citação seria um recurso privilegiado. Para a autora, Borges citaria com o fito de travar o texto, emperrando seu desenvolvimento linear. O objetivo de Borges seria o de causar estranhamento com uma gama de citações não codificáveis em sua totalidade por um tipo específico de leitor, ou seja, graças à variedade de suas citações o leitor ficaria incapacitado de compreender determinada referência, muitas vezes obscura, completamente desconhecida, ou limitada a um círculo estrito de conhecedores especializados

A citação seria, assim, um elemento desestabilizador do texto e não um lugar de acomodamento. “La insolencia con que Borges maneja citas y referencias muestra que la tranquilidad del lector es la última de sus preocupaciones.”²¹⁰ Provocando desconfiança e mal-estar, o recurso conduziria a um distanciamento entre texto e leitor. Afinal, que reconhecimento, que cumplicidade, poderia haver na menção nomes como os de Nils Runeberg, Lars Peter Engström, Axel Borelius ou Antonio Conselheiro, se pergunta a crítica?

Citar a Chesterton y a Joyce, unos tras otro, es confirmar la cultura del lector occidental; añadir a estos nombres los de Estanislao del Campo y Almafuerte, o los de Erik Erfjord, y su problemático pariente Gunnar, no es, como podría creer el lector atento (a la cultura occidental, no a Borges) un llamado a un humanismo fecundo, ni siquiera en una escala universal: es simplemente reírse del (con el) lector.²¹¹

Tudo isso, segundo ela, feito com a intenção deliberada de sabotar a fluidez do texto, com a galhofa e satisfação de alguém que se diverte à custa do leitor preso num

²¹⁰ MOLLOY, *Las letras de Borges y otros ensayos*, p. 157.

²¹¹ *Ibidem*, p.161.

labirinto de palavras, à maneira do rei da Babilônia, que se compraz encarcerando seu par árabe em seu labirinto.²¹²

Trata-se de uma leitura bastante acurada e original do recurso e que, ademais, tem o mérito de desmentir o chavão do suposto estilo clássico e cristalino de Borges. De fato, a análise parece fazer jus às nossas primeiras leituras do autor. Contudo, há algo demasiado unilateral nesse ponto de vista, que parece deixar muitas questões importantes de fora. Em sua análise, a crítica se serve majoritariamente de textos ensaísticos ou teóricos do autor, ocupando-se secundariamente da análise imanente de textos ficcionais. Mesmo no plano teórico, parece deixar de lado aquele Borges crítico que advoga insistentemente pelas noções de unidade, coerência, causalidade, como já vimos no capítulo anterior. Como situar, por exemplo, o Borges que afirmara ser a literatura “um fato sintático”, nesse contexto de defesa do questionamento da “sucessividade previsível das palavras”?²¹³ Muitos dos argumentos de Molloy parecem fazer sentido quando consideramos *alguns* dos textos do autor. Mas, sendo o autor demasiado complexo e ambíguo, sua análise não dá conta da totalidade dos fenômenos.

No sentido oposto ao de Molloy, Ricardo Piglia enxerga na citação borgiana justamente um elemento de organização que a leitura da crítica recusa. Para Piglia, a citação em Borges transforma-se em sintaxe. Vale a pena, aqui, trazer à discussão a original leitura que o autor faz do recurso, associando-o com a tradição literária argentina. Segundo Piglia, o uso da citação em Borges retoma, parodicamente, uma certa linhagem da tradição literária argentina que remonta a Sarmiento. Em sua leitura dessa tradição, Piglia coloca Borges como ponto culminante e encerramento da literatura argentina do século XIX, ao retomar em sua obra as duas correntes principais da literatura daquele período, isto é, a linhagem mais cosmopolita ou européia, e a tradição letrada que pretende resgatar poesia oral gauchesca. Borges, inserindo-se nesse contexto, retoma a tradição argentina do manejo erudito da cultura, não mais, porém, com a função originalmente desempenhada por esse recurso, isto é, como signo de distinção de classe, no contexto das lutas políticas do século XIX argentino.²¹⁴ Nas mãos de Borges no século XX, esse recurso, já extemporâneo, esvaziado de sua função original (dadas as transformações históricas ocorridas na cultura) torna-se datado, passível de

²¹² “Los dos reyes y los dos laberintos”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 911.

²¹³ MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*, p. 141.

²¹⁴ A esse respeito, cf. PIGLIA, Ricardo. “Notas sobre Facundo”. In *Punto de vista*. Año 3, nº 8, 1980.

paródia, de estilização, e mostra a caducidade – e o ridículo – dessa tradição. Borges encerraria a literatura argentina do século XIX na visão de Piglia na medida em que supera e relega a ruínas certas práticas literárias daquele período, que ainda perduram como vício, como um cacoete nacional, por assim dizer. E encerrar significa literalmente colocar um fim a ela.²¹⁵

Esse registro erudito (ou vício de linguagem, se preferirmos) é, contudo, conservado na escrita de Borges, porém com sentido muito diverso, que apontaria para o anacronismo desse estilo. Essa prática é levada adiante por Borges, mas agora, diz Piglia, até o limite do risível, da paródia, a ponto de esvaziá-la de todo o sentido e função “originais”, transformando-a em puro procedimento, em pura sintaxe:

Por un lado la inserción en la gauchesca, la gran tradición oral y épica del siglo XIX, y sobre esto hay mucho que hablar. Y por otro lado, el manejo erudito de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina, diría yo. Todo ese trabajo un poco delirante que está en Sarmiento, por supuesto, pero también en Cané, en Mansilla, en Lugones, en Martínez Estrada, en Mallea, en Arlt. Me parece que Borges exaspera y lleva al límite, casi a la irrisión, ese uso de la cultura, lo vacía de contenido, lo convierte en puro procedimiento. En Borges la erudición funciona como sintaxis, como modo de darles forma a los textos.²¹⁶

A forma, levada a seu paroxismo por esse autor desde cedo bilíngue, cosmopolita, educado entre os volumes da biblioteca familiar,²¹⁷ termina por desintegrar-se e voltar-se contra si própria. Converte-se em paródia de si mesma, carente da função e do significado que outrora lhe animava. Trata-se, ainda segundo Piglia, de um uso crítico da citação, e não ostentatório como às vezes se pensa. Até, porque, observa ele, Borges, assim como Roberto Arlt, seria um leitor de textos de divulgação, de manuais. Ambos fariam um uso muito especial do conhecimento que circula por meios não convencionais: “En Borges como biblioteca condensada de la erudición cultural al alcance de todos, la Enciclopedia Británica, y en Arlt las ediciones populares, socialistas,

²¹⁵ PIGLIA, “Sobre Borges”. In: *Crítica y ficción*, p.79.

²¹⁶ Ibidem, p. 79-80.

²¹⁷ Também Piglia explorou a questão da ficção de origem em Borges em “Ideologia y ficción en Borges”. In. BARRENECHEA, Ana Maria e outros. *Borges y la crítica*. Buenos Aire: Centro Editor de América Latina, 1981, p. 87-95.

anarquistas y paracientíficas que circulaban por los quioscos entre libros pornográficos y revistas deportivas.”²¹⁸

Não deve parecer exagero o peso que Piglia atribui aos meios populares na obra dos dois autores se lembrarmos aqui a análise de Beatriz Sarlo a respeito da modernização urbana e cultural de Buenos Aires.²¹⁹ Como apontou a crítica, essa experiência cultural teve um peso decisivo na formação dos intelectuais argentinos no início do século passado. Vale, inclusive, lembrar que o próprio Borges foi um agente de todo esse processo. Toda sua contribuição em algumas revistas da época, suas incontáveis publicações em jornais, seu trabalho de edição e compilação e inclusive de textos de divulgação foi bem detalhado por Alan Pauls. Este, como Piglia, também vincula a erudição Borgiana à origem popular da enciclopédia. Escreve o crítico, lembrando uma declaração de Borges em que este se dizia um “homem semi-instruído”:

Es fácil ver una boutade, el típico alarde de falsa modestia del amo, en el gesto de Borges de describirse a si mismo como ‘un hombre semiinstruido’. Mas difícil – pero sin duda más interesante – es entenderlo al pie de la letra: el Borges enciclopédico es el Borges formado en la cultura de enciclopedia, que es precisamente la cultura de los que no tienen cultura, cultura de divulgación, cultura resumida, traducida, cultura de segunda mano. En toda enciclopedia aun en las prestigiosas que le gustaba consultar a Borges – vibra ese anhelo del pobre que hizo posible el Reader’s Digest, el Tesoro de la juventud o Lo sé todo: poseer, ya que no los bienes de la cultura, al menos su representación (...) ²²⁰

Se esse processo deixou marcas significativas na formação de Borges como leitor, não menos impactante deve ter sido no que concerne à sua escrita. Não apenas porque os próprios escritos de Borges estivessem, desde o início, vinculados ao meio jornalístico e a revistas populares, como mostram Sarlo e Pauls, mas também porque, de certa maneira, esse conhecimento acumulado parece ter sido incorporado à prática de sua escrita, como estilo. Antes do uso crítico e irônico em relação à tradição argentina, como defende Piglia, a citação em Borges talvez reflita o resultado de uma contínua sedimentação de conteúdos proporcionada pela experiência fundamental da leitura nesse leitor desde muito cedo inveterado.

²¹⁸ PIGLIA, “Sobre Borges”. In: *Crítica y ficción*, p. 80.

²¹⁹ Cf. SARLO, *Modernidade periférica. Buenos Aires 1920 a 1930*, especialmente os dois primeiros capítulos.

²²⁰ PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 91-92.

A partir daqui, o mais interessante seria pensar a materialização dessa experiência no plano formal de cada obra em particular. Para isso, poderíamos retomar a questão da citação como aspecto estilístico da prosa. Mas pensemos agora na especificidade da citação no interior de um texto narrativo, e não como elemento de argumentação. Ainda entendida como um elemento sequencial do texto, ela continua cumprindo um papel, por assim dizer, semântico, pois não narra ações e tampouco descreve algum elemento do cenário.²²¹ Ou seja, em certos casos, ela pode desempenhar um papel na coerência de sentido da obra literária. Em termos técnicos: ela pode assumir a função de *motivo*, para falar com os conceitos do formalismo russo, ou de *índices*, segundo a terminologia do estruturalismo. O que importa destacar, independentemente do nome que se dê ao fenômeno, é o caráter de *parte* da citação atuando em função do *todo*. A citação seria, assim, como outras unidades narrativas (como um episódio, um diálogo, uma descrição) um motivo submetido a uma finalidade, sugerindo sentidos, antecipando desfechos, etc.

Para esclarecer melhor a ideia, cabe introduzir na discussão as ideias de Compagnon em seu já mencionado livro *O trabalho da citação*. Com um viés notadamente freudiano, o autor começa seu livro associando o gesto da citação a uma forma de retorno, na experiência individual do sujeito, ao “gesto arcaico” de recortar e colar, que todos nós um dia já experimentamos alguma vez na infância. A citação seria um recorte de outro texto, uma extração, mutilação, que converte um texto primeiro e íntegro num fragmento autônomo até o momento de sua colagem e assimilação noutro texto, isto é, o texto final em que citamos esse fragmento. Para Compagnon, a leitura é uma atividade essencialmente desarticuladora que desagrega o texto e o destaca de seu contexto, digamos, anterior (a palavra “original” não cabe num texto sobre Borges...). Quando lemos, damos ênfase a um determinado trecho e colocamos em segundo plano outros. Nossa leitura não é monótona e linear, mas sim seletiva e interessada. E como tampouco cada leitura é igual a outra, há um determinado número de destaques e percepções de nuances para quantas forem as leituras que fizemos de um mesmo texto. E, assim, a leitura se torna uma operação de depredação e de apropriação de um objeto, fazendo-o apto para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação.

²²¹ Para a noção de discurso, por oposição à narração e descrição, cf. GENETTE, Gerard. “Os limites da narrativa”. In: BARTHES, *Análise estrutural da narrativa*, p.255-274.

Metáfora por excelência desse processo seria o ato de grifar. Diz Compagnon: “O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu.”²²²

A citação é assim um ato de apropriação que desmonta um primeiro texto e o passa a integrar, fragmentado, a outro. Um processo, por assim dizer, sublimado de recorte e colagem em que as partes destacadas de um texto passam a formar um novo texto que as assimila. Tal ato é no fundo o ato originário de toda a escrita, defende Compagnon. Pois quando escrevemos lidamos com ideias, unidades significativas, e as colocamos no papel. Mas estaríamos realmente em condições de apreender a origem de tais ideias, questiona-se o autor? No fundo, escrevemos com materiais de diversas procedências, muitos deles provenientes, consciente ou inconscientemente, do ato da leitura. Assim, quantas de nossas ideias colocadas no papel no fundo não são citações, recortes, fragmentos inconscientes de outros textos? Toda prática de texto, diz o autor, é sempre uma citação. E, nesse sentido, todo escritor seria um citador, ou um *bricoleur*. Comentando o título da tradução de *El hacedor* para ao francês, Compagnon diz:

Le Bricoleur teria sido mais conveniente, teria traduzido melhor o espírito da escrita, segundo Borges: o autor é um *bricoleur* mais do que um engenheiro, de acordo com a posição que traça Claude Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage* (O Pensamento Selvagem). E Mallarmé, por sua vez, diria: “Comparado ao engenheiro, eu me torno, imediatamente, secundário”. *Bricoleur*, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura.²²³

Difícil não lembrar aqui as palavras com que o narrador de “El inmortal”, conclui, melancolicamente, o conto (repleto de alusões ocultas): “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.”²²⁴ É a partir desses despojos da cultura – vale a pena se perguntar, que cultura?... –, a partir dessas esmolas deixadas pelo tempo – note-se o insuspeito caráter monetário da metáfora... – que o autor compõe suas narrativas. A citação torna-se, assim,

²²² COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p.17.

²²³ Ibidem, p. 39.

²²⁴ “El inmortal”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 845.

matéria verbal, que se reintegra, coerentemente, ao texto narrativo, após ser encontrada despedaçada no mundo.

São vários os modos de articulação desse material. O primeiro aspecto, mais óbvio, é o uso da citação como referência imediata espalhada *na superfície* do texto. Ou seja, como palavras, nomes, conceitos, títulos de obras literárias ou filosóficas. Trata-se de uma forma da citação que, na maior parte dos casos, dispensa o uso de aspas, e onde se menciona, de modo indireto e com as palavras do próprio autor, as ideias dos autores citados. Muitas vezes, essas citações aparecem sintetizadas sobretudo no nome de um autor, funcionando, digamos, como uma espécie de entrada de verbete enciclopédico, que compendia no nome todo um universo de ideias e conceitos a que se vincula (e.g., *De Quincey*, *Leibniz*, *Philosophie des Als Ob*, etc.) Quando assume esse aspecto, a citação se externa principalmente no *estilo da prosa*. Com ela, reconhecemos de imediato a dicção borgiana atuando no texto em que aparece. Em Borges, a citação como nome ou como conceito tem uma preponderância marcante e é um dos elementos catalizadores de seu estilo. Talvez essa modalidade de citação, sintetizada no nome, seja quantitativamente a mais ostensiva, sendo ainda, algumas vezes, exacerbada pelo arranjo de diversas alusões em longas enumerações, como as que encontramos em “El Zahir” ou “El Aleph”, ou mesmo, já em seus primeiros contos, como os do livro *Historia Universal de la infamia* (livro, aliás, declaradamente composto de outros livros e que leva, ao final, uma bibliografia, onde figura, entre outros, a décima primeira edição da *Enciclopédia Britânica*):

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: Los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del *Diccionario de la Academia*, el impetuoso film *Aleluya*, la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus *Pardos y Morenos* en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó Martín Fierro, la deplorable rumba *El Manisero*, el napoleonismo arrestado y encalabozado de Toussaint Louverture, la cruz y la serpiente en Haití, la

sangre de las cabras degolladas por el machete del *papaloi*, la habanera madre del tango, el candombe.²²⁵

Outras vezes, essas citações se espraíam, indo além do puro nome ou do conceito. Neste caso, agrega-se a eles uma ainda que breve paráfrase da ideia, num estilo próprio de um crítico ou resenhista:

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son -congénitamente- idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje -la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial.²²⁶

Há casos em que a alusão está no corpo do texto: “Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente”; e a referência, em nota de rodapé: “Russell. (The Analysis of Mind, 1921, página 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que “recuerda” un pasado ilusorio.”²²⁷ É esse o caso das inúmeras ideias, nem sempre identificadas diretamente, que figuram na resenha da enciclopédia imaginária *Orbis Tertius*.

Haveria ainda que se mencionar um nível um pouco menos evidente do que aquele em que reconhecemos as citações sob a forma de nome ou de qualquer outro significante léxico. Nesse caso, elas se apresentam sob a forma de uma ideia ou argumento filosófico inspirando veladamente certos comentários do narrador (geralmente um crítico, resenhista, ou simplesmente um leitor, que assume muitas vezes a figura de “Borges”) e correspondendo a um segmento do texto um pouco mais amplo do que o nível da frase. Por exemplo:

²²⁵ “El atroz redentor Lazarus Morell”. In: *Historia universal de la infamia*. O.C. I, p. 578.

²²⁶ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 727.

²²⁷ *Ibidem*, p. 727.

Spinoza atribuye a su inagotable divinidad los atributos de la extensión y del pensamiento; nadie comprendería en Tlön la yuxtaposición del primero (que sólo es típico de ciertos estados) y del segundo – que es un sinónimo perfecto del cosmos -. Dicho sea con otras palabras: no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas.²²⁸

Aqui, a despeito da menção inicial a Espinosa, encontramos uma alusão ao debate entre racionalistas e empiristas, com a crítica de Hume à noção de causalidade. E num nível agora mais obscuro, não é de todo impossível encontrar um obscuro rastro do pensamento de Fritz Mautner, quando o resenhista descreve o funcionamento dos idiomas dos hemisférios austral de Tlön, em especial, “El hecho de que nadie crea en la realidad de los substantivos.”²²⁹

Nessas modalidades de uso da citação, poderíamos identificar um nível de gradação, que leva da citação mais reconhecível à mais obscura, seja porque pouco conhecida, seja porque meramente inventada. No caso das citações apócrifas ou falsas, escancara-se seu uso como pura forma, desligada de qualquer conteúdo prévio, já que inexistente um referente empírico a que possamos nos remeter.

Contudo, todos esses casos dizem respeito a apenas algumas das formas possíveis que a citação assume na obra do autor. Elas se referem aos aspectos mais imediatos e facilmente reconhecíveis do recurso. Mas podemos, ainda, reconhecer outra forma de procedimento alusivo posto em ação nos textos do autor. Neste caso, a citação não é mais concebida como matéria verbal distribuída horizontalmente pelo texto. Sua presença agora é estrutural. Trata-se de pensar a citação como uma relação de diálogo com a tradição literária que se dá menos nas referências mais imediatas presentes no estilo do que no nível da história narrada, fornecendo, assim, um modelo ou as linhas gerais da *ação*. Não estamos mais no campo da retórica, mas sim da literatura comparada ou, mais precisamente, da teoria dos arquétipos e seus derivados, mais ou menos nos modos do que propõe Northrop Frye, entre outros. Aqui, somos levados a pensar na noção de intertextualidade, um dos campos mais vastamente explorados pela fortuna crítica borgiana. No geral, a abordagem desse tema, em Borges, costuma apontar para a leitura como base e condição incontornável da escrita, a partir da qual o escritor

²²⁸ Ibidem, p. 728.

²²⁹ Ibidem, p. 728.

encontra os elementos para sua criação, que nunca são inteiramente “originais”, mas sempre dependente da tradição literária. Nesse sentido, o tópico borgiano do mundo como biblioteca recebe uma leitura metalinguística e se refere à literatura como um sistema, ao qual as obras particulares estão sempre retornando e do qual recolhem seus temas, convenções, formas, etc., o que a faria menos subordinada à imitação da experiência cotidiana do que à sua própria tradição. Mas esse complexo tópico, que de uma maneira geral, em Borges já se chamou de *reescritura* ou *poética da leitura*, merece considerações à parte.

Amores antiquários

A relação de Borges com o material temático legado pela tradição literária é bastante dinâmica e inventiva. É certo que ele tem a clara consciência da literatura como “fenômeno da tradição” como diz Antonio Candido²³⁰, concebendo-a como uma prática social, dotada de regras e convenções próprias, às quais os escritores devem, de alguma maneira, se reportar. Mas isso não implica uma relação servil com a tradição. Para o autor, o diálogo entre as obras particulares e o sistema é marcado por fluxos e formas de determinação não necessariamente lineares, e se deixa influenciar por variantes não tão óbvias, como o funcionamento da memória individual. Por outro lado, a remissão contínua à tradição que vemos em sua obra, longe de significar um fechamento absoluto da literatura sobre si própria, é precisamente sua forma particular e bastante mediada na qual podemos encontrar sedimentados os conteúdos sociais de seu tempo, como veremos.

Davi Arrigucci Jr expressou muito bem o problema, ao buscar apontar a experiência histórico-social subjacente à ficção de Borges. A localização do elemento histórico implica sempre uma passagem pelo elemento ficcional como mediador dessa experiência. Diz o crítico:

[Borges] Parece nos dizer, a todo tempo, que a obra literária nunca deriva da experiência direta da realidade, mas da convenção aprendida

²³⁰ Como nos explica Antonio Candido, “uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de tradição” (cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009, p. 25-26).

de outros textos. Assim, por exemplo, a poesia gauchesca, que Lugones e o historiador Ricardo Rojas insistiram em derivar da tradição popular do *payador* (do poeta *gaucho* dos pampas), tomando-a como modelo da tradição argentina a ser seguida pelos contemporâneos, na verdade seria um artifício culto de poetas urbanos, que aprenderam antes a rimar em decassílabos, importados da Itália.²³¹

É a partir da leitura do *Martín Fierro* que se pode, por exemplo, sondar o destino histórico de um tipo social como o do *gaucho*. Borges não se detém na realidade histórica concreta, que é tida como apenas mais uma versão do emaranhado de versões que constitui o objeto da representação. Ele “passa por ela, integrando-a como matéria estética, ao se converter na base de uma visão artística: a perspectiva relativista do narrador trabalha as contradições e circunstâncias históricas como versões contrapostas de um mesmo alvo inatingível.”²³² É assim que, em Borges, podemos encontrar uma sutil sondagem do processo sócio-histórico, filtrado pelas fontes da cultura. Dito de modo mais direto: Borges não toma a história argentina pelo texto dos historiadores, mas pelo dos poetas.

Um dos seus textos mais importantes a respeito do tema da tradição talvez seja o conhecido ensaio “El escritor argentino y la tradición”²³³, em que o autor não poupa ironias aos intentos da crítica de forjar uma tradição literária nacional argentina, bem como aos usos da cor local e da imitação da fala do homem regional na representação dessa suposta tradição. Desde o primeiro parágrafo o autor já se adianta em afirmar que o problema da tradição local não existe, tratando-se na verdade de um “pseudo-problema”. Sem nos determos muito no equívoco que tal veredito encerra, parece certo que ele deriva do fato de que aquele que assim pensa é o próprio ponto axial dessa tradição que se procurava negar, de modo que talvez lhe falte o distanciamento temporal necessário para enxergar o traçado do percurso que ele próprio contribuiu para formar. Digamos que, assim como Machado de Assis na literatura brasileira, Borges é o ponto culminante da literatura argentina porque soube aproveitar e dar continuidade crítica aos autores que o antecederam, como propõe Ricardo Piglia.²³⁴

²³¹ “Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano”. In: *Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*, p. 196.

²³² Ibidem, p. 220.

²³³ “El escritor argentino y la tradición”. In: *Discusión*, O.C. I, p.551-557.

²³⁴ Piglia desenvolve esse argumento por intermédio do protagonista de seu romance *Respiración Artificial*, e depois o reitera em *Crítica y Ficción*, 1986, pp. 75-78.

Seja como for, o argumento geral que Borges pretende atacar é a ideia de que a tradição literária argentina remonta à poesia oral dos cantadores gaúchos, que teria continuidade na poesia gauchesca letrada. Pois para o autor a poesia gauchesca é um gênero tão artificial quanto qualquer outro gênero culto, além de estar repleto de influências européias que em tudo contrariam a ideia de uma literatura com raízes autenticamente nacionais. Borges, negando tanto a origem puramente local quanto até mesmo espanhola da literatura argentina, procura afirmar a continuidade com a tradição “universal”, que, no entanto, se realiza de um modo peculiar: mais livre e criativo, com uma possibilidade de “manejar os temas europeus sem superstições”:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [à de judeus e irlandeses]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.²³⁵

Nesse texto, Borges vai além de atacar o mito da cor local como forma de expressar a nacionalidade literária: ao identificar as marcas da cultura europeia nas diversas tentativas de se criar uma tradição local, ele consegue entrever a armadilha que é a ideia de nacionalismo literário num país periférico. Não lhe escapa que sejam ocidentais (melhor dizendo: europeias) as origens da instituição literatura, ainda que às vezes o próprio autor hipostasie essas origens com a etiqueta do “universal”. Dito de outro modo: Borges sabe que inexiste a possibilidade de uma tradição puramente local em literatura, pois a própria literatura é uma prática discursiva localizada, indissociável de um contexto específico, vale dizer, a história europeia.

Neste ensaio de 1953, Borges já tem amadurecida sua concepção de tradição formada a partir da leitura de Eliot vinte anos antes. Em 1933, Borges publica um ensaio intitulado “La eternidad y T.S. Eliot”, no qual apresenta as ideias do poeta inglês contidas no ensaio “Tradição e talento individual”. Valendo-se de suas habituais elucubrações sobre o problema da eternidade (um de seus temas preferidos), Borges defende que Eliot, assim como Santo Agostinho, também requisitou uma eternidade, porém “de

²³⁵ “El escritor argentino y la tradición”. In: *Discusión*, O.C. I, p.551-557.

caráter estético”. E cita uma conhecida passagem do ensaio do poeta, a qual transcrevemos a partir do próprio texto de Borges:

El sentido histórico hace escribir a un hombre, no meramente con su generación en la sangre, sino con la conciencia de que toda la literatura europea, y en ella la de su país, tiene un simultáneo existir y forma un orden que es también simultáneo... La aparición de una obra de arte afecta a cuantas obras de arte la precedieron. El orden ideal es modificado por la introducción de la nueva (de la efectivamente nueva) obra de arte. Ese orden es cabal antes de aparecer la obra nueva; para que ésta no lo destruya, una alteración total es imprescindible, siquiera sea levísima. El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado. Y luego: El poeta debe sentir que la mente de Europa — la mente de su propia nación: esa mente que uno llega a reconocer como mucho más importante que su mente particular — es una mente que varía y que esa variación es un desarrollo que no pierde nada en su avance, que no jubila a Shakespeare ni a Homero ni a los decoradores murales de la caverna de Altamira.²³⁶

A partir da leitura desse trecho, Borges analisa duas maneiras de lidar com a tradição. A primeira, representada pelas ideias de Eliot, pensa a tradição como uma continuidade e tem como pressuposto a noção de progresso, que Borges não deixa passar impune: “Esa idea inestable bien puede corresponder a la realidad, pero el abyecto siglo diecinueve la apadrinó. Somos del siglo veinte — id est, ya somos demasiado evolucionados para dar crédito a groses [sic] falacias como la evolución.”²³⁷ Mas, a despeito da crítica, essa concepção historicista encontra um uso especial em Borges: “Burlas aparte, el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo: condición que si linda con lo profético, da en lo insensato y embrionario también.”²³⁸

A continuidade do presente em relação ao passado não expressa mais a autoridade deste último. Numa inversão tipicamente borgiana dos paradigmas, o passado torna-se uma simples etapa no “indefinido progreso”, “um rascunho” de uma única obra que está constantemente sendo escrita ao longo da história. Se as noções tradicionais de influência visavam a privilegiar o primeiro termo da série, isto é, o “influenciador”, no caso de Borges, seu interesse sobre o tema modifica essa ordem, conferindo ao primeiro termo um caráter de rascunho, sem que isso implique

²³⁶ “La eternidad y T.S. Eliot”. In *Textos recuperados II*, p. 50.

²³⁷ Ibidem, p. 50.

²³⁸ Ibidem, p. 50.

necessariamente uma superioridade absoluta dos últimos momentos, que não deixarão de ser também rascunhos: etapas de um indefinido progresso.

Por trás desse modo de pensar a tradição, subjaz uma concepção de texto literário que conecta Borges ao contemporâneo Walter Benjamin, que no mesmo período estava escrevendo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Ambos tiveram que encarar o problema da obra de arte na era “pós-aurática”, o desaparecimento do “valor de culto” e a perda de proeminência do original frente às cópias. Se para Benjamin (assim como para Baudelaire) a perda da aura era vista de modo dialético, sem saudosismo, em Borges também encontraremos semelhante postura.

O problema da relação entre original e tradução exemplifica bem a questão. Comentando as diversas traduções de Homero, Borges assinala que aquilo que um tradutor se propõe a traduzir é um texto visível, uma peça objetiva, e não um labirinto de projetos, intenções ou qualquer outra coisa que esteja além do nosso olhar. Vale dizer, o texto em língua estrangeira é um objeto de palavras, tanto quanto o será a tradução. Seu sentido não é original, não é dado de antemão, prévio às palavras que o expressam, mas, está sujeito às “repercusiones incalculables de lo verbal”²³⁹, ou seja, às vicissitudes próprias da linguagem. Desse modo, pergunta-se ele, o que são as diversas traduções da *Ilíada* senão diversas perspectivas de um fato móvel, sujeito às omissões e ênfases de cada leitura particular? Uma tradução é apenas uma perspectiva de um objeto, sendo cada uma delas uma representação de um ponto de vista distinto. Tudo o que temos são rascunhos de um original que também é um rascunho:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.²⁴⁰

Pensar em noções como a de *texto definitivo* ou *original*, ironiza o autor, seria sustentar a crença religiosa na existência de alguma substância metafísica que está além da linguagem que a expressa. Seja o “original”, sejam suas diversas traduções, tudo seria

²³⁹ “Las versiones homéricas”. In: *Discusión*, O.C. I, p. 519.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 519.

resultado de uma combinação objetiva de palavras, cujo sentido é nossa leitura que constrói.

Assim, também a ideia de autoria calcada no critério da originalidade absoluta termina por ser problematizada. Não há, essencialmente, temas novos a serem escritos, metáforas novas a se inventar.²⁴¹ A história da literatura passa a ser concebida não mais como a história da introdução de inovações particulares por autores individuais, mas como um desenvolvimento impessoal da “História do Espírito como produtor e consumidor de literatura”, nas palavras de Valery citadas por Borges,²⁴² ou de um único autor, “atemporal e anônimo”, como em Tlön.²⁴³ Tudo já foi dito, cabendo ao poeta a retomada da tradição, a leitura e a releitura: “atividade posterior à de escrever, mais resignada, mas civil, mais intelectual.”²⁴⁴

Desse modo, a noção de tradição enquanto autoridade absoluta do “original” ou “primeiro” não encontra espaço no pensamento de Borges. De fato, no ensaio sobre Eliot, ele atacará o apego estrito à tradição, próprio do classicismo, como uma forma de relação com o passado “muito mais inepta.”²⁴⁵ A despeito de sua pretensão de racionalidade e equilíbrio (que, diga-se de passagem, o autor reivindica em alguma medida, como já vimos), a cultura clássica está eivada de aberrações, diz ele, e enumera várias monstruosidades presentes na mitologia antiga. Ainda assim, perdura a crença de que o passado confere autoridade, um “amor antiquário” pelas relíquias da tradição que acaba por entrar em choque com os próprios princípios da estética clássica:

La hipótesis contraria, la de los clásicos, es mucho más inepta. Bernard Shaw hace notar que San Mateo Evangelista insiste en dos cosas: en el claro linaje de Jesús como hijo de José el carpintero (que era de la casa real de David) y en que Jesús no era hijo de José, sino del Espíritu y una virgen. Los postulados de la hipótesis clásica no son menos incompatibles. De un lado afirma que la erudición y el fino trabajo son las condiciones del arte; de otro que las tortugas moralistas de Lafontaine y la novela popular Don Quijote y la analfabeta Odisea tienen secreta y permanente razón. El público venera esas prescripciones,

²⁴¹ Lemos em “La metáfora”: “El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Ilíada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que trascurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. Su virtud o flaqueza está en las palabras (...).” In: *Historia de la eternidad*, O.C. I, p.673.

²⁴² “La flor de Coleridge”. In: *Otras inquisiciones*, O.C. II, p.19.

²⁴³ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 731.

²⁴⁴ “Prólogo a la primera edición”. In: *Historia universal de la infamia*, O.C. I, p. 571.

²⁴⁵ “La eternidad y T.S. Eliot”. in *Textos recobrados II*, p.51.

porque le importa menos la claridad que la aprobación de sus gustos (...) El clasicismo quiere ser un canon estético, pero está henchido de eruditas lealtades y de fines vindicatorios. (...) Ha conservado imaginaciones horribles: diosas paridas por la espuma, las seis gargantas y los dieciocho arcos de dientes de Escila, llenos de muerte negra, el perro venenoso de tres caras que cuida los dormitorios de hierro de las Euménides, una ingeniosa vaca de madera que sorteia los inconvenientes de la liaison de una mujer y un toro, un anciano aquejado de elefantiasis que contrae matrimonio con su madre después de resolver una adivinanza, quimeras y amorcillos y basiliscos y fétidas harpías, un orbe de animales combinados y de obscenidades inútiles. (...) No quiero traer más ejemplos: el amor anticuario del clasicismo es tan poderoso que un clasicismo recto, que juzgara según su propio canon y prescindiera de piedades históricas, importaría una novedad superior a cuantas nos remiten desde París, cada tantos inviernos.²⁴⁶

A partir daqui, as divergências entre Borges e Eliot aparecem de forma mais claras. Conquanto possa não haver dúvida sobre proximidade entre as ideias de ambos, é preciso demarcar as diferenças existentes entre os dois autores. Como já apontou Antoine Compagnon, as tradicionais discussões sobre tradição e história literária referem-se, via de regra, ao problema do valor.²⁴⁷ Com efeito, é isso o que encontramos em Eliot:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-los em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.²⁴⁸

“Significado” e “apreciação”, “estimar”, “contraste e comparação”. Está claro o sentido da tradição em Eliot. Ele se refere, fundamentalmente, ao problema do valor. Situar historicamente é criar critérios para uma apreciação crítica que vise a proferir juízos de valor. Por mais inovadoras que possam parecer as ideias do autor, elas ainda não se desenredaram por completo de uma forma de pensar normativista que não abdica do passado como modelo para seus julgamentos: “Num sentido peculiar, terá ele também a consciência de que deve inevitavelmente ser julgado pelos padrões do passado”, diz Eliot.²⁴⁹

²⁴⁶ Ibidem, p.52.

²⁴⁷ COMPAGNON, *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*, p. 195.

²⁴⁸ ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual” in *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 39.

²⁴⁹ Ibidem, p.40.

Ainda que se trate de uma comparação em que “duas coisas são medidas por cada uma delas”, o passado é invocado como padrão, como critério comparativo. É bem verdade que já se começa a relativizar um pouco o peso da tradição, admitindo que o novo ainda teria alguma capacidade de modificar o passado, mas é preciso saber em que medida essa relação é de fato equilibrada, ou se há ainda um predomínio do passado sobre o presente, uma subsunção do primeiro sobre o segundo.²⁵⁰

Em sua leitura de Eliot, Borges contesta a autoridade da tradição, supostamente mais racional e harmônica, sobre as produções contemporâneas. Os clássicos, assim como o “original” da tradução, deixam de ser vistos como monumentos estáticos e intocáveis e tornam-se, em sua visão, rascunhos que se modificam ao longo da história. Aqui, fica claro que seu interesse pela tradição não é o de reafirmar valores nem tampouco a autoridade do passado. Ao contrário, o tempo presente torna-se categoria crítica que guarda um potencial transformador. O valor do presente em Borges (e de seus pressupostos: tempo infinito e variável) está no fato de que o sentido de um texto deixa de estar determinado de modo unívoco e para sempre fixado e, ao contrário, passa a ser mutável, livre, imponderável, pois está sujeito às transformações do curso da história e à subjetividade de seus leitores. É essa confiança que move Pierre Menard a reescrever exatamente os mesmos capítulos IX e XXXVIII de Dom Quixote. Assim como Borges, o simbolista francês por ele inventado sabe que um texto nunca é exatamente o mesmo enquanto houver um *novo leitor* em sua frente.

Nesse sentido, seu ensaio “Kafka y sus precursores” é já um *clássico* sobre o assunto. O ensaio é onde melhor se constata seu gosto por paralelismos históricos, porém nada usuais. De fato, nas palavras do próprio autor, o texto é um registro das vozes ou dos hábitos de Kafka nos textos de diversas literaturas e diversas épocas: Zenão de Eléia, Han Yu, Kierkegaard, Léon Bloy e Lord Dunsay. Não nos deteremos na análise de cada caso particular. Sua conclusão fundamental encontra-se no final do texto:

²⁵⁰ Como notou Terry Eagleton: “Os clássicos existentes dentro do exíguo espaço da Tradição delicadamente reorganizam suas posições para dar lugar ao recém-chegado, e à sua luz adquirem uma aparência diferente. Mas como esse recém-chegado primeiramente deve ter sido enquadrado, de alguma forma, na Tradição – isto para que lhe fosse permitido o ingresso –, sua entrada serve para confirmar os valores centrais dessa tradição. Em outras palavras, a Tradição nunca é pega de surpresa: de alguma forma, ela previu misteriosamente as grandes obras ainda não escritas, e embora tais obras, uma vez produzidas, provoquem uma reavaliação da própria tradição, serão absorvidas sem esforço por ela. [...] O ingresso no clube da tradição permite, assim, que sejamos ao mesmo tempo autoritários e abnegadamente humildes, uma combinação que Eliot mais tarde acharia ainda mais viável com sua participação na Igreja Cristã.” (EAGLETON, Terry. *Teoria Literária. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 60).

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable; pero habría que tratar de purificarla de toda connotación y polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.²⁵¹

O “Kafka” que encontramos nos mais diversificados textos não é uma realidade objetiva de cada um, mas um efeito de leitura, um efeito de *nossas leituras* particulares. Esse Kafka se relaciona com seus precursores não no espaço das histórias literárias ou manuais, mas sim no espaço da memória do leitor. Esse espaço abole a sucessão temporal da história e instaura uma simultaneidade na qual é possível encontrar marcas de Kafka nos autores que, pelo critério cronológico tradicional, o antecederam. Mas isso talvez dependa sobretudo das referências e preferências pessoais do leitor. Esse sim é um sujeito histórico. Se para Borges Kafka apareceu determinando os seus precursores, é porque para o leitor Borges, Kafka assume uma posição central, em torno da qual ele organiza sua memória de leitor e sua própria visão da literatura. “O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever mas o tempo indefinido da leitura e da memória”, escreve Genette sobre Borges.²⁵²

É o intrincado funcionamento da memória do sujeito, juntamente com sua experiência histórica, o que permite afirmar que “cada escritor cria seu precursor”. Essa é, na realidade, uma criação do leitor, e não dos historiadores literários. O que efetivamente atua aqui é a experiência do leitor histórico e determinado, que atualiza suas avaliações, e mesmo sua concepção de literatura, à luz do momento histórico presente. O elogio do anacronismo em Borges²⁵³ é, na verdade, um elogio do tempo presente.

Notamos isso claramente quando lemos o ensaio “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, no qual Borges escreve que um livro: “es el diálogo que entabla con su lector y la

²⁵¹ “Kafka y sus precursores”. In: *Otras inquisiciones*, O.C. II, p. 94-95.

²⁵² GENETTE, “A utopia literária”. In: *Figuras*, p.129.

²⁵³ “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones errôneas” (“Pierre Menard, autor del Quijote”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 744.

entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria.”²⁵⁴ É justamente esse aspecto da relação do livro com a memória (e seus mecanismos de funcionamento) que permite uma relação outra entre escritores de modo a modificar a tradicional noção de tradição na história literária.

Borges pensa a tradição de modo a escapar ao historicismo tradicional da crítica literária. Na verdade, ele se recusa a concebê-la como algo objetivo e sem nenhuma vinculação com a experiência da *leitura*, o tópico mais importante de toda sua obra. A tradição, então, não será mais pensada em termos objetivos, como um quadro ou panorama histórico, mas sim situada nos meandros da subjetividade do leitor, moldada segundo as complexas leis da memória. Em Borges, a noção de tradição se desloca da objetividade do historiador para a subjetividade do leitor, deixando de ser um conceito formal e abstrato, para moldar-se segundo as experiências singulares de cada sujeito concreto.

Desse modo, a retomada de motivos e procedimentos nunca constitui inteiramente uma repetição, pois sua reescrita depende antes de tudo da leitura, que, como nos lembra insistentemente Borges, é sempre histórica, mutante e contingente, o que afasta o risco da repetição, do esgotamento de um motivo ou dos temas da literatura.²⁵⁵ A leitura é um processo que renova o texto, gerando a diferença, seja no próprio ato de reescrita, por parte do autor, seja também na leitura que o leitor fará dessa leitura primeira, que é o texto reescrito.

Não é o caso do nos alongarmos nessa questão, da qual muito já se falou (ironicamente, com poucas variações, diga-se de passagem). Para os propósitos deste trabalho, o que interessa é explorar as ambivalências e matizes desse tópico, que parece-nos muito mais facetado e complexo do que normalmente se considera. Na fortuna crítica borgiana, o tratamento dispensado ao tema da reescrita é, em sua maioria, tomado unilateralmente como um valor a ser celebrado. Contudo, diante dos méritos evidentes de muitas de suas ideias, acaba-se negligenciando alguns pontos que mereceriam melhor atenção. Ao invés de se suprimir as negatividades latentes do objeto,

²⁵⁴ “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. In: *Otras inquisiciones*. O.C. II, p.133.

²⁵⁵ Como diz o autor, por exemplo, em “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”: “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual — ésta, por ejemplo — como la leerán el 2000, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.” In: *Otras Inquisiciones*, O.C. II, p.133-134. Mas o modelo mais fecundo e extraordinário dessa ideia é, sem dúvida, *Pierre Menard, autor del Quijote*.

ocultando-se o que há nele de contraditório e espinhoso, haveria que se levar às últimas consequências suas implicações. Vimos que Borges condenava aquilo que chamou de “amor antiquário” dos classicistas, apegados aos mais esquisitos despojos da tradição. Mas estaria o argentino isento de tais paixões? Os disparates legados pela tradição como pura convenção estariam, de fato, ausentes de suas criações? Nas páginas que seguem, procuraremos argumentar como o recurso à intertextualidade pode assumir um papel significativo no sentido de figurar uma situação opressiva na qual o indivíduo sucumbe vitimado por um mito do qual seu destino não é mais do que uma repetição cega.

Édipo e as Mônadas

É num pequeno conto de Borges que podemos encontrar o problema da citação tratado em seus diferentes aspectos e implicações. Trata-se de “Tema del traidor y del héroe”, do livro *Ficciones*.

De início, cabe ressaltar que chamar esse texto de “conto”, como acabamos de fazer, é algo um tanto problemático. Pois, como pretende seu “narrador” (outra categoria pouco adequada para nosso objeto), antes que um conto, o texto seria talvez um rascunho ou um *projeto de conto*. Assim começa o texto:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.²⁵⁶

É evidente que o objeto com que se defronta o leitor é ficcional. Contudo, ele se disfarça de um projeto de conto ainda a ser escrito. O que se conta, num primeiro nível, diz respeito ao próprio narrador que é, neste momento, também personagem. Digamos que o leitor encontrará nestas primeiras linhas a persona de um *narrador-autor*, que, salvo engano, desaparecerá do conto logo em seguida. Este começo fornece um contexto que situará a narrativa que leremos. Guardadas as proporções, é como quando o narrador do *Don Quijote* nos conta como obteve os manuscritos em árabe de autoria do historiador mourisco Cide Hamete Benengeli, os quais, traduzidos, constituiriam a maior

²⁵⁶ “Tema del traidor y del héroe”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 793.

parte da história do cavaleiro andante e seu escudeiro. Esse antigo recurso da narrativa em moldura torna-se aqui um paratexto fictício do qual o autor lança mão para pôr em cena um narrador autoconsciente de seu ofício, atento ao ato da própria escrita. Destaca-se, assim, a história como um objeto construído por um escritor, o que leva ao rompimento com toda *naturalidade* ou *ilusão estética*: o texto se assume como ficção. Trata-se, diz o narrador, de um “argumento”, ainda por desenvolver. Teríamos aqui, para usar uma conhecida distinção da teoria literária, apenas a *fábula*, ou seja, apenas o esqueleto da história, que ainda será desenvolvida com o acréscimo de pormenores e outros ajustes na história. Seria um conto puramente abstrato, despido de cenas, detalhes, etc.

Em seu lugar, o que veremos nesse breve texto será sobretudo alusões eruditas de procedências diversas. Aquela forma da citação, segundo propusemos, como uma entrada de verbete – “Chesterton”, “Leibniz” – , seguida de breves “definições” alocadas entre os parênteses, confere ao texto um tom de comentário, lembrando aqui aquela “atitude inquisitiva” de que falou Davi Arrigucci Jr. a respeito da prosa do autor.²⁵⁷ Disso parece derivar a brevidade deste texto de três páginas, composto, no que diz respeito à ação, apenas de sumários narrativos em detrimento das cenas, além dos comentários metalinguísticos ou auto-reflexivos desse narrador-autor. Talvez possamos enxergar nele um laboratório, no qual Borges pretendesse levar aos limites algumas daquelas suas ideias acerca da composição da narrativa, como as encontradas em seu ensaio “La postulación de la realidad”, em que empreende, como já vimos, uma inusual defesa da concisão e da abstração como modos de construção do relato.

De fato, há como que uma rarefação do elemento narrativo nos primeiros parágrafos desse exíguo conto. Dividindo terreno com a citação e o tom conjectural, a narrativa parece encontrar-se sob uma constante ameaça de dar lugar a outra coisa que não ela mesma: comentário metalinguístico, história de uma ideia, etc. Esse risco de não realização está, de certa forma, contemplado no título da obra, no qual a noção de “tema”

²⁵⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.229. Genette, em direção semelhante, fala em *efeito de resumo*: “Parece como si, practicando el resumen (real, después simulado), [Borges] hubiese contraído un rasgo de escritura que marca manifestamente, y muy notoriamente, su estilo, y que se caracteriza por una sobriedad, un laconismo, una distancia muy difíciles de analizar, pero que cualquier lector de *Ficciones* o de *El Aleph* ha podido apreciar. Yo denominaría este rasgo *el efecto de resumen*. Tal efecto resulta en lo esencial de la sensación de que Borges, incluso en los cuentos en los que no se disimula detrás de la ficción de la reseña, describe, con la reserva y la indiferencia irónicas de un crítico aburrido, un relato preexistente más que cuenta él mismo una historia” GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, p. 327.

remete a algo ainda não concretizado, a um texto ainda não escrito. Se a narrativa em algum momento deslancha e consegue finalmente se desenvolver em meio ao refugio das citações que a constituem, o fantasma do “tema” permanecerá o tempo todo como “hiatos do argumento”, zonas potencialmente abertas, carentes de desenvolvimento: “literatura potencial”, como disse Calvino²⁵⁸, ou “narrativa conceitual”, nas palavras de Piglia.²⁵⁹ Como em tantos textos do autor, a noção de um projeto de texto, de um livro ainda não escrito, torna-se aqui a base do argumento. Assim como em “Pierre Menard, autor del Quijote”, que trata da obra visível e invisível do simbolista francês, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que conta a história de uma enciclopédia imaginária e “Acercamiento a Almotassim” ou “Exámen de la obra de Hebert Quain”, resenhas de obras fictícias, também em “Tema del traidor y del héroe” toma a palavra um intelectual familiarizado com temas e procedimentos da crítica literária.

Borges declarara certa vez o quão trabalhoso e inútil era a composição de livros longos, optando por comentá-los ao invés de escrevê-los.²⁶⁰ Em “Tema del traidor y del héroe”, é como se agora essa perspectiva se extrapolasse até mesmo para o campo das formas breves, seu domínio por excelência: o próprio conto se reduz a um argumento que não se escreve. Ou melhor: que se escreve, não sendo escrito, pois afinal, leremos a história:

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, La república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico... Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo XIX. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824.²⁶¹

Aqui, o narrador-autor segue em sua autotransfiguração ao tematizar a construção da verossimilhança de sua história. Como se sabe, a literatura, enquanto forma de conhecimento, não se confunde com a história, não estando presa à necessidade de se deter nas particularidades daquilo que *foi*. Ela deve fidelidade apenas às generalidades daquilo que *poderia ser*. Assim, a escolha da Irlanda e da data de 1824 pode, a princípio,

²⁵⁸ CALVINO, Ítalo. “Jorge Luis Borges”. In: *Por que ler os clássicos*, p. 249.

²⁵⁹ A ideia encontra-se em uma das palestras que Piglia ministrou em setembro de 2013 na Biblioteca Nacional Argentina e se encontra disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SA2o7QEx7Lk>> (Acesso em 24 de julho de 2016).

²⁶⁰ “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.” (“Prólogo de El Jardín de senderos que se bifurcan”. In: *Ficciones*, p. 721.)

²⁶¹ “Tema del traidor y del héroe”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 793.

parecer um ato puramente discricionário desse autor. Porém a escolha está circunscrita a um conjunto limitado de possibilidades das quais a plausibilidade da ação depende. Para que essa história, que envolve lutas políticas, revolução, traição, etc., seja aceitável, é necessário situar seu transcurso num “país oprimido e tenaz”; deve, ainda, abrir espaço a um sentimento nacionalista próprio da era romântica, o que justifica a escolha de uma data no século XIX.²⁶²

Não é, contudo, nesse momento que a ação transcorre. Esse projeto de conto mobiliza ações e temporalidades distintas. Num primeiro plano temos a história de Ryan, bisneto do herói nacional Fergus Kilpatrick, que pretende escrever a biografia de seu antepassado. Com esse propósito, Ryan cumpre na história uma dupla função: de biógrafo e de historiador. Mas valeria acrescentar também uma terceira: investigador. Sabe-se que Kilpatrick, diz o narrador, foi assassinado num teatro, às vésperas das revoltas independentistas ocorridas no país. Não se sabe, entretanto, os detalhes concretos do assassinato nem quem o cometeu: “Kilpatrick fue asesinado en un teatro; la policía británica no dio jamás con el matador; los historiadores declaran que ese fracaso no empaña su buen crédito, ya que tal vez lo hizo matar la misma policía.”²⁶³

Ryan, assumindo então para si a tentativa de decifração desse crime ocorrido há muitos anos, investe-se do papel de historiador. Impossibilitado de investigar sem mediações o crime, só dispõe da história contada a respeito do assassinato do herói da revolução nacional. Suas diligências lhe deparam resultados surpreendentes:

Otras facetas del enigma inquietan a Ryan. Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertían el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores. La mujer de César, Calpurnia, vio en sueños abatir una torre que le había decretado el Senado; falsos y anónimos rumores, la víspera de la muerte de Kilpatrick, publicaron en todo el país el incendio de la torre circular de Kilgarvan, hecho que pudo parecer un presagio, pues aquél había nacido en Kilvargan. Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a

²⁶² É claro que apenas essa hipótese não esgota o significado da data, bastante específica, de 1824. Daniel Balderston, em leitura deste conto, sugere que a data na verdade faz referência a uma das últimas batalhas de independência das colônias hispânicas, numa das quais, inclusive, lutou um bisavô de Borges. (Cf. Balderston, Daniel. “Digamos Irlanda, digamos 1824’: para repensar la historia en Borges”. In: TORO, Alfonso (Ed.) *Jorge Luis Borges: Traslación e Historia*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010, p. 35-45.

²⁶³ “Tema del traidor y del héroe”. In: *Ficciones*, O.C. I, p. 793/794.

Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro. Piensa en la transmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick en día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de Macbeth.²⁶⁴

Sua surpresa depende de mais um atributo desse personagem que, acumulando os papéis de biógrafo, historiador e investigador, mostra-se também antes de tudo um *leitor*. Aqui, o leitor Ryan se aproxima do leitor Borges na medida em que em seu pensamento (mediado pela voz do narrador) vai elencando as diversas entonações, as diversas variantes do mesmo tema do tempo cíclico. Numa escala reduzida, é praticamente a mesma enumeração que fizera Borges no ensaio “El tiempo circular”. A já mencionada observação de Genette a respeito do “demônio de operações associativas” aplica-se bem ao trecho, que traz articuladas várias alusões ao motivo do tempo cíclico. Aqui, o tempo cíclico é mais do que simples referências. Ele é a própria matéria textual de um conto que, declarando-se um simples argumento que ainda está por ser escrito, abriga em seu exíguo espaço toda essa gama de referências, reduzindo a ação a uns poucos elementos centrais para a compreensão daquilo que é narrado. A história, então, passa a ser vista como repetição não mais apenas de maneira abstrata, mas agora como forma, na medida em que a motivação teleológica da narrativa passa a ser feita em grande parte por citações e referências que encontram na lógica da semelhança o modo como se articulam e se organizam no interior do texto.

O mais intrigante, porém, vem em seguida. Além de referências históricas e conceitos filosóficos, Ryan identifica também nos registros da história de seu antepassado possíveis passagens de Shakespeare. “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...”²⁶⁵

²⁶⁴ Ibidem, p. 794.

²⁶⁵ Ibidem, p. 794.

É a partir daí, na tentativa de reconstituir os acontecimentos ocorridos, que uma segunda história passa a ser contada no conto, e entra em cena outro importante personagem neste segundo nível: James Alexander Nolan, amigo de Kilpatrick.

Ryan indaga que en 1814, James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare; entre ellos, *Julio César*. También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los *Festpiele* de Suiza: vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran hechos históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron.²⁶⁶

Também Nolan, protagonista do segundo nível da história, é um leitor. Mas uma categoria de leitor muito peculiar, que tendemos a negligenciar como tal: o tradutor. Nolan leu Shakespeare e traduziu diversos de seus textos, entre eles, *Julio Cesar*, o que acentua a coincidência com os acontecimentos históricos supostamente reproduzidos na história de Kilpatrick. Também importante para o desdobramento da história será sua descoberta do artigo (um verbete?) sobre os *Festpiele* da Suíça, que introduz no conto o tema da representação.

A partir de então, no decurso das investigações, que o narrador-autor não conta (lembremos que estaríamos lendo apenas um projeto de uma narrativa, sujeito, portanto, a zonas indeterminadas, ainda por desenvolver), Ryan finalmente encontra a “verdade”. A história da morte do herói foi uma monumental representação, nos modelos dos mencionados *festpiele*, visando a encobrir uma mentira que poderia colocar em risco o sucesso dos insurgentes “Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches.”²⁶⁷

O teatro, mencionado no início como o *local* de morte de Kilpatrick, retorna, agora, em sua variação semântica de *circunstância*, conotando a ideia de falsa realidade, ilusão, aparência. Começa a se insinuar um primeiro *quid pro quo*, que é semântico, e consistia em tomar de modo puramente denotativo a noção de que o herói havia sido morto *em* um teatro. Mas o tomar uma coisa por outra constitui, na realidade, toda a base do argumento do conto, que passa então a desfazer a imagem do herói.

²⁶⁶ Ibidem, p. 794.

²⁶⁷ Ibidem, p. 795.

Às vésperas da rebelião, os conspiradores se reúnem. Descobrem, contudo, a presença clandestina de um traidor infiltrado. Kilpatrick, líder da revolta, determina a Nolan sua descoberta. E este o faz, apontando, paradoxalmente, para o próprio Kilpatrick como o traidor infiltrado entre eles (como isso é possível, o conto nada diz a respeito, mas cabe a pergunta: essa história em que um perseguidor se descobre ele próprio o objeto perseguido lembra algum caso conhecido?). Julgado e condenado à morte, o traidor, ainda no papel de líder, assina sua própria sentença, mas implora que seu castigo não prejudique a revolução. Nolan então concebe um projeto pelo qual transforma essa traição num modo de levar a cabo a revolução.

É aqui que o traidor se transforma *também* em herói. O plano de Nolan consiste em contar a necessária execução do traidor de modo que ela pareça a história do assassinio de um líder, insuflando, assim, os rebeldes e transformando, por fim, essa execução num instrumento de emancipação da pátria. Kilpatrick, que aceita participar da mentira, tem aí uma oportunidade de ver-se perdoado e, mais do que isso, liderar a consolidação do levante, como mártir. Cria-se, assim, um enorme teatro, que envolve várias pessoas e lugares, desdobrando-se no tempo.

A composição dessa impostura, a cargo de Nolan, foi contudo marcada pela improvisação. Seu autor não foi capaz de inventar todos os detalhes concretos dessa ficção: teve que recorrer àquilo que conhecia muito bem: repetiu cenas de *Macbeth* e *Julio Cesar*. E é assim que fatos tão importantes como os que antecederam a revolução ficaram para sempre registrados nos livros históricos, inclusive os plágios de Nolan, que Ryan habilmente notou em sua recomposição dos fatos.

Pretendendo escrever a biografia de seu bisavô, Ryan realiza uma investigação sobre o crime contra ele cometido, tomando como base documentos escritos. Mas esses documentos não registram mais do que a fraude tramada por Nolan. A “realidade” dos fatos só foi descoberta devido às citações dessa narrativa improvisada por Nolan, somadas aos conhecimentos de um investigador certamente munido de uma razoável biblioteca, a ponto de reconhecer na história de seu antepassado referências à história e à tradição literária.

Se Ryan assume, assim, entre outros, o papel de investigador, poderíamos então dizer que “Tema del traidor y del héroe” é uma narrativa policial muito *sui generis*. Como já dissemos, trata-se de uma investigação de um crime ocorrido muito tempo depois do assassinato, de modo que carece do mesmo dinamismo que anima uma narrativa policial

convencional. Ryan desvenda o enigma solitariamente, montando as peças de um quebra-cabeça abstrato, compostos basicamente de pistas que são textos, documentos. Sua aventura restringe-se a consulta a livros e ida a arquivos e bibliotecas. Certamente aí reside o motivo da menção a Chesterton na abertura conto. Escreve Borges a propósito do “sedentário Chesterton”:

El genuino relato policial — ¿precisaré decirlo? — rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (El misterio de Marie Rogét, 1842, de Edgar Allan Poe) y en uno de los últimos (*Unravelled knots* de la baronesa de Orczy: *Nudos desatados*) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policial —los rastros digitales, la tortura y la delación— parecerían solecismos ahí.²⁶⁸

Padre Brown, o famoso personagem do escritor inglês, também não persegue criminosos, não duela, não recorre às “cotidianas vias da investigação policial”. Mas consegue chegar ao assassino por meio de deduções mentais puramente lógicas, a partir dos poucos elementos empíricos aos quais tem acesso, muitas vezes de modo fortuito. Como Padre Brown, Ryan também é, pode-se dizer, um “investigador sedentário”, capaz de solucionar um crime exclusivamente por meio da lógica.²⁶⁹

Mas se a verdade encontrava-se impregnada de ficção, também a ficção que Nolan escreve sofre a interferência de outros textos ficcionais. A fonte na qual Nolan se baseou para escrever a história do herói Kilpatrick não eram os acontecimentos da história, nem tampouco invenções suas originais: eram as peças de Shakespeare. Desse modo, o texto da peça criada por Nolan se baseia, também ele, em outro texto, sendo, desse modo, igualmente constituído de citações.

Assim como, portanto, Ryan vai a outros textos para reconstruir uma história que se supõe verdadeira, Nolan também vai a outros textos para construir sua ficção. Ambos

²⁶⁸ “Los laberintos policiales y Chesterton”. In: *Borges en Sur*, p. 126-127.

²⁶⁹ De passagem, vale mencionar que o modelo fornecido por Chesterton não se restringe a um modelo de caracterização de personagem a uma modalidade do romance policial. “Tema del traidor y del héroe”, pode ser considerado, do ponto de vista dos motivos e da estrutura, uma reescrita borgiana de “O sinal da espada partida”, reunido por Chesterton em *A inocência do Padre Brown*. São Paulo: L&PM, 2011, livro em formato digital.

lidam sobretudo com textos e não apenas com os fatos ditos reais. Considerado sob esse aspecto, o conto pode ser lido como uma problematização das atividades desempenhadas tanto pelo historiador quando pelo escritor. Se, no decurso de suas investigações, Ryan jamais esteve em contato imediato com a realidade que buscava reconstruir, tendo que lidar exclusivamente com os documentos aos quais teve acesso, sua versão da história não é mais do que uma leitura desses textos. O biógrafo ou narrador Ryan é, afinal, um citador de *outra fontes*, as quais, contudo, costumamos ignorar como tais. Isso também nos diz algo a respeito do trabalho do historiador, que jamais pode reconstituir os acontecimentos do passado tal como eles de fato ocorreram. O passado só nos é acessível sob a forma de textos ou, em última instância, sob a forma dos discursos aos quais temos acesso. A realidade com que se confronta o historiador é essencialmente simbólica, constituída de linguagem.

Desse modo, somos levados a pensar no papel que os textos e a linguagem de uma maneira geral desempenham no nosso modo de conceber a realidade. Esta estaria sempre sujeita à interferência do elemento simbólico, fazendo com que nosso discurso sobre o real não seja mais do que uma ficção ou uma *filosofia do como se*. Toda tentativa de organização de nossa experiência do real sempre esbarra na linguagem, que não guarda nenhuma ligação essencial e necessária com as coisas que designa. “La perfidia del lenguaje, que convierte en ficción cuanta realidad es asimilada en el área de su influjo, constituye una de las preocupaciones constantes de Borges”, diz Jaime Rest.²⁷⁰ Em “Tema del traidor y del héroe”, tal preocupação aparece corporificada nas figuras do historiador e do escritor, representadas respectivamente por Ryan e Nolan

Não se pretende, com essas observações, repisar velhas saídas da crítica, tais como a noção “irrealidade do mundo” em Borges. A questão não é de ordem metafísica, mas literária. Trata-se sim de reconhecer as mediações inevitáveis que perpassam as diversas formas de discurso, em especial a literatura. Nolan vai buscar em Shakespeare a matéria para sua ficção. Não seria preferível buscar à rua o que lhe faltava ao invés de plagiar o inimigo inglês? Postular uma correspondência direta da literatura com a matéria do real é acreditar ser possível dela extrair literalmente uma “fatia de vida”, como pretendiam os escritores naturalistas. Mas tal alternativa não é menos artificial do que recorrer aos artifícios já estabelecidos pela tradição literária. Tanto as técnicas adotadas pelo realismo-naturalismo, quanto quaisquer outras, são determinadas de

²⁷⁰ REST, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, p. 105.

alguma maneira pela tradição, cujos artifícios parecem perseverar em todo objeto literário, mesmo naqueles que mais pretendem escapar à sua presença.

Em “Tema del traidor y del héroe” essa presença obstinada oculta-se no problemático argumento da história. Há no cerne do trecho um elemento completamente irracional e ilógico que contraria toda nossa experiência da vida cotidiana, malgrado resida aí toda a base – fantástica – dos incidentes narrados. Por mais que logre nos impactar com a imagem da representação monumental que se tramou, este pequeno conto abriga em seu núcleo algo de mal resolvido, e saímos de sua leitura com a impressão de que alguma coisa não faz sentido.

Retomemos alguns pontos do argumento. A suposta traição cometida Kilpatrick é apenas um aspecto da história que Nolan modifica, compondo sua ficção. Esse aspecto pequeno é quase um mero detalhe da história, que, sob a justificativa de não ser mais do que um rascunho, está desobrigada de desenvolver e elucidar todos os seus pontos. *Nada sabemos das “reais” circunstâncias que fizeram de Kilpatrick um traidor.* E, no entanto, é precisamente sobre esse vazio que se assenta toda a ação. O que na fábula tem uma importância central e decisiva, na trama está relegado a uma posição secundária e um tratamento lacônico. Como compreender, pois, tamanho desajuste entre um elemento significativo e central para toda a estrutura do conto e o tratamento rápido dado a ele? Como é possível que o traidor seja, ao mesmo tempo, o líder dos insurgentes, herói potencial? Como é possível que Kilpatrick desconheça a identidade do traidor que é ele próprio e, além disso, ordene sua captura? A realização desse *quid pro quo* é um dos “hiatos do argumento”, para dizer com as próprias palavras do narrador. Essa questão é, sem dúvida, um dos pontos cegos de todo o texto, uma zona obscura sobre a qual parece ser possível *apenas conjecturar*. Nada nos é dito a esse respeito, e o problema permanece na sombra, figurando como mistério, absurdo ou um problema de composição a quem se propõe a compreendê-lo. Na ausência de qualquer detalhamento de como uma coisa se torna outra, aquele renuncie à imaginação e busque uma justificativa para isso na comparação direta com a experiência da vida cotidiana só poderá chegar à conclusão de que se trata de um defeito ou do mais rematado absurdo, um *deus ex machina* que não resolve as complicações decorrentes do enredo, mas sobre o qual na verdade ele se assenta.

Contudo, não é no mundo onde devemos buscar o modelo dessa *avis rara*. Borges, como os metafísicos de Tlön, não busca a verdade nem a verossimilhança, mas sim o

assombro.²⁷¹ Aquilo que fundamenta o paradoxo de que Kilpatrick seja *simultaneamente* traidor e herói não está na vida. Está nos livros: deriva de um argumento filosófico, a *Monadologia* de Leibniz. E está também anunciado no próprio conto. Não há trapaça aqui. Todos os termos do problema estão declarados de antemão, nas primeiras linhas do texto: “Bajo el notorio influjo de Chesterton (...) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento.”

Esta menção a Chesterton e Leibniz indica os modelos pelos quais a narrativa se estrutura, como uma espécie de célula a partir da qual tudo se desdobra. Mais do que citações soltas, elas têm uma funcionalidade bastante específica dentro da história. É a “causalidade mágica”, sobre a qual teorizara Borges, colocada em prática logo no *incipit* deste conto. No que concerne à Chesterton, já mencionamos como o escritor inglês se faz presente no texto do argentino. Vale destacar agora a fundamental importância que também as ideias de Leibniz desempenham no texto.

Ao mencionar o filósofo, o narrador faz uma menção específica a uma de suas ideias: a “harmonia pré-estabelecida”. Com essa noção, pretendia Leibniz, no contexto da disputa entre filósofos modernos e escolásticos, oferecer uma solução conciliatória para algumas questões metafísicas especialmente problemáticas de sua época, tais como os problemas da composição da matéria, o problema da interação entre corpos ou entre indivíduos, e suas sujeições ou não às leis deterministas da mecânica, entre outras.²⁷² O ponto de partida para que Leibniz pudesse conciliar a ideia de um funcionamento harmônico do universo com a ideia de autodeterminação do indivíduo foi a postulação da existência daquilo que ele chamou *Mônada*, a “substância simples, que entra nos compostos.”²⁷³ As Mônadas são simples porque são sem partes, isto é, indivisíveis. De tudo aquilo de que é composto o universo, as Mônadas seriam uma espécie de átomo ou célula fundamental. Ocorre, porém, que as Mônadas não têm existência física, pois são unidades indivisíveis e, logo, sem extensão. Desse modo, elas não se sujeitam às leis da realidade empírica, não obedecendo também ao princípio de causalidade. Tudo aquilo que lhes ocorre, todas as suas transformações, não provêm da realidade externa, mas de

²⁷¹ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Ficciones*. O.C. I, p. 729.

²⁷² Cf. ROSS, G. Macdonald. *Leibniz*. São Paulo, Loyola, 2001.

²⁷³ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. “Os princípios da filosofia ou A monadologia”. In: *Discurso de metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 131.

sua própria natureza, por meio de suas “percepções” e “apetições”. “As Mônadas”, escreve Leibniz, “não têm janelas pelas quais algo possa entrar ou sair.”²⁷⁴

Assim, dotadas de autodeterminação, nenhuma Mônada termina por influenciar nenhuma outra, de modo que não há influência efetiva entre elas, apenas “ideal”. A suposta interação entre as coisas da natureza – que se dá no plano fenomênico, ou seja, que adquirem para o observador a aparência de interação – ocorre unicamente por meio da “harmonia pré-estabelecida”: Deus, ao criar o universo, levou em consideração cada Mônada, projetando em cada uma delas o melhor e mais harmônico dos universos possíveis. Cada Mônada é, por assim dizer, programada para atuar no mundo de modo ao mesmo tempo espontâneo e harmônico. A harmonia da relação entre elas não provém de qualquer influência externa que umas possam exercer sobre outras, mas do interior de cada uma. Essa autodeterminação, porém, não acarreta desarmonia, pois todas elas foram tão perfeitamente determinadas que suas transformações resultam aos olhos do observador como uma relação harmônica *entre* elas.

Ora, esta ligação ou acomodação de todas as coisas criadas a cada uma e de cada uma a todas as outras faz com que cada substância simples tenha relações que expressem todas as outras, e que seja, por conseguinte, um espelho vivo perpétuo do universo²⁷⁵

Em sua metafísica, Leibniz preserva a autodeterminação dos indivíduos e, no entanto, admite uma determinação do todo capaz de garantir a harmonia do conjunto. Essa harmonia, “pré-estabelecida” por Deus, inclui em seu universo apenas as melhores Mônadas, programadas para agirem espontaneamente e, ao mesmo tempo, harmonicamente. Ou seja, a própria harmonia do sistema está contida de antemão em cada Mônada particular, fazendo delas um “espelho vivo e perpétuo do universo.” Assim, cada mínima parcela do universo é capaz de refleti-lo em sua totalidade, refletindo também todo seu conjunto de relações. Cada Mônada contém em si a representação de todo o universo e é a partir dessa representação que se autodeterminam.

Considerado que os problemas da relação parte e todo são um dos principais tópicos de que se ocupa a estética, não é difícil enxergar o aproveitamento artístico das ideias de Leibniz. É possível mesmo reconhecer aqui muito da discussão a respeito da “causalidade mágica” que já fizemos no capítulo passado na qual se pensava cada parte

²⁷⁴ Ibidem, p.132.

²⁷⁵ Ibidem, p. 141.

da composição literária como um espelho ou microcosmo do todo (isto é, a totalidade de sentido do texto narrativo).

Para além da analogia estrutural entre argumento filosófico e obra literária, haveria que se considerar também o proveito temático que tais ideias propiciam. Nesse sentido, nenhuma passagem da *Monadologia* mostra-se mais inspiradora do que a seguinte:

Pode-se assim observar que há um Mundo de criaturas, de viventes, de Animais, de Enteléquias, de Almas, na menor parte da matéria. Cada porção da matéria pode ser concebida como um jardim cheio de plantas e como um lago cheio de peixes. Mas cada ramo da planta, cada membro do Animal, cada gota de seus humores, é também um jardim ou um lago. E, embora a terra e o ar interpostos entre as plantas do jardim, ou a água interposta entre os peixes do lago, não sejam planta, nem peixe, eles os contêm ainda, mas muito frequentemente com uma sutileza que para nós é imperceptível.²⁷⁶

Em “El Simurgh y el águila” Borges se pergunta: “Literariamente ¿qué podrá rendir la noción de un ser compuesto de otros seres, de un pájaro (digamos) hecho de pájaros? El problema, así formulado, sólo parece consentir soluciones triviales, cuando no activamente desagradables. Diríase que lo agota el *monstrum horrendum ingens*, numeroso de plumas, ojos, lenguas y oídos, que personifican la Fama (mejor dicho, el Escándalo o el Rumor) en la cuarta Eneida, o aquel extraño rey hecho de hombres que llena el frontispicio del Leviatán, armado con la espada y el báculo.”²⁷⁷ Ao final da primeira frase, o autor acrescenta a seguinte nota de rodapé: “Análogamente, en la *Monadologia* (1714), de Leibniz se lee que el universo está hecho de ínfimos universos, que a su vez contienen el universo, y así hasta el infinito.”²⁷⁸

Prossegue Borges dizendo que a noção abstrata de um ser composto de outros seres não parece prognosticar nada de bom. E, no entanto, acrescenta: dessa noção nascem duas das mais memoráveis figuras literárias, uma do ocidente e outra do oriente. Trata-se, respectivamente, da ave que aparece no canto XVIII do “Paraíso” de Dante e do Simurgh, o lendário rei dos pássaros concebido pelo poeta persa do século XII Farid al-Din Attar. É bastante conhecida a simpatia de Borges pela *Divina Comédia*, livro com o qual o autor teria aprendido o italiano em suas leituras diárias no bonde, ao voltar da

²⁷⁶ Ibidem, p. 144.

²⁷⁷ “El Simurgh y el águila”. In: *Nueve ensayos dantescos*, O.C. III, p. 399.

²⁷⁸ Ibidem, p. 399.

Biblioteca Miguel Cané, onde trabalhava como bibliotecário nos anos 40. Não é o caso de nos alongarmos na descrição da ave que Dante encontra no paraíso, ave resplandecente, composta de milhares de reis justos e que diz *nós* no lugar de *eu*. A verdade é que a Borges lhe interessava neste ensaio principalmente a figura do Simurgh, que em sua visão superava seu par dantesco. No poema *Coloquio de los pájaros* o poeta Attar descreve a aventura de um grupo de pássaros que resolvem buscar seu rei, após este deixar cair na China uma de suas magníficas plumas. No decorrer dessa busca, muitos dos viajantes desertam e outros perecem. Sobram apenas trinta pássaros (Simurgh significa justamente trinta pássaros, lembra-nos o autor). “Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurgh. La contemplan al fin; perciben que ellos son el Simurgh y que el Simurgh es cada uno de ellos y todos. En el Simurgh están los treinta pájaros y en cada pájaro el Simurgh.”²⁷⁹

Ora, se o conto do Simurgh é um caso de proveito literário da “ideia abstrata de um ser composto de outros seres”, talvez o mesmo se possa dizer de “Tema del traidor y del héroe”. Citado no corpo do texto do conto, Leibniz reaparece na nota de rodapé do ensaio. Em ambos, está presente a relação metonímica que subjaz à ideia de “harmonia pré-estabelecida”: a relação na qual qualquer coisa é todas as outras.

A consequência dessa “extensão paradisíaca do princípio de identidade”²⁸⁰ é que, se cada Mônada representa o *universo* (isto é, a totalidade de tudo o que há), essa totalidade deve também incluir o *outro*, assim como também o *oposto*. Desse modo, assim como o mesmo contém em si próprio o outro, assim como o Simurgh está contido nos trinta pássaros, ou o buscado nos buscadores, também o traidor está contido no líder ou o criminoso no detetive... Surge daí a figura do *duplo* como algo que se desdobra a partir do indivíduo, do mesmo modo que, na novela de Stevenson, Mr. Hyde é parte de Dr. Jekyll.²⁸¹ Mas especificamente nesses casos, o indivíduo é concebido como um microcosmo completo, do qual o outro é apenas uma parte.²⁸²

²⁷⁹ Ibidem, p. 401

²⁸⁰ “También Plotino – Eneadas, V, 8.4 – declara una extensión paradisíaca del principio de identidad: Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol” (Ibidem, p. 401).

²⁸¹ Cf. STEVENSON, R. L. “O estranho caso de Mr. Jekyll e Mr. Hyde”. In: *O clube do suicídio e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.149-247.

²⁸² Esse tema ou estrutura é recorrente em Borges. Em variados graus, podemos reconhecê-lo em casos em que o detetive se torna o criminoso ou o vivo revela-se morto; do mesmo modo, colonizador o colonizado se irmanariam, assim como, para enorme incômodo de seus leitores, o torturado judeu seria parte do torturador nazista...

A arte borgiana do deslocamento, capaz de fazer do duplo literário uma paródia da *Monadologia*, resulta numa (à primeira vista) curiosa reversão do racional em fantástico. Porém, como já vimos, literatura fantástica e rigor intelectual não se opõem para Borges. Por isso, o movimento contrário também é possível, e o autor, que começara o ensaio sobre o Simurgh elencando figuras teratológicas, o conclui em diferente chave:

En la parábola del Simurgh es notorio el poder imaginativo; menos enfática pero no menos real es su economía o rigor. Los peregrinos buscan una meta ignorada, esa meta, que sólo conoceremos al fin, tiene la obligación de maravillar y no ser o parecer una añadidura. El autor desata la dificultad con elegancia clásica; diestramente, los buscadores son lo que buscan. No de otra suerte David es el oculto protagonista de la historia que le cuenta Natán (2, Samuel, 12); no de otra suerte De Quincey ha conjeturado que el hombre Edipo, no el hombre en general, es la profunda solución del enigma de la Esfinge Tebana.²⁸³

Mais do que admirar o aspecto fantástico da história em si, Borges também encarece seu rigor estético, sua economia de meios. Trata-se do fato de que aquilo que é buscado pelos pássaros é um elemento da história que já está dado desde o começo, sendo capaz de maravilhar o leitor sem, contudo, parecer uma mera adição incongruente, que entra na história sem nenhuma justificativa necessária. Esse tipo de rigor estimado por Borges também é, como se sabe, típico das narrativas policiais (e, claro, das narrativas de Chesterton também).²⁸⁴

O mais importante, porém, neste momento é notar o curioso trajeto pelo qual fomos conduzidos pelo “demônio de operações associativas” borgiano. Inicialmente, partíramos das referências a Chesterton e Leibniz para tentar compreender a estrutura, racional e rigorosa, que compõe o conto analisado. Do moderno, recuamos à Idade Média, na qual as referências a Dante e a um poeta árabe do século XII mostraram-se fundamentais. Mas ao concluir seu ensaio, Borges retroage mais um passo e nos leva à bíblia e à mitologia grega, concluindo um percurso que leva de Leibniz a Édipo. De fato, o que é a história do investigador que se descobre o objeto da investigação senão a história de Édipo? De modo sutil e desembaraçado de todas as circunstâncias originais

²⁸³ “El Simurgh y el águila”. In: *Nueve ensayos dantescos*, O.C. III, p. 401.

²⁸⁴ Num irônico ensaio intitulado “Leyes de la narración policial” Borges enumera seis princípios fundamentais para esse tipo de narrativa: a) um limite discreto de personagens, b) declaração de todos os termos do problema, c) avara economia de meios, d) primazia do como sobre o quem, e) o pudor da morte e f) necessidade e maravilha na solução. A história do Simurgh, embora não seja policial, certamente cumpre com os requisitos B, C e F. (Cf. “Leyes de la narración policial”. In: *Textos recuperados II*, p. 37-38.).

da história, Borges reescreve o mito helênico, mantendo tão somente o esquema básico do *quid pro quo*. Da filosofia, desembocamos no mito. De um projeto racional de organização da experiência humana retornamos a uma das modalidades mais primitivas de racionalidade humana.

Ao servir-se dessas e de tantas outras referências eruditas, sejam elas distribuídas horizontalmente como recortes aderidos à superfície do texto, sejam elas alicerçando de modo vertical a ação, Borges pretende chamar a atenção para o fato de que seu texto está inteiramente constituído de outros textos da tradição. Seu principal interesse é o de afirmar a distância entre texto e mundo, fazendo daquele, e não deste, seu referente. Tanto no papel de pormenor significativo (substituindo, assim, as descrições documentais com que os naturalistas queriam reproduzir o mundo em suas obras), quanto de modelo arquetípico da ação, a citação borgiana cumpre uma função de mediação.

Mas é precisamente na forma como se processa essa mediação (cujo fim último deveria ser afastar a realidade) que podemos encontrar afinidades com traços específicos de uma experiência histórica determinada. “Todo libro es la traducción de un arquetipo oscuro; todo escritor, es un lector, un compilador, un intérprete”²⁸⁵, diz o autor, assumindo o mito como a base de toda composição literária. Essa inevitabilidade do mito, que se impõe cega e indiferente ao caso particular, engendrando absurdos e monstruosidades, é o que condena Kilpatrick, e também o glorifica. O “amor antiquário” de Borges reescreve aqui parte daquela história de um ancião acometido de elefantíase que dorme com sua progenitora, como dizia o autor em sua crítica à teratologia clássica. Mas nada há de irracional no destino que acomete ao traidor. Seu veredicto, trazido por esse Tirésias atualizado que é Nolan, conserva rigorosamente suas razões, para além de qualquer explicação aos olhos dos personagens (e dos leitores também, pode-se dizer). Aqui, fatalidade e necessidade se confundem. “Há, então, uma fatalidade no fim, e um efeito trágico que Poe (que havia lido Aristóteles) conhecia bem”²⁸⁶ Tal fatalidade é menos a fatalidade do desfecho do que da finalidade, o *telos* da narrativa. Trata-se de uma fatalidade inerente à forma racionalizada que Borges reivindica ao conto.²⁸⁷ O

²⁸⁵ BORGES, apud REST, *El laberinto nominalista*, p.125.

²⁸⁶ PIGLIA, “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*, p.103.

²⁸⁷ Em comentário a respeito da tragédia, Terry Eagleton fez uma pertinente observação, que parece aplicável também ao conto, sobretudo ao gênero praticado por Poe e Borges. Diz ele: “Tragédia, aqui, tem a bem torneada necessidade própria da arte, e parte do nosso deleite com ela é, portanto, puramente estético. O diagrama esquemático do destino está incorporado na economia excedente da obra de arte, que exala a imobilidade da

destino a que Kilpatrick responde é o destino da composição literária. O mito que se repete na vida de Kilpatrick, fazendo dela a tradução de um arquétipo obscuro, não é vontade metafísica, mas sim arbítrio do escritor, oráculo que se oculta. A divindade que aqui atua é o demiurgo que constroi a narrativa, mas também arruína o personagem.

Esse caráter funesto do destino como tema e também como consequência da *finalidade* pela qual a forma se estrutura também pode ser observado num pequeno e magistral conto de Borges, como passaremos a ver.

A citação como “trama”

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.²⁸⁸

Estes dois parágrafos compõem o texto intitulado “La trama”, pertencente ao volume *El hacedor*, de 1960. O texto está reproduzido em sua íntegra: são apenas dois parágrafos, mas repletos de consequências para se pensar o tópico da citação em Borges. De fato, ele próprio foi concebido em sua estrutura como uma forma de citação: dividido em duas partes, a junção dessas duas faces reproduz a estrutura bifronte inerente a toda citação, que conjuga o texto gerador ao texto receptor. O confronto dessas duas faces repõe nesta pequena peça todo o intrincado jogo de relações entre mundo e livro que percorre a obra de Borges.

O caráter ficcional dos fatos narrados já se coloca desde o início. O título, numa ambiguidade cheia de desdobramentos, não apenas indica o tema da conspiração, como também contrabandeia a ideia de *texto* e *ficção*, cara a todo sentido do conto. Seu

morte. Nem a arte nem o destino trai o menor sinal de contingência. Diferentemente do romance ou do poema épico – mais difusos e amplos –, a arte trágica revela certa inevitabilidade em seu próprio rigor formal e, como o destino, combina esse rigor com certo ar de mistério” Cf. EAGLETON, Terry. *Doce violência: a idéia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.152.

²⁸⁸ “La trama”. In: *El hacedor*, O.C. II, p. 182.

narrador começa estranhamente falando de um “horror perfeito”. Que significa essa expressão? Que significa essa frase? A quem interessa essa “perfeição” num drama pessoal? Ao que parece, apenas a quem deseja contar essa história. Interessa, por exemplo, aos escritores que “recolhem” o “patético grito” ao reproduzirem a anedota. Assim entendido, o horror de César seria meramente função da obtenção de um efeito artístico. Possivelmente, pois, o laconismo da construção da cena, narrada em um único período, confere à fala do desfecho uma posição privilegiada. Não é difícil lembrar aqui a ideia de *unidade de efeito* do Poe. Porém, não menos lacônico é o encerramento do episódio, com a menção a Shakespeare e Quevedo. A surpresa de César ecoa distantemente na surpresa do leitor diante da brusca solução de continuidade entre a narrativa e o comentário. A ilusão se desfaz em segundos e o leitor se dá conta de que a verdadeira conclusão do parágrafo é a escrita desses dois poetas. Essa precipitada passagem indica, sem rodeios nem pudores, o fato de que o destino da história é terminar num livro. Trata-se, como disse Borges na epígrafe deste capítulo, de uma “justificativa estética para os males”.

Pois, de fato, o grito de César não se justifica senão como elemento imagético de que qualquer narrador pode se servir a fim de obter determinado efeito em sua narrativa. O objetivo aqui é o de, criando um efeito marcante, fixar em nossa memória o acontecimento narrado. Certamente, ao lembrarmos a traição de Cesar, sempre temos em mente sua famosa surpresa. O que funciona aqui é um mecanismo já observado por Borges a respeito das relações entre ficção e história. Comentando a anedota segundo a qual Henrique I da Inglaterra nunca mais voltou a sorrir depois da morte de seu filho, pondera o autor que embora a história possa ser circunstancialmente falsa, ainda assim é capaz de nos convencer de sua tristeza, fato esse tido como mais provável.²⁸⁹ Ainda que não seja verdadeiro do ponto de vista histórico, o detalhe falso acrescentado à história vale como representação eficiente de algo possível. Ainda que se minta nas particularidades, diz-se a verdade no geral. Trata-se um de um *como se*, que, independente da fidelidade ao fato particular e concreto, vale por sua efetividade ao transmitir um conteúdo.

²⁸⁹“Um hecho falso puede ser esencialmente verdadero. Es fama que Enrique I de Inglaterra no volvió a sonreír después de la muerte de su hijo; el hecho, quizá falso, puede ser verdadero como símbolo del abatimiento del Rey.” Cf. “Nota sobre Walt Whitman”. In: *Discusión*, O.C. I, p.534.

Em “La trama”, presenciamos algo semelhante. Um detalhe circunstancial possivelmente não tão fidedigno do ponto de vista histórico – uma frase – adquire a função de símbolo de um acontecimento possivelmente verdadeiro. O horror e a surpresa de César ficam compendiados numa imagem sintética da situação, fixando-se, assim, na memória coletiva e na tradição, ainda que muito provavelmente não passem de uma ficção. Ao se destacar o caráter simbólico do gesto de César, somos levados a notar que estamos no campo da representação, no campo do símbolo, que estabelece uma mediação entre um fato e sua reprodução.

A realidade do grito de César é, assim, puramente textual, destinada a ser recolhida por Shakespeare e Quevedo. Também o que fazem estes dois escritores é citar: citação de uma matéria presente seja na tradição oral, seja em fontes textuais, documentos ou livros de história. Também aqui o referente encontra-se mediado por outro texto. Retirada dos livros, a história de César é, nas mãos de Shakespeare e Quevedo, devolvida aos livros, e seu grito ecoa indefinidamente por entre os tomos de uma biblioteca que se avoluma ao longo da história, sem encontrar saída.

O livro como horizonte inescapável: sabemos que em Borges o mundo imaginado como biblioteca pouco tem de imagem do paraíso, como ele dizia imaginar. Ao contrário, uma de suas imagens mais poderosas, a Biblioteca de Babel, é a imagem da sombria distopia de um universo rigorosamente racionalizado no qual o livro é literalmente um elemento emparedador. Os homens, “bibliotecários imperfeitos”, que habitam os previsíveis e infinitos hexágonos em que se divide a biblioteca, parecem condenados a uma busca de sentido de antemão fracassada, já que a imensa maioria de seus volumes só encerra o caos resultante da combinatória de 25 sinais gráficos. A biblioteca é efetivamente um cárcere, que não tem início nem fim, nem entrada nem saída.

Mesmo fora de tão aflitivo universo, o livro continua sendo um objeto portador de algum mal.²⁹⁰ Em “El Sur”, é precisamente um volume de *As mil e uma noites* que leva ao acidente que porá fim à vida de Dahlmann. Mas este consegue reverter, num delírio, seu fim inevitável na cama de um hospital, sonhando com uma morte heróica num duelo. Diferentemente do que acontece com o anônimo *gaucho* que lemos na sequência de “La

²⁹⁰ A ideia original é de Ricardo Piglia: “Lo que persiste sobre todo es la tensión entre un mundo y otro. Por ejemplo, la lectura, los libros, la biblioteca lleva siempre en los relatos de Borges a la enfermedad y a la muerte. Se trata de un elemento central en la construcción de la intriga. [...] Hay un antiintelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos”. PIGLIA, *Crítica y ficción*, p. 83.

trama”, encurralado, traído e sem opções. Dahlmann, em “El Sur”, logra, em alguma medida, escapar do livro, simbolizado na cama de hospital pelo recolhimento que o ato da leitura pressupõe. Já o *gaucho* de “La trama”, talvez na paisagem aberta dos pampas (“sur de la provincia de Buenos Aires”), não tem a mesma sorte. Ele está, em diversos níveis, preso ao texto. Como um elemento composicional da estrutura de “La trama”, representado pelo parágrafo que o encerra, ele é um elemento sequencial que se articula ao primeiro elemento do conjunto. Mas também, mais do que uma metáfora estruturalista, é um reflexo ou reescrita da primeira história.

Mas enquanto na primeira parte encontramos a tematização da citação, nesta segunda parte encontramos sua própria formalização. Quem cita agora não são mais os escritores mencionados, mas um narrador que, na verdade, só faz notar uma coincidência do destino. Melhor dizendo: quem cita, efetivamente, é o destino e o narrador apenas representa o acontecimento, assinalando o paralelismo de modo um tanto hesitante. Pois as noções de “repetições”, “variantes” e “simetrias” ali evocadas guardam entre si importantes diferenças conceituais. Entre cada uma há certa gradação, que vai da identidade total à correspondência parcial de apenas alguns traços dos objetos confrontados nesse universo de relações. Seria possível, assim, defender que ambas histórias não são a mesma. Nessa direção, por exemplo, vai a argumentação de Júlio Pimentel Pinto, que defende que não há repetição entre elas, já que a motivação de cada assassinato seria diferente. Na história de César haveria uma motivação política, o que faltaria à história do *gaucho*, cuja motivação é “uma forma de compulsão do destino.”²⁹¹

Ora, o argumento até poderia fazer sentido se os termos da comparação se igualassem e estivessem inequivocamente presentes no relato, isto é, se estivessem claros os motivos de *cada* assassinato. Porém não é esse o caso. Enquanto a motivação política do ataque de César é um elemento que podemos inferir a partir de nosso conhecimento dessa figura histórica, no caso deste anônimo *gaucho* a motivação não existe na mesma medida. Até poderíamos imaginar alguma hipótese vinculada a questões sociais do contexto argentino. Porém, o que encontramos de efetivo dentro do texto é a desconhecida razão do destino, em evidente dissimetria com o ato político da primeira história. A “necessidade imperiosa do repetir” de que fala o crítico é uma

²⁹¹ PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998, p.179.

motivação metafísica em total descompasso com a motivação política encontrada na história de César.

Mais do que isso, atribuir um motivo à ação do destino é uma explicação que padece de um vício argumentativo, que é o de atribuir um predicado (“motivação”) de antemão vedado ao sujeito (“destino”). Pois é próprio do destino a ausência de motivação diante dos olhos dos homens.²⁹² O caráter insondável, obscuro e secreto, que junto com a necessidade férrea define a ação do destino, não nos permite atribuir um motivo àquilo que ele promove.²⁹³ Na prática, a ignorância humana a respeito das causas do destino implica a *total ausência de motivação* para suas ações.

Desse modo, a atribuição da morte do *gaucho* ao destino é justamente uma forma de retirar o motivo do segundo assassinato. Neste, não há uma justificativa imanente, como na primeira: o destino usurpa essa função. Com isso, perde-se justamente o elemento diferenciador das histórias, segundo o critério adotado pelo crítico, isto é, o móvel das ações narradas. É precisamente aí que a repetição se afirma, ao contrário de debilitar-se, pois não sendo o motivo da morte do *gaucho* da mesma categoria que o da morte de César, torna-se impossível assinalar qualquer diferença concreta entre ambas. O vazio biográfico do *gaucho* é ocupado pelo destino. Quando este se torna a causa, o elemento que possibilita a diferenciação termina, então, finalmente suprimido. E não importa que o narrador fale em repetições, variantes e simetrias. Essa importante diferença conceitual, que Borges não desconhece, talvez não interesse ao destino, que parece cego tanto às particularidades de cada indivíduo, quanto às dos conceitos. O destino se compraz com todas as opções, indiscriminadamente. Mas ao agir como um camelo cego que atropela bruscamente os homens,²⁹⁴ o resultado final dessa indiferença é o mesmo, independentemente de como se queira conceber a natureza da comparação. A morte como resultado prático da comparação não pode ser negligenciada. Na medida em que *morre para repetir uma cena*, o segundo termo da comparação termina

²⁹² Para Jacqueline de Romilly, “quando os gregos falavam do destino, referiam-se sobretudo à realidade, na medida em que ela escapa ao poder dos homens. Ésquilo bem tentou encontrar-lhe um sentido, em nome de uma justiça misteriosa; mas Sófocles contenta-se em mostrar a incapacidade do homem, que não tem o poder de influenciá-la como gostaria [...] Mas o destino é encarado sob o ângulo da ignorância humana; ele procura menos as causas, demonstrando muito mais a inutilidade de procurá-las.” In: ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998, p.97.

²⁹³ Como define Nicola Abbagnano, o conceito tradicional de destino implica “1º necessidade, quase sempre desconhecida e por isso *cega*, que domina cada indivíduo do mundo, por ser ele parte da ordem total; 2º adaptação perfeita de cada indivíduo ao seu lugar, ao seu papel ou à sua função no mundo, visto que, como engrenagem da ordem total, cada ser *é feito* para aquilo que faz.” (Cf. ABBAGNANO, Nicola. “Destino”. In: *Dicionário de filosofia*, p. 285.

²⁹⁴ A imagem encontra-se em “La busca de Averroes”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 889.

inevitavelmente subordinado ao primeiro. Com este *efetivo* vazio da diferença, o terreno fica completamente preparado para a repetição, para a subsunção do caso particular pelo modelo arquetípico.

O “destino” aparece, assim, personificado, exercendo um obscuro grau de determinação e arbitrariedade sobre o sujeito. Ao mesmo tempo que age sobre ele, não se mostra como agente, não revela suas razões. Tudo o que temos é algo como um caprichoso gosto por paralelismos: “Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrias”. Qualquer análise causal do episódio deve se servir desse precário comentário mencionado na abertura do parágrafo. Trata-se, contudo, de elemento de motivação que não explicita vínculos, mas está de certa forma ligando uma coisa à outra, como sugere a cuidadosa construção do texto. A menção ao destino ocorre numa oração isolada no início do segundo parágrafo. Sua posição permite entrever certa função motivadora daquilo que virá, caso aceitemos a ilusão causal do *hoc ergo propter hoc*. Ainda assim, o narrador não explicita nenhum vínculo claro entre os caprichos do destino e o assassinato do *gaucho*, algo como um *porque* que justifique o acontecimento. A determinação aqui aparece de certa forma mitigada, oculta. O ponto e vírgula que separa a oração do restante da frase resume algo dessa ambígua relação de ocultamento e determinação, pois ao mesmo tempo que separa uma oração da outra, conserva algum tipo de vínculo.

De fato, o destino não se apresenta claramente como o causador da morte. São outros *gauchos*, tão anônimos quanto o protagonista, o veículo de sua vontade oculta. Por outro lado, a ação é narrada na voz passiva, o que mitiga a ideia de um agente ou de uma origem definida para o assassinato. Só ao final encontramos alguma justificação, porém, não sob a categoria da causalidade, mas sim da finalidade: morre *para que* se repita uma cena (como sempre, a questão da teleologia se faz presente). E a justificativa, “para que se repita uma cena”, tem algo de espetáculo, de imagem, como já assinalamos a propósito de César. Aquele caráter imagético da “perfeição” da morte do imperador romano se repete na morte do *gaucho* sob a forma de uma “cena”. Em ambos os casos, a morte é a ocasião de uma cena memorável. Como um espelho e seu reflexo, o conto começa e termina com a construção “para que”, indicando a finalidade imagética de ambas as mortes. A expressão “horror perfeito” do primeiro parágrafo tem como correspondente simetricamente oposta no segundo a palavra “cena”. Mesmo nesse grau de determinação, o agente insiste em seu ocultamento, sob a forma da passiva sintética

se. O uso das construções na voz passiva termina, pois, ocultando o agente da ação, sugerindo o papel de forças desconhecidas, imagem própria ao destino, que age sem revelar suas razões aos olhos humanos. Colocando, portanto, às claras o que a sintaxe do texto oculta, poderíamos dizer que *o destino mata para repetir uma cena*.

Assim, o destino cumpre, na vida deste anônimo *gaucho*, um papel determinante e sem volta, que consiste em sua morte. O arbitrário gosto pela repetição é a justificativa de uma violência. O *gaucho* é aqui golpeado pelo destino. O assassinato de César é citado no “texto” deste distante *gaucho*, afastado no tempo e no espaço por 19 séculos e um oceano. Sua vida, liquidada, apenas pelo arbitrário prazer de que uma cena se repita. A repetição se efetiva na morte, que é o final irrevogável em ambos os casos. O destino cita César sem consideração pela existência particular do *gaucho*. E a consequência que melhor explicita essa falta de consideração é a morte. Aqui, citar torna-se sinônimo de matar, assumindo um caráter destrutivo.

Assim como no caso de Kilpatrick, na história do *gaucho* há um elemento misterioso que vitima o personagem. Em ambos, a ideia de “trama” se apresenta em toda sua potência sugestiva. Pois se, por um lado, a noção diz respeito à ideia de conspiração e atentado, por outro lado também contempla as ideias de história e ficção, pelas quais se realiza o diálogo intertextual entre obras particulares e histórias paradigmáticas da tradição (essa interpenetração conceitual também está presente em seus correspondentes “trama”, em espanhol, “plot” em inglês). Citação, mito e destino se interpenetram na atualização de uma mesma história primordial na vida de um sujeito particular: o intertexto mítico e sua atualização se conjugam tematizando uma relação de destruição e morte.

Assim, aquela mesma tendência de submissão da parte ao todo, já assinalada a propósito da composição no capítulo anterior, reaparece agora no âmbito maior da literatura como sistema, reiterando, assim, as mesmas complicações já levantadas. A noção de *citação como trama* reúne essas duas tendências: a citação é *motivo* da composição textual e *modelo* do enredo, podendo ser lida, nos dois casos, em seu efeito hostil contra o particular.

Cabe notar, porém a presença irreduzível, ainda que ruinosa, deste em “La trama”. É justamente porque existe a diferença que a morte se impõe como repetição: esta só se realiza pela abstração das diferenças, o que tem seu correspondente temático na morte do *gaucho*, apesar de sua diferença em relação a César. Em meio ao que parece a coação

absoluta de uma totalidade inquebrantável, perdura, pouco perceptível, um elemento diferenciador capaz de tensionar a identidade dos dois destinos nesta história. Que o narrador, neste breve texto, permita-se chamar a atenção para o fato de que a fala do *gaucho* dever ser ouvida e não lida é algo bastante significativo. A fala do segundo personagem deve ser considerada como mais do que caracteres escritos: eles devem ouvidos, concebidos como som – algo que sequer pensamos para o caso da frase de César. Tal alerta tem um sentido muito específico. Significa, primeiramente, que a frase deve ser entendida em seu caráter material, não se devendo abstrair do significante em função do significado, como quem busca uma “essência” em detrimento dos “acidentes”. A fala do desconhecido *gaucho*, sem nome, mas com voz (ainda que voz de um desesperado que vai morrer) permanece como presença dura, opaca, como objeto resistente no texto que não se deixa nivelar. Aqui, de fato, há diferença. A ressonância de cada voz não é idêntica. Há sim uma consideração do narrador pelo particular, que acentua as variações presentes nas repetições de destino: o *até tu!* torna-se o *¡Pero, che!*. Também a particularidade dessa voz regional coloca em embate escrita e fala. Como vimos, o grito de César não é nada mais do que um texto, recolhido por quem o pretende citar num livro. Também o grito do *gaucho* só chega a nosso conhecimento por intermédio de um texto. A despeito disso, contudo, o narrador parece atentar para a insuficiência do texto escrito ante o fenômeno que ele escreve. Não basta lê-lo, é preciso ouvi-lo, dizê-lo em voz alta, colocando-o para fora das páginas do livro. É então aqui, no plano da materialidade do significante, que a identidade engendrada pela intriga é colocada em questão, ameaçando desfazer-se no ato performático da leitura, esse ato imprevisível, contingente e indeterminado e, por isso mesmo, também utópico.

SEGUNDA PARTE

3. TEMPO E FORMA EM “BERENICE”

As obras matam-no ao quererem fazer durar o transitório – a vida – e salvá-lo da morte.

(Theodor Adorno, *Teoria estética*)

Poe e Borges, mais uma vez

Próximo aos seus últimos anos de vida, Borges foi convidado a falar sobre seu método de escrita. A conferência, gravada, transcrita e algum tempo depois publicada recebeu o nome de “Así escribo mis cuentos”.²⁹⁵ Nessa fala, um de seus primeiros gestos é a contundente afirmação de sua descrença, na contramão de Poe, de que a escrita fosse uma “*operación intelectual*”. Destacamos a expressão, pois ela partilha do mesmo adjetivo usado pelo autor, na mesma época, em sua conferência sobre o gênero policial, na qual, como vimos na introdução desta dissertação, ele defendia a noção da literatura como um “fato intelectual”. Aqui, ao contrário, o autor afirma expressamente que o melhor “é que o escritor intervenha o menos possível em sua obra”.²⁹⁶ Certamente, se há alguém que pouco intervém em sua obra, esse alguém não se chama Jorge Luis Borges. Seja a noção de obra entendida como o conjunto de produção de uma vida, seja como um artefato artístico em particular, em qualquer dos casos, intervenções é o que não falta na obra do autor. Até mesmo suas contradições são performáticas e deliberadas, fazendo parte da imagem que o autor constrói para si de modo calculado. Não pode haver dúvida do caráter premeditado das contradições de um autor que gastou muita tinta desancando o

²⁹⁵ BORGES, Jorge Luis e CRISTÓFALO, Américo. “Así escribo mis cuentos: entrevista con Jorge Luis Borges”. In: *Quimera Revista de Literatura*, p.6-11.

²⁹⁶ Ibidem, p. 7.

romantismo e, agora, passa a propugnar a tese da inspiração pela musa. Essa, aliás, é a mesma posição adotada no prólogo a seu livro de 1970, “El informe de Brodie”. Ali ele afirmava: “El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y opto por la tesis platónica de la musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia.” E conclui com um raciocínio paradoxal bem a seu estilo: “No deja de admirarme que los clásicos profesan una tesis romántica, y un poeta romántico, una tesis clásica.”²⁹⁷.

Essa opinião não é um *mea culpa* de um senhor que, passados os anos, revê suas posições iniciais. Seu questionamento ao racionalismo poeano vem desde bastante cedo e tem como momento emblemático sua leitura de “A filosofia da composição”, num ensaio publicado em 1935. Nele, o tom geral é o do elogio e da defesa do rigor intelectual que já conhecemos. Contudo, o autor não se limita a um elogio unilateral da desmistificação do processo de criação artística, como parece ser a única forma de recepção do ensaio para muitos até os dias correntes. Ao contrário, ele empreende um julgamento bastante equilibrado da teoria de Poe e termina por reconhecer seus méritos evidentes, porém ressaltando que não é possível reduzir o ato poético a um “puro esquema lógico”, já que nele atuariam preferências subjetivas que não se permitem esclarecer. De modo um tanto surpreendente para alguém que no mesmo período se empenhava na discussão a respeito dos problemas formais da prosa, Borges defende os momentos de “trevas” da criação:

Lo anterior no quiere decir que el arcano de la creación poética — de esa creación poética — haya sido revelado por Poe. En los eslabones examinados, la conclusión que el escritor deriva de cada premisa es, desde luego, lógica; pero no es la única necesaria. Verbigracia, de la necesidad de un ser irracional capaz de articular un adverbio, Poe derivó un cuervo, luego de pasar por un papagayo; lo mismo pudo haber derivado un lunático, resolución que hubiera transformado el poema. Formulo esa objeción entre mil. Cada eslabón es válido, pero entre eslabón y eslabón queda su partícula de tiniebla o de inspiración incoercible. Lo diré de otro modo: Poe declara los diversos momentos del proceso poético, pero entre cada uno y el subsiguiente queda — infinitesimal— el de la invención. Queda otro arcano general: el de las preferencias. ¿Que necesidad inevitable hizo que el poeta compusiera ese poema particular? ¿Que anhelo satisficieron en el esos dos símbolos del cuervo y del mármol? Entiendo que esas interrogaciones (y las que quiera proponer el lector) son inteligentes; entiendo con no menos convicción que la sola esperanza de una respuesta es aventurada.

²⁹⁷ “Prólogo”. In: *El informe de Brodie*, O.C. III, p.427/428.

Bástenos comprender que a Edgar Allan Poe le gustaban esos dos símbolos.²⁹⁸

Já em 1935 Borges aparecia fazendo uma defesa daquilo que não se deixa esclarecer completamente, daquilo que integra a forma escapando a qualquer determinação pela totalidade do sentido da obra de arte. Já se nota, aqui, em alguma medida, a defesa do direito da insubordinação do material artístico ao primado da razão compositiva, em contradição com a própria teoria da narrativa que desenvolvia no mesmo período. Uma postura inesperada, sem dúvida, que não deve ser unicamente creditada ao gosto tipicamente borgiano pela polêmica, mas que talvez seja muito indicativa do posicionamento bastante dialético que o autor viria a ter a respeito do tema.

Seja como for, a “receita” de Poe sobre o conto sempre esteve presente nas considerações críticas de Borges, seja para negá-la, seja para afirmá-la, de modo implícito ou não, seja para fazer os dois simultaneamente. Com efeito, é esta última hipótese que vemos na mencionada conferência do autor a respeito de seu “método” de escrita. Pois muito embora o autor abra sua fala contestando o racionalismo de Poe, a descrição do processo de escrita de um de seus contos será, curiosamente, muito semelhante àquela “descrita” pelo contista estadunidense em “Filosofia da composição”. Nessa palestra, Borges supostamente relata a escrita de dois contos: “El Zahir” e “El libro de arena”. Vamos nos deter, adiante, apenas no que o narrador diz sobre o primeiro.

O estímulo para a escrita desse conto, afirma, teria vindo a partir de uma palavra bastante comum: a palavra “inolvidable” (“inesquecível”). Perguntando-se o quão fantástico seria se houvesse no mundo algo *realmente* inesquecível, o autor faz dessa ideia o ponto de partida para a construção de seu conto. Assim como Poe estabeleceu para seu poema a morte de uma bela mulher como o mais melancólico dos temas,²⁹⁹ Borges talvez também tivesse buscado fixar um tema de expressivo potencial fantástico, ainda que a ideia do “inesquecível” fosse apenas uma abstração e, portanto, um ponto de partida bastante pobre, diz ele.

Determinada a ideia central, o autor parte para o passo seguinte, e define que o objeto “inesquecível” deve ser algo banal e cotidiano, evitando coisas demasiado fantásticas e singulares, como monstros míticos, por exemplo. Uma *moeda* se apresenta,

²⁹⁸ “La génesis de ‘El cuervo’ de Poe”. In: *Textos recobrados. 1931-1935*, p. 121-122.

²⁹⁹ POE, “A filosofia da composição”. In: *Poemas e ensaios*, p.120.

então, como tal objeto, “ya que se acuñan miles y miles de monedas todas exactamente iguales.”³⁰⁰ Aqui, segundo nos propõe o autor, seria necessário preparar o caráter inesquecível da moeda. Para tanto, pensa numa justificativa de ordem psicológica: um estado emocional que condicionasse o personagem à lembrança ininterrupta do objeto. A presença de Poe retorna, então, não apenas pela saída de tentar justificar os passos da composição por uma via pseudo-psicológica, mas também pela solução de figurar o tema da morte da amada como um meio de desequilibrar o protagonista. Aqui, Borges declarará explicitamente seu propósito de diálogo com Poe, ao afirmar que a amada morta não poderia ser idealizada como a Lenora de “O Corvo”, mas, ao contrário, deveria ser ridícula: “En ese punto hubiera sido fácil, quizás demasiado fácil, que esa mujer fuera como la perdida Leonor de Poe. Pero no, decidí mostrar esa mujer de un modo satírico, mostrar el amor de quien no olvidará la moneda de veinte centavos como un poco ridículo.”³⁰¹

De fato, Borges faz isso em seu conto “El Zahir” através da caracterização da personagem Teodelina Villar, como veremos no próximo capítulo. Porém, o contraponto paródico não será exatamente a Lenora de “O Corvo”, mas sim outra personagem feminina de Poe. A ideia de um protagonista que enlouquece com a morte da amada e cai vítima da obsessão por um objeto é o tema de um dos primeiros contos de Poe, “Berenice”. Borges não o explicita, mas é bastante provável, dada a semelhança dos enredos e a deliberada menção de Poe nessa conferência, que seu conto “El Zahir” tenha sido inspirado no conto acima mencionado. Sendo essa, digamos, “reescrita” feita com propósitos paródicos deliberados, talvez encontremos na comparação entre duas obras concretas as afinidades e diferenças entre a forma praticada pelos dois escritores. No que segue, portanto, apresentaremos uma leitura do conto de Poe e, no capítulo seguinte, uma leitura do conto de Borges.

O voo silencioso das horas

Relembremos, para começar, a já citada, na abertura deste trabalho, resenha que Poe dedica a *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne:

³⁰⁰ BORGES e CRISTÓFALO, “Así escribo mis cuentos: entrevista con Jorge Luis Borges” In: *Quimera Revista de Literatura*, p.8.

³⁰¹ Ibidem, p. 8.

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A idéia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir.³⁰²

Aqui já se anunciava claramente o princípio que poucos anos mais tarde ganharia formulação lapidar no famoso, influente e polêmico “A filosofia da composição”. O conhecido ensaio de Poe foi publicado pela primeira vez em 1846. A resenha do livro de Hawthorne, quatro anos antes, em 1842. Mas a noção de *unidade de efeito*, conquanto só tenha se aprimorado e mostrado toda sua força nesses dois textos, parece já acompanhar o autor desde um período mais remoto de sua carreira literária.

O que nas resenhas e ensaios ganha clara e precisa formulação já se insinuava de forma surpreendente e cheia de consequências em seu conto “Berenice”. Publicado em 1835, no *Southern Literary Messenger* de Richmond, o conto narra a história de um protagonista desequilibrado que equivocadamente enterra sua noiva ainda com vida e depois lhe extrai os dentes movido por um impulso irracional de preservar sua presença. Na época, esse enredo sinistro não teve boa acolhida do público, o que levou o autor à própria autocensura nas publicações posteriores do texto, suprimindo alguns trechos considerados excessivamente grotescos. O autor, contudo, fizera uma aposta arriscada no gosto do público da época, ávido por determinados gêneros bastante populares, como histórias góticas ou de vampiros.³⁰³

³⁰² POE, Edgar Allan. “Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne”. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.338-339.

³⁰³ Em correspondência trocada com seu editor, Poe escreveu: “The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles similar in nature to Berenice. [...] To be appreciated you must be read, and these things are invariably sought after with avidity”. POE, apud FORCLAZ, Roger. “A Source for ‘Berenice’ and a Note on Poe’s Reading,” In *Poe Newsletter* (Oct. 1968), 1:25-27. Disponível em <<http://www.eapoe.org/pstudies/ps1960/p1968206.htm>> acesso em 13 dez. 2014.

Muito embora Poe parta do gosto popular e de uma realidade cotidiana bastante banal (uma das possíveis fontes de inspiração do conto foi uma notícia publicada num jornal local a respeito de ladrões que assaltavam túmulos em busca de dentes com o intuito de vendê-lo a dentistas³⁰⁴), em “Berenice” esses elementos contextuais mais imediatos aparecem em grande medida transfigurados.³⁰⁵ A começar por sua epígrafe: “Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicæ visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.”³⁰⁶ Por que buscar num autor árabe do século II a citação em latim que serve de epígrafe para seu conto, ao invés da notícia de jornal na qual se baseou para desenvolver seu argumento, ou os fragmentos dos vários contos de vampiro tão em voga naquela época? Seu modelo, pretende dizer-nos o autor, não está nas páginas dos jornais ou nos livros ordinários que se lê por aí. Antecipando um aspecto do tema, parece com isso sugerir que sua matéria deriva de uma origem livresca e erudita, assinalando que o único universo possível da literatura é a biblioteca. Nesse sentido, o desejo do protagonista de querer situar-se fora âmbito temporal e dentro do universo estritamente literário é um dos motivos mais recorrentes do conto. As citações e referências eruditas que encontramos ao longo da leitura fornecem significativo testemunho dessa intenção, que será parodiada por Borges em “El Zahir”.

O modo como o protagonista descreve a si mesmo é suficientemente claro a esse respeito:

Nesse lugar [a biblioteca da família] nasci. Desse modo despertando da longa noite do que parecia, mas não era, a não existência, subitamente mergulhado nas veras regiões do país das fadas — num palácio de imaginação — nos ermos domínios do pensamento e erudição monásticos — não causa espécie que eu contemplasse em torno de mim com um olhar espantado e ardente — que eu consumisse minha infância nos livros, e dissipasse minha juventude em devaneios; mas é de estranhar que, com o decorrer dos anos, e com o apogeu da virilidade

³⁰⁴ Ibidem, p.25.

³⁰⁵ Haveria, ainda, que se considerar que em muitos aspectos de sua vida, o protagonista deste conto poderia ser considerado um *alter ego* de Poe. Os elementos autobiográficos presentes no conto são bastante evidentes: a morte da mãe do personagem quando ainda criança, a doença da prima noiva que aos poucos a vai consumindo, etc. Com efeito, a crítica já associou o tema da morte da mulher, em geral bela, à eventos da vida do próprio autor. Afirma-se, por exemplo: “Doubtless, Poe lost an unusual number of beautiful, relatively young, nurturing females in his lifetime: his mother, Eliza Poe; his foster mother, Fanny Allan; the mother of one of his friends, Jane Stanard; and his own wife, Virginia Clemm. Poe witnessed his mother’s death before he turned three, and this traumatic event caused him not only to seek desperately for replacement caregivers but to re-enact this bereavement in his poetry and prose.” ³⁰⁵ WEEKS, Karen. “Poe’s feminine ideal”. In: HAYES, Kevin J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press: 2004, p. 149.

³⁰⁶ POE, Edgar Allan. “Berenice”. In: *The essential tales and poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Nobles, 2004, p.98. Na citação traduzida segundo a edição brasileira aqui utilizada lemos: “Diziam meus companheiros que visitando o túmulo de minha amiga encontraria alívio para meus pesares.” POE, Edgar Allan. “Berenice”. In: *Contos de imaginação e de mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2013, p. 191.

colhendo-me ainda na mansão de meus pais — é extraordinário o modo como a estagnação se apossou de minhas fontes vitais — extraordinária a completa inversão que se operou na natureza de meus pensamentos mais comuns. As realidades do mundo pareciam-me visões, e não mais do que apenas visões, ao passo que as fantásticas ideações do país dos sonhos tornaram-se, por sua vez — não a matéria mesma de minha existência cotidiana — mas completa e unicamente a própria existência em si.³⁰⁷

A oposição entre mundo intelectual e tudo aquilo que está fora da biblioteca é explorada ostensivamente na caracterização do personagem, tornado-se tema da obra. Sua vida opera uma inversão entre realidade e ficção: recluso na mansão de seus pais, o personagem quase não tem contato com a realidade empírica exterior e vive a realidade fantástica dos livros como a sua verdadeira realidade. As “realidades do mundo” são “visões”, enquanto que a literatura, o “país dos sonhos”, se tornou “completa e unicamente a própria existência em si”. Essa vida de reclusão é aquilo que motiva o comportamento obsessivo do personagem, que comentaremos logo à frente. Por não ter olhos para a vida empírica em sua plenitude e variação, mas apenas para os objetos limitados de uma pequena e reclusa realidade, seu estrito campo de visão só comporta a atenção obsessiva aos poucos objetos que o circundam. Em seu universo fechado, o protagonista permanece estático frente ao mundo e suas “realidades”, que só faz sentir sua presença no cômputo dos anos dissipados em devaneios e gastos em leituras. O que parece ser, “mas não era”, a “não existência” tem continuidade em seu “palácio de imaginação” imune, como a eternidade – implicitamente reivindicada numa espécie de doutrina de transmigração das almas –, ao transcorrer temporal.

Preso à literatura por um lado, Egeu – assim se chama o protagonista – também está preso à mitologia por outro. É possível compreender seu nome como uma referência a seu ilustre antecessor mitológico. Poe provavelmente pretendeu dar uma dimensão elevada e grave a seu personagem, decerto um aristocrata decadente apavorado com o curso da história. Assim como o Egeu da mitologia, que se atira ao mar por acreditar erroneamente que seu filho Teseu havia morrido no confronto com o Minotauro, também o protagonista é levado a cometer um equívoco brutal em razão de sua leitura errada da realidade, arrancando os dentes de Berenice ainda viva. A lamúria com que o narrador abre o conto – “A miséria é múltipla. A desgraça do mundo é

³⁰⁷ POE, “Berenice”. In: *Contos de imaginação e de mistério*, p. 192.

multiforme”³⁰⁸ – é um arremedo o grito de *pathos* que o herói grego externa diante da catástrofe – mas, aqui, reproduzido logo no início do conto e antecipando todo o sentido do equívoco que só será revelado no fim: a pretensa *continuidade entre vida e morte*. A aproximação ao trágico, mais do que caracterizar o protagonista como um atraído pelo destino, pretende também situá-lo fora da história. Significa uma condenação à eterna repetição do mito, reencenando num caso particular o modelo arquetípico do equívoco que o protagonista encarna: “Mas é simplesmente ocioso dizer que eu não vivera antes — que a alma não possui existência prévia.”³⁰⁹

Mas o Egeu de Poe pouco se aproximar de um herói trágico, não apenas por lhe faltar o caráter representativo de uma coletividade que o transcende, mas também pelas circunstâncias de seu erro, causado por mera obsessão doentia. Tampouco embate dramático verificamos no conto. Aquela que dá nome ao conto *nada* fala. Se o tempo é a preocupação que Egeu revolve ao longo de seu monólogo, Berenice será apenas o receptáculo passivo de seu furor destrutivo, quando não um contraponto nos esquemas dicotômicos que o conto arma para depois desfazer.

Berenice e eu éramos primos e crescemos juntos na mansão de meus pais. E contudo foi de modo diferente que crescemos — eu, debilitado de saúde e afundado na melancolia — ela, ágil, graciosa, transbordando de energia — a ela as deambulações pela encosta da colina — a mim os estudos do claustro — eu vivendo dentro de meu próprio coração, e devotado de corpo e alma à mais intensa e dolorosa meditação — ela vagando tranquilamente pela vida sem pensamento algum para as sombras em seu caminho, ou para o voo silencioso das horas com suas asas de corvo.³¹⁰

É nela que o tempo promoverá sua ação corruptora. E o que ele modifica é sua própria *identidade*, ou seja, justamente o sentido de continuidade que a experiência temporal proporciona ao sujeito:

A doença — uma doença fatal — se abateu como um simum sobre seu corpo, e, diante de meus próprios olhos, o espírito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa! Ai de mim! o destruidor veio e partiu, e a vítima — onde

³⁰⁸ Ibidem, p. 191.

³⁰⁹ Ibidem, p. 191.

³¹⁰ Ibidem, p. 192.

estava ela? Eu não a conhecia — ou não mais a conhecia como Berenice.³¹¹

Ao final, também saberemos que Berenice sofre de catalepsia, o que sugere em sua própria natureza o tênue limite entre vida e morte, caro ao sentido do conto. Mas já no começo, a doença a que faz menção o narrador sugere sua natureza ambígua e instável. Em transformação contínua pela doença, Berenice deixa de ser a *mesma*. O que o tempo corrompe é sobretudo sua natureza física, em especial sua beleza. Mas o desespero do narrador, expresso pelo postiço lamento trágico “Ai de mim!”, pouco leva em conta o sofrimento de sua própria prima. Egeu nunca amou Berenice: “Durante os dias mais brilhantes de sua beleza incomparável, sem sombra de dúvida eu jamais a amara”³¹². Seu interesse por ela, diz o narrador, provinham sempre da mente, nunca do coração. Como mais um dos tantos objetos por que se fixava Egeu, Berenice lhe despertava apenas um interesse intelectual. A ideia de casar-se com ela só lhe ocorre diante da possibilidade de sua morte iminente. Deslizando entre repulsa e gozo, sua atração obsessiva volta-se para o efeito corruptor do tempo sobre o corpo de Berenice: “Fiel a seu próprio caráter, meu distúrbio se refestelava nas mudanças menos importantes porém mais alarmantes operadas na constituição física de Berenice — na distorção singular e deveras consternadora de sua identidade pessoal.”³¹³ A passagem do tempo adquire presença no corpo doente de Berenice. É isso o que interessa a Egeu, paradoxalmente.

Na base dessa postura, está o comportamento obsessivo desse sujeito melancólico e retraído do mundo. Enquanto Berenice entra em “transe” e, de certa forma, se desliga do mundo, Egeu desenvolve sua “doença” que consiste, ao contrário, numa atenção extrema a determinados objetos:

Cismar por longas infatigáveis horas com a atenção cravada nalgum frívolo motivo à margem, ou na tipografia, de um livro; deixar-me absorver pela maior parte de um dia de verão numa esquisita sombra caindo obliquamente sobre a tapeçaria, ou sobre o soalho; abandonar-me durante toda uma noite observando a chama firme de uma lamparina, ou as brasas de um fogo; sonhar por dias a fio com o perfume de uma flor; repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, à força da frequente repetição, cesse de transmitir qualquer ideia à

³¹¹ Ibidem, p. 193.

³¹² Ibidem, p. 195.

³¹³ Ibidem, p. 195.

mente; perder toda sensação de movimento ou existência física, por meio da absoluta placidez corporal longa e obstinadamente mantida: – tais eram alguns dos mais comuns e perniciosos caprichos induzidos por uma condição das faculdades mentais, não, decerto, inteiramente sem paralelo, mas definitivamente desafiando toda análise ou explicação.³¹⁴

Enquanto a primeira vai aos poucos morrendo e, portanto, se desligando do mundo, o segundo, ao contrário, se liga mais a ele, ainda que apenas a algum elemento isolado do mundo. O efeito do tempo sobre ambos é distinto: na primeira, é o efeito da corrupção e da dissolução; no segundo, é o efeito da preservação, ainda que bastante precária. Pois os objetos nos quais Egeu fixa sua atenção, subtraindo-se da passagem do tempo, terminam esvaziados de qualquer sentido imanente: “repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, à força da frequente repetição, cesse de transmitir qualquer ideia à mente.” Aquilo que ele busca preservar também acaba, em alguma medida, perdido ao final.

O paralelismo desse processo talvez seja motivado pela doença de Berenice. Quanto mais Egeu nota os efeitos destruidores do tempo, efeitos esses inscritos no corpo de Berenice, tanto mais ele procura preservar a si próprio, embora continue a contemplar a debilidade de sua prima. A reclusão de Egeu (dentro de si, dentro de biblioteca, dentro do mito) exprime esse desejo de fuga do tempo, cujo resultado é sempre a morte. Em meio ao “o voo silencioso das horas com suas asas de corvo”³¹⁵, ele encontra uma possibilidade de estabilidade nos objetos pelos quais se enlouquece. Em meio à morte que avança sobre Berenice, transformando-a, seus dentes surgem como uma imagem do incorruptível. Ele se fixa neles como se fixa em qualquer outro objeto banal que encontra, mas com o objetivo de se furtar à passagem do tempo, evitando o que ele tem de contingente. A fixação no objeto parece ser uma forma de não se perder aquilo que ele representa: os dentes são Berenice. Eles substituem, por contiguidade, o objeto prestes a se perder. Na desfigurada imagem de sua prima noiva, eles são o último refúgio de sua integridade. Mais do que isso, essas figuras espectrais parecem estar imunes à morte, distantes da materialidade que a morte devora. Esses objetos inorgânicos, que não se decompõem, adquirem um caráter imaterial. Eles são idéias:

³¹⁴ Ibidem, p. 193-194.

³¹⁵ Ibidem, p.192.

De Mad'selle Sallé bem já se disse, “que tous ses pas étaient des sentiments”, e de Berenice eu acreditava muito seriamente que “tous ses dents étaient des idées. Des idées!” — ah, eis aí o pensamento estúpido que me destruiu! “Des idées!” — ah, era por isso que eu os cobiçava tão loucamente! Sentia que sua posse era a única coisa que me devolveria a paz, ao restituir-me à razão.³¹⁶

Após fixar-se nos dentes da personagem, o narrador relata a passagem de dois dias, nos quais passou absorvido pela imagem. A marcação temporal nesse momento é bastante acentuada e se contrapõe à marcação da continuidade da fixação de Egeu. A imutabilidade da imagem dos dentes se opõe às mudanças de luzes da passagem temporal. Mas ela culminará, finalmente, na morte de Berenice. “Eu teria dado mundos para fugir – para escapar da perniciosa influência da mortalidade – para respirar uma vez mais o puro ar dos céus eternos.”³¹⁷ Essa frase resume bem o comportamento de Egeu (e na verdade todo o conto). Pois, de fato, é o que ele faz ao longo da narrativa: tentar escapar ao confronto com a morte. Mas a morte de Berenice, ou o que ele acredita ser sua morte, enfim não pode ser contornada.

A comunhão com a falecida

“Escapar da perniciosa influência da mortalidade”. O narrador não poupa recursos para este fim. E é isso o que confere a “Berenice” o seu maior interesse, quando nos voltamos para sua forma. Considerando agora o próprio material verbal que o conto mobiliza, pode-se mesmo dizer que a recusa do mundo material é um dado observável diretamente na fatura do conto. Isso explica o incômodo que toma o leitor logo em suas primeiras linhas. A tediosa loquacidade que se arrasta durante toda a primeira parte do texto deve-se ao predomínio marcante de um certo tom meditativo, abstratizante, que tende a atrofiar a ação:

A miséria é múltipla. A desgraça do mundo é multiforme. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris, suas colorações são tão variadas quanto as colorações do fenômeno — e também tão distintas, e contudo tão intimamente combinadas. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris! Como pode ser que da beleza derivei um tipo de desencanto? — da aliança da paz um símile da tristeza? Mas assim como, em ética, o mal é

³¹⁶ Ibidem, p. 197-198.

³¹⁷ Ibidem, p. 200.

consequência do bem, igualmente, com efeito, da alegria nasce a tristeza. Ou a lembrança de uma felicidade passada é a angústia do hoje, ou as agonias existentes têm sua origem nos êxtases que poderiam ter existido.³¹⁸

Como nos melhores contos do autor, esse começo é representativo de todo o conjunto, pois antecipa, submerso no discurso especulativo, o sentido final do conto. Notamos aqui o predomínio total de considerações abstratas de ordem geral, caracterizadas pelo uso do tempo verbal no presente e por substantivos que se referem a conceitos genéricos, não a coisas ou situações particulares. Menciona-se *a desgraça, a miséria*, sem nenhuma forma de determinação que as vincule ao infortúnio que o personagem sofreu. Essa universalização também pode ser notada no emprego das conjunções comparativas “como”, que são duas no parágrafo. A princípio, parecem se limitar à mera função ilustrativa ou explicativa. Mas, na verdade, e considerando o contexto em que ocorrem, elas apontam para uma ideia de similaridade que é quase uma continuidade entre as coisas comparadas. O primeiro “como” relaciona conceitos abstratos a fenômenos naturais, sugerindo uma identidade entre ambos e desfazendo o antagonismo entre aquilo que é da ordem da cultura e o que é da ordem da natureza. O segundo, com função semelhante, procura vincular a teoria da ética ao particular do parágrafo, isto é, àquilo que está sendo comentado. Procura-se aplicar os princípios da ética à compreensão da alegria ou da tristeza, generalizando-os ao campo da psicologia. A experiência particular do narrador dilui-se na generalidade das formas gramaticais empregadas.

Vemos, assim, que neste primeiro parágrafo a narrativa propriamente dita ainda não começou, embora a produção de sentidos sim: a continuidade aqui sugerida é a célula abstrata da imbricação entre vida e morte, que o texto ruminará continuamente. Mas este começo, de fato, ainda não narra, apenas se limita à reflexão, de modo que não estamos diante de *narração*. Seus elementos, para falar com a terminologia do estruturalismo, são antes *índices* que *funções*.³¹⁹ Ainda que contribuam para o *sentido*, nenhuma função desempenham na *ação*, que permanece inerte. Logo, o conto começa,

³¹⁸ Ibidem, p. 191.

³¹⁹ Ao contrário das *funções*, que atuam no nível da ação, regidas uma relação de causa e consequência, os *índices* remetem “não a um ato complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história: índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações das ‘atmosfera’, etc.” BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972, p.30-34

mas a narrativa não. Pode-se dizer que há um efeito de retardamento da narrativa, efeito esse que não coloca o tempo em marcha, antes o suspende.

Esses aspectos, no entanto, não se limitam ao primeiro parágrafo, ainda que nele sejam mais exemplares e próximos da “pureza”. A primeira parte é em grande medida atravancada por reflexões, por tempos verbais no presente, estados mentais da personagem, etc., que em nada contribuem para a ação. As marcações do tempo quando enfim aparecem são sumarizadas, porém, não com a finalidade de relatar grande período de tempo transcorrido, pois elas aparecem praticamente isoladas e únicas: “As memórias de meus anos mais tenros estão ligadas a esse lugar, e a seus tomos — dos quais nada mais direi. Ali morreu minha mãe. Ali nasci.”³²⁰. Parecem antes tentar limitar pelo laconismo a menção à passagem do tempo, do que explicitá-lo na concretude de uma cena, a qual, ao contrário, será dedicada a figurar momentos de quase total *imobilidade* das personagens.

O que notamos, então, é que o começo paradoxalmente posterga e antecipa o fim: posterga do ponto de vista da ação, que praticamente não acontece (ali não encontramos nenhum “núcleo” que desempenhe função dinâmica nos acontecimentos do conto); antecipa, porém, do ponto de vista do sentido global do conto, que é sugerido em várias de suas partes.

A recusa do tempo, uma característica do protagonista, como vimos, está sendo também desde o começo realizada na própria forma, pela ausência de elementos propriamente narrativos. O que predomina são *índices* que não participam da ação, mas apenas do significado final do conjunto. Mesmo quando não há narração, há um sentido sendo antecipado, o que expressa menos uma resistência a figurar o desfecho catastrófico da história (o *quid pro quo* dos momentos finais está abstratamente contido no primeiro parágrafo), do que uma *resistência ao ato de conduzir o percurso narrativo dos incidentes*: “depois tudo é mistério e terror, e uma *história que não deveria ser contada*”³²¹ (grifos meus).

Da primeira parte para o final, a ação começa finalmente a ser narrada, porém com o predomínio quase que total de “sumários narrativos” e diluída em especulações filosóficas e outros procedimentos não propriamente narrativos, como teorizações,

³²⁰ POE, “Berenice”. In: *Contos de imaginação e de mistério*, p. 191.

³²¹ *Ibidem*, p. 193.

citações e comparações, num tom muito frequente em Poe, sobretudo nos contos policiais. Por exemplo:

No exemplo em questão, o sonhador, ou entusiasta, estando interessado em um objeto geralmente *não* trivial, imperceptivelmente perde esse objeto de vista numa vastidão de deduções e sugestões dele oriundas, até que, na conclusão de um devaneio muitas *vezes repleto de riqueza*, ele percebe o *incitamentum*, ou causa primeira de suas reflexões, inteiramente desvanecido e esquecido. No meu caso o objeto primário era *invariavelmente trivial*, embora assumindo, por intermédio de minha visão perturbada, uma importância distorcida e irreal. Poucas deduções, se é que alguma, eram feitas; e essas poucas regressavam obstinadamente ao objeto original como a um centro. As meditações *nunca* eram agradáveis; e, ao término dos devaneios, a causa primeira, bem longe de estar fora de vista, atingira aquele interesse sobrenaturalmente exagerado que era o caráter predominante da doença. Numa palavra, as faculdades da mente mais particularmente exercidas eram, em mim, como disse antes, as *atentivas*, ao passo que, para aquele que costuma sonhar acordado, são as *especulativas*.³²²

Mesmo alguns momentos importantes do ponto de vista da ação surgem como que rebaixados e imperceptíveis na medida em aparecem inseridos na narração sumarizada que predomina até a metade do conto. O primeiro núcleo da narrativa, isto é, o primeiro acontecimento com função no desenvolvimento da história é o surgimento da doença de Berenice. Esse acontecimento, contudo, ocorre dentro de um sumário narrativo e é quase que um detalhe a concluir o lapso temporal narrado. Outros momentos importantes do conto também são tratados de forma semelhante, como por exemplo, quando da proposta de casamento feita a Berenice:

À luz cinzenta do início da manhã — em meio à treliça de sombras da floresta ao meio-dia — e no silêncio de minha biblioteca à noite, ela flutuara diante de meus olhos, e eu a vira — não como a Berenice que vivia e respirava, mas como a Berenice de um sonho — não como um ser da terra, terreno, mas como a abstração de um tal ser — não como uma criatura a ser admirada, mas analisada — não como um objeto de amor, mas como o tema da mais abstrusa conquanto desconexa especulação. E agora — agora eu estremecia diante de sua presença, e era tomado pela palidez à sua aproximação; embora lamentando amargamente sua condição caída e desolada, lembrei-me do longo tempo em que me devotava seu amor e, num momento desgraçado, falei-lhe de casamento.³²³

³²² Ibidem, p. 195.

³²³ Ibidem, p. 195-196.

Em momentos como esses, a narração é conduzida por uma racionalização que pretende impor um controle sobre a matéria – da mesma maneira que Egeu friamente esquadrinha seu objeto: Berenice – e não seguir aos acontecimentos mais imediatos de uma cena com a presentificação dramática e imprevisível que ela implica. É como se a abstração possibilitasse uma maior lógica e rigor, afastando o acaso, próprio do tempo que se pretende a todo custo evitar.

E quando, finalmente, encontramos uma cena, o elemento imponderável se instala e uma dificuldade se apodera do narrador, incapaz, agora, de prosseguir em seus raciocínios, distinções conceituais e demais reflexões:

E enfim o período de nossas núpcias se aproximava, quando, em certa tarde no inverno desse ano — um desses dias extemporaneamente quentes, calmos, brumosos que são a ama da linda Alcyone —, sentava-me eu (e sentava, assim pensei, sozinho) no gabinete interno da biblioteca. Mas, erguendo os olhos, vi Berenice diante de mim.

Era minha imaginação exaltada — ou a influência nebulosa da atmosfera — ou a vaga luz crepuscular do aposento — ou os cinzentos tecidos que caíam em torno de sua figura — que lhe emprestava um contorno de tal modo indeciso e indistinto? Não posso afirmar. Ela não disse palavra, e eu — nem por minha vida teria proferido uma sílaba que fosse. Um calafrio gelado percorria meu corpo; uma sensação de insuportável angústia me oprimia; uma curiosidade devoradora tomou conta de minha alma; e, afundando de volta na poltrona, permaneci por algum tempo imóvel e com a respiração suspensa, os olhos cravados em sua pessoa. Ai de mim! Sua emaciação era excessiva e nem um único vestígio do antigo ser espreitava em uma linha sequer de seu contorno. Até que meus olhares ardentes enfim pousaram em seu rosto.

Sua fronte estava alta, e muito pálida, e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelaram-se vagarosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvera eu morrido!³²⁴

Observe-se a imprecisão na figura de Berenice, imprecisão essa que o narrador não sabe bem explicar a origem (“ou...ou...ou...”). A descrição, em seu caráter fragmentador, predomina em detrimento da ação, que é mínima e se reduz a pequenos

³²⁴ Ibidem, p. 196-197.

espasmos, retraimentos, sensações. Não há diálogo, e o próprio narrador faz notar esse aspecto – que, aliás, caracteriza significativamente o conto inteiro. Na falta de ação vigorosa, a cena se desarticula, concentrando-se, por um lado, nas sensações do narrador e, por outro, na descrição de Berenice. Parece que esta cena *também paralisa o tempo*, como tendem a fazer outros momentos do conto, pois não há marcações precisas de sua duração, embora haja uma breve menção ao transcurso do tempo. As principais ações que a cena narra transmitem a ideia de recolhimento e paralisia. Mas quando o narrador consegue finalmente articular a descrição de Berenice, é porque a mórbida figura à sua frente lhe restabeleceu sua frieza e seu prazer perverso, como de costume. Ela passa, assim, a ser vista sob o mesmo ponto de vista ambivalente, que conjuga medo e deleite, como se nota no virtuosismo poético com que a decadência física da personagem é descrita, ou na contradição entre *retração* e *contemplação*, justapostas na mesa frase.

Mas nesse ambiente de imobilidade, o narrador nota o aspecto transformado de Berenice, índice do tempo que transcorre, da morte que se aproxima, a despeito de toda tentativa de evitá-lo. Em meio à petrificação dos personagens que nada dizem e permanecem parados, desponta a aterradora imagem do tempo na Berenice descaracterizada pela doença. A paralisia e a retração de Egeu correspondem ao medo diante dessa presença concreta da “indesejada das gentes”. Nela se cifra a ameaça da morte, da qual o protagonista sempre buscou fugir. Mas agora, contra a ameaça feita imagem em sua frente, o primitivo “comportamento mimético”, de que falam Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, é despertado em Egeu, que procura fugir do perigo pela paralisia:

A proteção pelo susto é uma forma de mimetismo. Essas reações de contração no homem são esquemas arcaicos da autoconservação: a vida paga tributo de sua sobrevivência assimilando-se ao que é morto³²⁵

Em sua paralisia *instintiva*, Egeu “se finge” de morto para escapar à morte, regredindo então para um estado arcaico anterior ao próprio mito. Sua verdadeira relação com a mitologia revela-se em seu autossacrifício involuntário e termina por reencenar, ironicamente, o suicídio de seu antecessor mítico. As aporias do processo de individuação se consubstanciam na personagem de modo paradigmático. Buscando a

³²⁵ ADORNO e HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p. 168.

autoconservação pela *renúncia em admitir a passagem do tempo* em seu caráter transformador, o sujeito se anula enquanto tal. Egeu enfrenta a morte na figura de Berenice, a *portadora da vitória* – mas da vitória alheia. E sai vitorioso do confronto, tanto quanto Ulisses sai do embate com seus inimigos míticos: privado de uma vida plena e verdadeira, mutilado. O mastro ao qual se prende Egeu é sua biblioteca ou suas obsessões, pelas quais pode ignorar a passagem das horas; o canto das sereias, a beleza degradada de Berenice, fonte de encanto e de terror que prenuncia a morte. “Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende.”³²⁶

A proximidade entre vida e morte reaparece agora em Egeu, embora já estivesse sugerida logo no início na justaposição entre morte e nascimento: “Ali morreu minha mãe. Ali nasci.”³²⁷ Agora, finalmente, essa afinidade reaparece na identificação de Egeu com o cadáver de sua noiva:

Ergui brandamente os drapeamentos negros dos cortinados. Deixando que tornassem a descer sobre meus ombros, e desse modo me isolando dos vivos, encerrei-me na mais estrita comunhão com a falecida. A mera atmosfera tresandava a morte. O odor peculiar do caixão me nauseou; e imaginei que um cheiro deletério já exalava do cadáver. Eu teria dado mundos para fugir — para escapar da pernicioso influência da mortalidade — para respirar uma vez mais o puro ar dos céus eternos. Mas não estava mais em mim a capacidade de me mover — meus joelhos tremiam sob mim — e permaneci plantado no lugar, contemplando o corpo rígido em todo seu pavoroso comprimento que ali jazia estendido no caixão escuro sem tampa.³²⁸

O autossacrifício da forma.

Ao notar a parcela rarefeita que a ação ocupa na cena em que Egeu encontra Berenice na biblioteca, fomos levados pela análise da forma à conclusão de que Egeu realiza o que tem sido a desafortunada trajetória do indivíduo moderno, cuja necessidade de autoconservação converte-se em autossacrifício involuntário, conforme propõem os autores da *Dialética do Esclarecimento*. Analisávamos alguns aspectos formais do conto e novamente nos vimos enredados em aspectos relativos ao conteúdo.

³²⁶ Ibidem, p. 61.

³²⁷ POE, “Berenice”. In: Contos de imaginação e de mistério, p.191.

³²⁸ Ibidem, 199.

Mas gostaríamos de propor que nada há de accidental nessa passagem da análise da forma para uma análise do conteúdo da obra. Acreditamos que a autoconservação do protagonista é na verdade um dado da própria forma. Seu conteúdo, as vicissitudes da história de Egeu, pode ser lido, na verdade, como uma metáfora da própria obra de arte moderna, em todas suas ambivalências.

As exigências de autonomia e coerência que a obra de arte moderna se impõe parecem de alguma forma ecoar as contradições do indivíduo autodeterminado. Observando a questão da necessidade de coerência interna das obras de arte, Adorno escreve:

A obrigação de as obras de arte se identificarem consigo mesmas, a tensão em que caem e que as liga ao substrato do seu contrato imanente e, por fim, a ideia tradicional da homeostase a conseguir precisam do princípio de consequência lógica: tal é o aspecto racional das obras de arte. Sem a sua obrigação imanente, nenhuma seria objetivada.³²⁹

É precisamente nessa coerência interna, no intento de estabelecer e preservar sua autonomia, que a obra de arte revela não apenas a virtude, mas também sua fraqueza:

A razão, ao produzir a unidade nas obras de arte, onde ela apenas vê decomposição, ao renunciar à interferência na realidade e à dominação real, adquire algo de inocente, embora se ouça ainda nos grandes produtos da unidade estética o eco da violência social.³³⁰

Esse aspecto contraditório da necessidade de coerência interna também está presente na obra de Poe, a quem Adorno chama de “tecnocrata”: “Os arautos da modernidade, Baudelaire, Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte.”³³¹ Certamente, é a austera economia de meios propugnada pelo contista o que lhe rende tal título. Como lemos em seu conhecido ensaio, o autor pretende nos convencer de seu controle absoluto sobre os elementos envolvidos na composição de seu famoso poema “O Corvo”: “É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência de um problema matemático.”³³²

³²⁹ ADORNO, *Teoria estética*, p. 221.

³³⁰ Ibidem, p.206

³³¹ Ibidem, p. 205.

³³² POE, “A filosofia da composição”. In: *Poemas e ensaios*, p. 115.

O meio para tanto é aquela forma de organização teleológica da narrativa, da qual muito já falamos, e Poe assim o expressou:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, podemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”³³³

Poe estabelece aqui o princípio que amarra ou prende toda a obra, aquilo que mantém unido e coeso seu material, determinando a necessidade de cada coisa dentro de um texto: o final. Note-se, porém, que o que está em jogo aqui é mais do que uma trama bem construída, na qual cada elemento do enredo tem uma funcionalidade do ponto de vista da ação. Não apenas os *incidentes*, mas também o *tom* deve estar subordinado à intenção do autor. Uma forma prática de compreender tal distinção é relacioná-la àquela já mencionada anteriormente entre *funções* e *índices*, respectivamente. Neste sentido, a ideia de efeito final pode ser de natureza mais semântica do que incidental. Não se trata apenas de defender a prioridade do “acontecimento puro”, como sustenta Cortázar.³³⁴ Também os comentários marginais, também os detalhes não propriamente narrativos podem ser significativos, e “Berenice” é o melhor exemplo dessa afirmação. *Incidentes* ou *tons* são meros meios para se atingir o efeito desejado pelo autor e, como tais, estão à sua livre disposição, podendo ser manejados visando à eficácia do discurso.

Mas, além dessa subordinação de tudo ao desfecho, interessa também a Poe definir o efeito como *unitário*, o que o leva a estabelecer também seu conhecido princípio da *unidade de efeito*:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é

³³³ Ibidem, p. 113.

³³⁴ “Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido.” CORTÁZAR, “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”. In: *Valise de cronópio*, p. 122.

imediatamente destruído [...] e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito.³³⁵

Deixando de lado a questionável³³⁶ justificativa psicológica invocada pelo autor, a saber, que emoções intensas são breves por necessidades psíquicas, a brevidade justifica-se pela busca de *unidade de efeito*, isto é, totalidade de sentido que o texto é capaz de produzir no momento da leitura. Diz Poe em uma de suas resenhas sobre ao livro de Hawthorne, já mencionada na abertura deste trabalho: “Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. [...] No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor”³³⁷. Existe uma relação entre a *unidade de efeito* e o tempo da leitura, como se durante esse período as “impressões do livro” devessem ser exclusivamente influenciadas pelo próprio livro.

Contudo, quando na mesma resenha Poe afirma, a propósito do processo de escrita que “a ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada”, esse “nada” é menos da ordem das vicissitudes que interferem no ato da leitura, do que daquilo que o processo de composição exclui cuidadosamente. Dito de outro modo: a exigência da brevidade parece ser, antes de tudo, uma necessidade prática de dominar com total apuro o material literário durante a escrita, já que é mais exequível fazê-lo numa narrativa de vinte páginas do que num romance de duzentas, embora não impossível, obviamente.

Aqui começam a se revelar os impasses da forma do conto em sua vertente poeana. Pois se “A filosofia da composição” pode ser lido como uma firme e pioneira defesa da autonomia artística, deve ser considerado também em tudo o que tem de problemático. A unidade de efeito, se por um lado garante a existência objetiva e autônoma da obra de arte, por outro termina por exercer uma violência contra seus

³³⁵ POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: *Poemas e ensaios*, p. 116.

³³⁶ René Wellek observou que “o argumento contra o poema e o romance longos é plausível somente nos moldes de uma teoria psicológica segundo a qual o efeito estético depende antes de um momentâneo excitamento nervoso do que da contemplação de uma estrutura verbal possivelmente extensa. Mesmo em fundamentos psicológicos, a continuada imersão durante vários dias, a convivência com uma obra de arte, podem ser defendidas com sucesso.” WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. Vol. III. São Paulo: Herder/Edusp, 1971, p.162.

³³⁷ POE, “Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne”. In: KIEFER, A *poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*, p. 338.

materiais, como vimos a propósito das ideias de Adorno na introdução deste trabalho. O programa de completo domínio do material literário sintetizado no conceito de *unidade de efeito* parece já se manifestar em “Berenice”. Seu autor busca dominar totalmente o material, para que nada possa escapar ao seu controle, isto é, ao efeito buscado. Igualmente, seu protagonista Egeu procura reduzir as palavras a puras portadoras do sentido buscado, ao evitar coisas concretas, imagens que possam remeter a algo no mundo que o aterroriza. Daí a abundância um tanto incômoda das abstrações e generalizações que viemos observando ao longo da primeira parte deste trabalho. O predomínio de materiais verbais abstratos em “Berenice” equivale a um recuo frente à ação, ao tempo, ao acaso. De semelhante maneira, o material narrativo dominado pelo escritor não deve deixar-se contaminar por nada que desvirtue o que de antemão foi calculado buscado: a autoconservação se traslada para a forma, que “sacrifica” seu material tanto quanto Egeu mutila Berenice e a si próprio, buscando preservar a vida.

O soterramento da ação em meio ao discurso abstrato parece corresponder ao imperativo de coerência do conto levado às suas últimas consequências. É como se o conto pretendesse evitar a precariedade e a imprevisibilidade do mundo empírico, sujeito às intempéries da temporalidade, evitando a mínima parcela do imotivado no discurso narrativo: a ação e os detalhes concretos de que ela necessita. Parece ser o modo como o autor constrói o sentido da maneira mais formalizada possível, isto é, livre da “mácula” de todo e qualquer vestígio de materialidade do mundo que as palavras trazem consigo. A forma do conto expressa o desejo de seu protagonista, o desejo de que os dentes de Berenice sejam “idéias” – e nada mais.

Pode-se certamente argumentar que neste conto de início de carreira o autor ainda não tenha alcançado certo equilíbrio, que a receita ainda não estava de todo aperfeiçoada. É possível. Mas talvez também não seja de todo inoportuno sugerir que, em seu desajuste, “Berenice” termina por desvelar a real tendência da forma conto praticada por Poe e possivelmente de boa parte da arte moderna que se seguiria. O impasse gerado por essa tendência, parece-nos, é a ferida na qual Borges porá o dedo ao escrever “El Zahir”.

4. “EL ZAHIR”: SUTILEZAS METAFÍSICAS E MANHAS TEOLÓGICAS DE UMA MOEDA PORTENHA

O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. Os literatos barrocos devem ter entendido assim, como um milagre, a obra de arte.

(Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão*)

A paixão de Borges

O mais célebre dos objetos mágicos da literatura de Borges é, sem dúvida, o pequeno ponto luminoso escondido no porão de uma casa na rua Garay, em Buenos Aires, cujo nome conhecemos por “Aleph”. O objeto, que dá nome a um de seus mais famosos livros, não seria nada menos do que a visão fulgurante e atormentadora do “inconcebível universo”, capaz de revelar àquele que o contempla a infinitude de tudo o que há, foi e será, de modo simultâneo e instantâneo. Figuração de um desejo de síntese e totalidade, cujas possibilidades a obra de Borges investiga, o Aleph, contudo, não aparece em sua suposta inteireza. Pois não apenas a linguagem linear que o descreve, como, sobretudo, a dubiedade de um narrador (“Borges”) patético e absolutamente parcial, instauram no conto uma capciosa indeterminação acerca da “verdade” de tão miraculosa aparição. Para além da experiência particular do personagem, pode-se dizer que o clarão luminoso do “Aleph” se expande também para a experiência de seu leitor, terminando por ofuscar a presença de outros objetos não menos fantásticos na literatura borgiana. Um jaguar encarcerado, um livro de páginas infinitas, um punhal com vida própria, um pesado disco de um único lado ou pedras de quantidade

incontável são apenas alguns dos menos ilustres objetos dessa galeria de coisas imaginárias que animam a obra do argentino.

Como bom conhecedor e entusiasta da literatura fantástica, Borges atua dentro da rica tradição que tem como tema o encontro de um personagem com um objeto mágico. Talvez não seja exagero afirmar, parafraseando uma ideia do autor, que a história da literatura fantástica possa ser escrita sob a forma de um catálogo dos diversos objetos fantásticos que nela figuram. Tema literário universal, como defende Propp,³³⁸ o objeto mágico é fonte de fascínio e terror pelas possibilidades ambíguas que encerra. Pode ser fonte de poder, como grimórios, amuletos e elixires. Mas também, sobretudo modernamente, será, acima de tudo, uma coisa perturbadora, fonte de algum mal.³³⁹ Muitas vezes, são coisas bastante familiares, mas que se voltam contra seu possuidor, conforme nos sugere a noção freudiana de “Unheimliche”: o estranho ou inquietante é algo familiar, aquilo que de tão íntimo permanece oculto, mas que acaba retornando sob uma forma perturbadora.³⁴⁰ Partes do corpo humano (uma mão, um nariz) seriam os exemplos mais extremos dessas coisas que adquirem existência autônoma e rebelam-se contra o sujeito.

Mas além dessa objetivação de algo inerente ao sujeito, interessa-nos, aqui, sobretudo, aquele tipo de objeto que o protagonista obtém por meio de troca com outros personagens. Numa vertente mais moderna, os objetos mágicos são coisas que se adquirem por meio de algum tipo de transação comercial, prometendo a seu portador algum tipo de fortuna, poderes especiais ou privilégios. Essa, aliás, é uma característica marcante da literatura fantástica que Borges acompanha de perto. No conto “O diabo na garrafa”, de Stevenson, o protagonista compra de um estranho, em San Francisco, uma garrafa que encerra um diabo capaz de realizar todos os desejos de seu possuidor. Com esse objeto em mãos, o protagonista, até então pobre, consegue obter uma grande e confortável casa em seu país, casando-se com uma bela jovem. Mas tamanha dádiva tem uma contrapartida mais do que indesejável: aquele que permanecer com o objeto até o momento de sua morte passará a eternidade no inferno. Desse modo, todos os que obtêm a garrafa se vêem obrigados a repassá-la a um terceiro, porém com uma regra bastante singela: deverá vendê-la por preço sempre inferior ao que pagou por ela. A

³³⁸ Cf. PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

³³⁹ Cf. MILLET, Gilbert e LABBÊ, Denis. *Le fantastique*. Paris: Belin, 2005, p.170-183.

³⁴⁰ FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

habilidade de Stevenson no conto reside precisamente no fato de que, na medida em que o objeto passou por inúmeras mãos ao longo da história, seu preço vai diminuindo cada vez mais, de modo que chegará o momento em que não poderá ser vendido, pois não haverá moeda com valor infinitesimal o suficiente para tal. Situado nessa circunstância limítrofe, o protagonista vive um pesadelo e se consome diante da possibilidade de arder no inferno. O mesmo objeto que fez sua fortuna torna-se sua mais ameaçadora desgraça.

Noutro conto fantástico apreciado por Borges e que, inclusive, o inspirara à escrita de “El Aleph”, a ideia do objeto mágico como algo adquirido mediante uma troca também é a espinha dorsal do relato. Em “O ovo de cristal”, H.G. Wells conta a história de um antiquário que obtivera do espólio de um colega uma coleção de velharias, dentre as quais um pequeno ovo de cristal, no qual o personagem viria a descobrir, mais à frente, a projeção de luzes misteriosas, e, finalmente, a figuração de todo um mundo repleto de criaturas fantásticas, ao qual o ovo remeteria como um periscópio. O personagem mantém em segredo sua descoberta, revelando-a unicamente ao narrador da história. Mas, em meio a suas desesperadas tentativas de ocultar o objeto de sua própria família (filisteus que o obrigam a vendê-lo incessantemente), e de compradores interessados, o protagonista é descoberto morto, inexplicavelmente. O mistério, como é de se esperar de um conto fantástico, não se resolve, e o objeto carrega algo de fascinante, misterioso, mas também mortífero. Ora, tanto no conto de Stevenson como no de Wells, os objetos são portadores de um mal, porém com uma especificidade: só o mesquinho padece. Ambos os objetos não foram feitos para se ter, mas para *circular*: quem detiver a garrafa vai para o inferno; o antiquário que retira o ovo de cristal da vitrine de sua loja e o recolhe para sua única e solitária contemplação termina fulminado por sabe-se lá que forças. Comum a esses objetos parece ser o fato de que ambos *devem obrigatoriamente ser trocados*, caso o contrário, a desgraça será certa.

Também em Borges encontramos um objeto semelhante. Mas com o agravante de que *o objeto destinado à troca, paradoxalmente, não pode ser trocado*. Trata-se do Zahir, objeto que dá nome ao conto em que figura, e que pode ser considerado o par negativo do “Aleph”, ou seu irmão melancólico. Pois se este, ainda que dubiamente, concede ao amante da falecida Beatriz Viterbo a luminosa possibilidade de contemplar a totalidade do universo, talvez suprimindo sua perda (ou a agravando ainda mais) o “Zahir”, ao contrário, não oferece ao observador a diversidade do universo, mas tão somente a unidade indiferenciada de sua própria imagem. Aqui não há uma revelação mística do

cosmos (talvez no máximo uma promessa, como veremos). Qualquer possibilidade de teofania encontra-se constantemente minada pela patética caracterização de um amante em luto e consumido por uma ideia fixa. Resumido em poucas palavras, o conto não é mais do que a narrativa de uma perda e uma obsessão. Seu narrador e protagonista, “Borges”, sucumbe à ideia fixa por um objeto mágico: uma moeda, a expressão mais pura da fungibilidade dos objetos da tradição fantástica.

A história é narrada em primeira pessoa. Seu ponto de partida é a morte de Teodelina Villar, uma conhecida figura midiática, provavelmente atriz ou modelo, de quem o narrador (que parece não conhecer mais do que suas imagens) confessa estar apaixonado, por puro esnobismo, “a mais sincera das paixões argentinas”³⁴¹. Teodelina é dessas celebridades sempre presentes em capas de revistas e anúncios comerciais. A cada aparição sua, revela uma nova figura, já que sua vida e carreira são continuamente modificadas pelas imposições da moda de Paris ou Hollywood, a que se sujeita “ortodoxamente”, informa-nos o narrador. A instabilidade de sua figura, contudo, contrasta com o rigor e ortodoxia com que se sujeita aos padrões impostos pela indústria cultural.

Completamente inserida na cultura do consumo, Teodelina também se sujeita à caducidade e às rápidas transformações inerentes à *rota fortunae* do ciclo da mercadoria. Com o incessante descarte do “velho” e a invenção do sempre “novo”, seu inevitável declínio é apenas uma questão de tempo, ou melhor, de pouco tempo. O percurso de sua decadência, marcado pela atuação degradante em anúncios de automóveis e cremes de beleza (dos quais já não pode usufruir), é sutilmente narrado pelo metonímico recurso de apontar os endereços cada vez menos prestigiosos que percorrerá em Buenos Aires até o momento de sua morte: “El siniestro departamento de Aráoz resultó demasiado oneroso; el 6 de junio, Teodelina Villar cometió el solecismo de morir en pleno Barrio Sur.”³⁴²

Vida e morte de Teodelina será assim o marco introdutório dos acontecimentos narrados, que começam efetivamente na noite de 6 de junho de um provável ano de 1947, noite na qual “Borges” visita o velório de sua amada. Como em muitos momentos de sua obra (sobretudo nos primeiros livros de poesia), o autor trabalha o tema do cadáver e do luto como maneira de explorar a experiência do tempo e da morte. No

³⁴¹ “El Zahir”. In: El Aleph, O.C. I, p. 893.

³⁴² Ibidem, p. 336

conto, a passagem do narrador pelo velório lhe permite notar os efeitos da morte se consumando sobre o cadáver de Teodelina, cujas feições se modificam lentamente. “El velorio gasta las caras”, já dizia o poeta em “La noche que en el Sur lo velaron”.³⁴³ Em “El Zahir”, o narrador faz semelhante constatação: “En los velorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores. En alguna etapa de la confusa noche del seis, Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años”³⁴⁴. Se em vida a aparência da personagem se sujeitava às constantes transformações impostas pela moda, o mesmo fenômeno parece se repetir *incessantemente* no corpo já sem alma. A modificação da personagem não cessa nem durante a morte e o protagonista não encontra o consolo e o desejo de estabilidade pelo qual guardaria a imagem de sua amada em sua memória. A “Borges”, só lhe resta então sair imediatamente daquele lugar, guardando a imagem outrora gloriosa de Teodelina: “sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez. Más o menos pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será tan memorable como ésta; conviene que sea la última, ya que pudo ser la primera. Rígida entre las flores la dejé, perfeccionando su desdén por la muerte.”³⁴⁵

Assim como nos poemas iniciais, o tema da morte conflui com o imaginário borgiano sobre a cidade. Já se falou a respeito de como as transformações na vida urbana representaram para Borges uma maneira radical de sentir a experiência acelerada do tempo na modernidade, fazendo-o repelir a grande e conturbada cidade que se formava, preferindo os calmos arrabaldes em que vivera sua infância.³⁴⁶ Os bairros periféricos e pouco transformados do sul de Buenos Aires constituem a paisagem preferida desse imaginário nostálgico e cenário que se contrasta à experiência da modernização urbana. Como nos poemas iniciais, a cidade que se transforma parece replicar o corpo que se decompõe. Pois se num deles eu-lírico e cidade se fundem (“Las calles de Buenos Aires/ya son mis entrañas.”³⁴⁷), da mesma maneira, a cidade que se transforma também se associa ao corpo do cadáver que se decompõe. Cidade e corpo

³⁴³ “La noche que en el Sur lo veralon”. In: *Cuaderno San Martín*, O.C. I, p.360.

³⁴⁴ “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 893.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 893.

³⁴⁶ Cf. SARLO, *Borges, um escritor na periferia*, em especial o segundo e o terceiro capítulos.

³⁴⁷ “Las calles”. In: *Fervor de Buenos Aires*, O.C. I, p. 19.

igualmente se sujeitam à corrupção, à transformação imposta pela passagem do tempo, chamada certa vez por Borges de “una intolerable miséria”³⁴⁸.

Talvez por isso, o cenário escolhido para figurar as andanças desse protagonista abatido por uma perda seja esse espaço nostálgico do arrabalde portenho, local ameno e deserto durante a madrugada, mas que encerra, contudo uma experiência de plenitude, uma volta ao tempo perdido, que recorda momentos da infância do autor. Deixando o velório de Teodelina, já de madrugada, ele caminha por essas ruas de casas modestas e baixas (como no poema acima citado), recuperando uma sensação de tempo paralisado, ou eternidade, em que, diz o narrador, o silêncio e a noite conferem a tudo um ar abstrato.³⁴⁹ Num claro diálogo com sua própria obra, essa observação é bastante significativa a respeito do problema do tempo e remete a uma anedota relatada no ensaio “Historia de la Eternidad”. Nesse texto, após “historiar” as várias doutrinas filosóficas destinadas a negar o tempo,³⁵⁰ o autor termina propondo sua “teoria pessoal da eternidade”: primeiro, narra as circunstâncias em que uma caminhada pela cidade termina por reviver em sua memória antigas lembranças: “Pensé, con seguridad en voz alta: *Esto es lo mismo que hace treinta años...* (...) me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*.” E, em seguida, conclui:

Esa pura representación de hechos homogéneos — noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental — no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma! El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo.³⁵¹

A eternidade seria, assim, o tempo anulado pelo princípio de identidade. Para o autor, a identidade entre dois momentos *semelhantes* (não necessariamente idênticos) seria capaz de desfazer a marcha da sucessão temporal, e assim contornar as transformações promovidas pelo tempo na cidade que se modernizava, por exemplo.

Em “El Zahir”, ao retomar a caminhada noturna que evoca aquela de “Historia de la eternidad”, Borges introduz indiretamente o tema da busca pela eternidade como

³⁴⁸ “Historia de la eternidad”. In: *Historia de la eternidad*, O.C. I, p.651.

³⁴⁹ Ibidem, p. 893.

³⁵⁰ Cabe esclarecer que a ideia filosófica de eternidade vai muito além da noção de um tempo infinito. Como mostra Borges no ensaio, a eternidade é, principalmente, uma *simultaneidade* entre passado, presente e futuro. Por isso, a eternidade é o oposto do tempo, caracterizado pela sucessão de momentos.

³⁵¹ Ibidem, p. 653/654.

maneira de furtar-se à experiência do tempo como transformação e perda. Se no velório o cadáver de Teodelina mostrava-se em contínua modificação, a ponto, inclusive, de recuperar a juventude da falecida, “Borges” escolhe deixar o local a fim de preservar essa imagem de sua amada. Sai, escreve ele, “ebrio de una piedad casi impersonal”³⁵², ou seja, ávido por algo que adorar, talvez um novo objeto de culto, em substituição a Teodelina, porém impessoal, talvez abstrato e imortal, não sujeito à voracidade do tempo.

Nessa busca pelo impessoal o protagonista irá cada vez mais se fixando na particularidade de um mundo histórico, as ruas, praças e demais lugares de Buenos Aires, todos de existência empírica. Será bastante paradoxal o fato de que sua busca o conduza a um bar, na esquina das ruas Chile e Tacuari, em que entra e se defronta com um grupo de homens jogando truco, “para sua desgraça”. Mais adiante, teremos a oportunidade de entender o porquê dessa afirmação. Cabe, no entanto, mencionar que o jogo do truco é, desde muito cedo para Borges, ocasião de especulações metafísicas sobre o problema do tempo e da identidade humana. No jogo, ele entrevê uma possibilidade efetiva de realização da eternidade, isto é, a anulação do tempo enquanto sucessão linear de eventos. Escreve o autor no poema “El truco”:

(...)
 Una lentitud cimarrona
 va demorando las palabras
 y como las alternativas del juego
 se repiten y se repiten,
 los jugadores de esta noche
 copian antiguas bazas:
 hecho que resucita un poco, muy poco,
 a las generaciones de los mayores
 que legaron al tiempo de Buenos Aires
 los mismos versos y las mismas diabluras.³⁵³

O argumento, implícito, é análogo à ideia do tempo cíclico concebido a partir das premissas de que o universo comporta uma quantidade limitada de elementos (ainda que gigantesca) e de que o tempo é infinito, de modo que a combinatória desses elementos no tempo acarretará a repetição dos acontecimentos, ainda que num

³⁵² “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 893.

³⁵³ “El truco”. In: *Fervor de Buenos Aires*. O.C. I, p. 25.

intervalo de tempo absolutamente remoto.³⁵⁴ No jogo de truco, as possibilidades de jogadas também são limitadas em função da combinatória igualmente limitada pela quantidade finita das cartas. Ao ter suas jogadas restringidas por essa limitação, o jogador inevitavelmente repetirá antigos lances. Reduzido a puro portador de cartas e expropriado de suas demais particularidades, também o jogador repetirá os jogadores de outras épocas, que estiveram na mesma posição, com as mesmas cartas nas mãos, diante das mesmas cartas viradas na mesa, etc. O tempo se anula na medida em que o sujeito que joga identifica-se com outro jogador investido da mesma posição. Termina-se, assim, por se dissolver as particularidades dos sujeitos históricos, que esquecem seus destinos e repetem, durante a partida, as mesmas e únicas jogadas outrora realizadas, ressuscitado assim, as gerações passadas.

Além de retomar problemas metafísicos caros ao sentido do conto, o jogo de truco também atende a uma finalidade irônica. Diz o narrador: “En la figura que se llama *oxímoron*, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura, los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oxímoron; su grosería y su facilidad me tentaron.”³⁵⁵ O narrador faz notar a estranheza de seu percurso utilizando-se da imagem do oximoro, apta a figurar o contraste entre o refinamento e cosmopolitismo representado por Teodelina (no suposto esplendor em que o autor deixara seu cadáver, “aperfeiçoando seu desdém através da morte”), e a vulgaridade, provincianismo, de um modesto bar na periferia portenha, com a rusticidade dos hábitos ali presentes. Em alguma medida, o percurso do próprio narrador repete o percurso do calvário de Teodelina. A ideia de rebaixamento, veremos, é uma constante dentro do conto.

Não bastasse ter sido levado inexplicavelmente a esse local, “Borges” decide, ainda, tomar uma “caña de naranja”, como numa tentativa de amenizar sua tristeza. Ao pagar, recebe como troco uma moeda de 20 centavos, olha-a, sai à rua “com um princípio de febre” e imediatamente pensa em outras conhecidas imagens de moedas da tradição literária, da história e da mitologia:

³⁵⁴ Para melhor entendimento do argumento, cf. “La doctrina de los ciclos”. In: *Historia de la eternidad*, O.C. I, p.674-681.

³⁵⁵ “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p.893-894.

Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros ele Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de *Las mil y una noches*, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia. Recorrí, con creciente velocidad, las calles y las plazas desiertas. El cansancio me dejó en una esquina. Vi una sufrida verja de fierro; detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la Concepción. Había errado en círculo; ahora estaba a una cuadra del almacén donde me dieron el Zahir.³⁵⁶

A partir de então, pensa cada vez mais nessa moeda de 20 centavos, de modo que sua imagem fica cada vez mais incontornável e vai, aos poucos, tomando a dimensão de uma ideia fixa, da qual o personagem não consegue se libertar. Sob uma espécie de transe, ele vaga pelas ruas de Buenos Aires (ainda de madrugada), enfeitiçado pela imagem da moeda, imaginando variadas perspectivas sobre o objeto. Parecendo andar em círculos, vê-se novamente próximo do bar onde obtivera a moeda. Finalmente, volta para casa, toma um calmante e dorme (mais à frente, comentaremos o sonho que o personagem teve nessa noite).

Mas no dia seguinte, como quem acorda de uma ressaca, atribui à embriaguês todo o delírio da noite passada. Por via das dúvidas, acha melhor dar um fim à moeda que tanto o inquietou e, novamente, ei-lo perambulando pelas ruas e estações de metrô da cidade – um “labirinto roto”, como já disse o autor a propósito de Londres³⁵⁷ – a fim de perder a moeda num lugar distante e livre de sua “órbita”. Repete, inversamente, o procedimento pelo qual obteve a moeda, pagando outra bebida, com a mesma moeda que recebera de troco na noite anterior.

Acreditando estar livre da idéia fixa, o personagem retoma seu cotidiano. Certo dia, decide escrever um conto fantástico, em que narra um episódio da saga dos Nibelungos, no qual um narrador misterioso falaria em primeira pessoa, até finalmente descobrimos que esse narrador é a serpente Fafnir, guardião de um tesouro mágico, e que será morta por Sigurd, ocasião em que a história acaba bruscamente. Trata-se da

³⁵⁶ Ibidem, p. 894.

³⁵⁷ “El Aleph”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 929.

narrativa de um episódio da saga nórdica, narrado de outro ponto de vista, o do monstro lendário que será morto. Leitores de Borges reconhecerão neste argumento fictício a mesma estrutura de “La casa de Asterión”, cujo narrador é o Minotauro da Ilha de Creta, igualmente morto por Teseu ao final do conto.

Esse projeto de conto, na visão do narrador, seria um sinal de sua boa saúde, indicando uma recuperação de sua obsessão pela moeda. Acreditava ele estar tão seguro de seu esquecimento, que, às vezes, pensava nela de modo deliberado, diz ironicamente o narrador. Mas o fato é que, mesmo a despeito de inúmeras tentativas (incluindo a consulta a um psiquiatra) o narrador não consegue livrar-se de sua obsessão. Nada a resolve e parece restar a “Borges” apenas a resignação e suas frequentes andanças pelas ruas da cidade.

Numa dessas andanças, o autor “exuma” num sebo da Calle Sarmiento um exemplar da obra “Urkunden zur Geschichte der Zahirsage”, supostamente escrito por Julius Barlach, em Breslau, ao final do século XIX. O que “Borges” encontrou ali, ele mesmo dirá:

En aquel libro estaba declarado mi mal. Según el prólogo, el autor se propuso “reunir en un solo volumen en manuable octavo mayor todos los documentos que se refieren a la superstición del Zahir, incluso cuatro piezas pertenecientes al archivo de Habicht y el manuscrito original del informe de Philip Meadows Taylor”. La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer, del siglo XVIII. (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abulfeda.) *Zahir*, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente. El primer testimonio incontrovertido es el del persa Lutf Alí Azur. En las puntuales páginas de la enciclopedia biográfica titulada *Templo del Fuego*, ese polígrafo y derviche ha narrado que en un colegio de Shiraz hubo un astrolabio de cobre, “construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo”. Más dilatado es el informe de Meadow Taylor, que sirvió al nizam de Haidarabad y compuso la famosa novela *Confessions of a Thug*. Hacia 1832, Taylor oyó en los arrabales de Bhuj la desacostumbrada locución “Haber visto al Tigre” (*Verily he has looked on the Tiger*) para significar la locura o la santidad. Le dijeron que la referencia era a un tigre mágico, que fue la perdición de cuantos lo vieron, aun de muy lejos, pues todos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días. (...) ³⁵⁸

³⁵⁸ “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p.896.

Cabem alguns comentários antes de prosseguirmos na paráfrase da história. O trecho acima, repleto de citações, é composto de um embaralhamento de fontes apócrifas e verdadeiras: o livro de Barlach, assim como seu autor, não existem fora do plano ficcional; já Habicht existiu e foi o editor, em Breslau, dos oito primeiros volumes em árabe das *Mil e uma noites*.³⁵⁹ Os nomes Albufeda (geógrafo e historiador árabe do século XIII), Zotenberg (orientalista e tradutor do século XIX), Taylor (jornalista e romancista britânico), remetem, também, a personagens históricos verdadeiros, podendo ser encontrados, em sua maioria, nas páginas da Enciclopédia Britânica de 1911, edição que Borges possuía. A existência concreta desses personagens, contudo, não impede que o autor lhes atribua obras inexistentes ou fictícias e atribuições deslocadas. É o que parece ser o caso do mencionado informe de Taylor, cuja anedota acerca do tigre parece invenção, ainda que tal informe, assim como o romance citado, existam de fato.

Seja como for, o mais importante é destacar que a definição de “Zahir” como algo notório ou visível e a referência aos noventa e nove nomes de deus não são invenção.³⁶⁰ Essa notoriedade que caracteriza os objetos parece ser a causa de todo o mal que ele produz. Como diz o narrador, o Zahir é uma crença de origem islâmica e se refere a seres ou objetos dotados do poder de serem inesquecíveis a ponto de levar as pessoas à loucura. Aquele que o vê, seja “Borges”, sejam as demais vítimas dessa espécie de maldição, não consegue pensar em outra coisa que não seja o objeto, como se este ofuscasse a visão e impedisse de enxergar todo o restante. Mais do que isso, essa imagem também perdura, para além do breve instante da visão, na memória. O Zahir é, assim, exclusivo e contínuo: *ele é o único objeto no qual o protagonista consegue pensar*. Isso termina por conduzir a um dos resultados já anunciados no livro: a obsessão que se converte em loucura.

O personagem parece, assim, condenado por uma maldição a passar o resto de seus dias com o pensamento cada vez mais fixado neste objeto mágico. Já vimos como a memória pode ser um pesadelo, como no caso de Funes. Mas, ao contrário deste, escravizado pela variedade de absolutamente tudo o que sua percepção registra, em “El Zahir”, o protagonista está atado a tão somente a uma *memória do mesmo*, em

³⁵⁹ Cf. ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, eleventh edition, 1911, vol. 26. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Thousand_and_One_Nights> acesso em 22 de setembro de 2016.

³⁶⁰ Cf. TORNIELLI, Pablo. *Algunos motivos árabes y islámicos en la obra de Borges*. Disponível em <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/tornielli.pdf>> acesso em 11 de outubro de 2016.

detrimento da diversidade. Tão angustiado quanto Funes, ele sofre com a monotonia de seu objeto.

“Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges.”³⁶¹ Prenunciado seu destino, “Borges” toma conhecimento de que a mesma maldição, curiosamente, também atinge a irmã mais nova de Teodelina, Julia, que acaba louca e internada num sanatório, completamente incapaz. Ambos fizeram de uma moeda uma ideia fixa. Antes de 1948 o destino de Julia será o seu, diz o narrador, pesaroso e cada vez mais obcecado pela recordação do objeto, que, diferentemente do habitual, não se apaga com o tempo. Ao contrário, invertendo o funcionamento da memória, quanto mais o tempo avança, mais forte ela se torna, e a percepção do mundo exterior e demais lembranças vão aos poucos perdendo espaço na mente do personagem, destinado à insanidade.

Evocando mais uma vez o cenário urbano, o conto termina com um narrador melancólico, sentado num banco de praça:

En las horas desiertas de la noche aún puedo caminar por las calles. El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del *Asrar Nama*, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. Vinculo ese dictamen a esa noticia: Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios.³⁶²

Por trás dessa esperança, está o motivo místico que fornece muitos dos materiais trabalhados pelo conto, como já observado por alguns comentadores desse texto.³⁶³ Borges serve-se aqui de seus conhecimentos sobre a cultura árabe para construir uma cadeia de sentidos relacionada à religiosidade islâmica. O sufismo, como é conhecida a mística dessa religião, é uma busca da comunhão direta com Deus por meios não ortodoxos. Para a mística sufista, a razão humana é incapaz de atingir a experiência

³⁶¹ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p.898.

³⁶² Ibidem, p. 898.

³⁶³ Cf., entre outros, BARALT, Luce López. “Jorge Luis Borges y el Islam”. In: OLEA FRANCO, Rafael. (Ed.) *El legado de Borges*. México: El Colegio de México, 2015, livro em formato digital, posição 3378; e também KURLAT ARES, Silvia G. “Sobre ‘El Aleph’ y ‘El Zahir’: la búsqueda de la escritura de Dios”. *Variaciones Borges*, vol. 19 (2005), p.5-22.

transcendente e apreender a essência divina. Em lugar do método cognitivo, racional, os místicos sufistas buscam alcançar uma “ciência direta de deus”, isto é, a “verdade última”, que é buscada sem intermediários.³⁶⁴

A questão do caráter mediato e arbitrário da linguagem (da qual já se tratou rapidamente no primeiro capítulo) é, segundo esse ponto de vista, reelaborada em termos religiosos como uma insuficiência da linguagem e outros meios racionais de expressar a divindade ou comunicar-se com Deus.³⁶⁵ Em outras palavras, trata-se de uma crítica não secularizada da linguagem. Assim, por exemplo, “La busca de Averroes” expressaria o “fracasso do racionalismo filosófico ante a transcendência” ou a “derrota da linguagem ante o inefável”.³⁶⁶ Em “El Zahir” o outro lado da moeda seria o “inefável” e as letras “N T”, presentes numa de suas faces remeteriam ao “Noli tangere” bíblico, isto é, “não ouse me tocar”.³⁶⁷ A partir do pressuposto de que os místicos do islã simbolizam Deus como a “rosa infinita”, a rosa de que fala o narrador representaria o Deus vivo da experiência mística: o inexprimível, que não se submete à formulação conceitual, visto que incompatível com a linguagem.

Nesse contexto, esclarece-se o sentido da palavra árabe *Zahir*, bem como de seu antônimo, *Batin*. Cada uma representa uma forma distinta de leitura do Alcorão e designam duas seitas que defendiam formas distintas de fazer a exegese do livro sagrado: a primeira, adepta de uma leitura literal do texto, que se atém apenas a seus aspectos *evidentes*; a segunda, defendendo uma leitura interpretativa, em busca dos elementos *ocultos* no texto. Essas duas tendências interpretativas indicariam uma oposição entre racionalistas e místicos no interior da religião islâmica.³⁶⁸

Assim, a questão da mística no conto remeteria à tentativa de apreensão de uma experiência transcendental e reveladora a partir da experiência mundana concreta. O visível é um portador potencial do invisível:

Creado a la imagen divina, el mundo inferior es el reflejo del superior; un espejo en que Dios contempla su propia imagen, idea básica para Al Ghazali, como para otros sufíes: todo lo que existe en el mundo manifiesto inferior tiene su equivalente en el mundo oculto superior. De allí el concepto de lo aparente y de lo oculto, de lo implícito y de lo

³⁶⁴ BARALT, op. cit., posição 3446.

³⁶⁵ Cf. KURLAT ARES, op. cit.

³⁶⁶ BARALT, op. cit., posição 3533.

³⁶⁷ Ibidem, p. 3577.

³⁶⁸ Cf. BARALT, op. cit., posição 3586 e seguintes.

explícito, “el *Zahir* y el *Batin*”, que corresponde a la visión borgesiana de “lo que late en el corazón de las cosas”. Para llegar al sentido oculto – *Batin* – hay que interpretar lo explícito – *Zahir* – como se interpretan las apariencias de un sueño, a fin de llegar a su sentido implícito. Según Al Ghazali en su obra *Yawaher al Quran (Las Joyas del Corán)*, el soñador ve las verdades en forma de imágenes metafóricas que debe interpretar para llegar a su sentido oculto.³⁶⁹

Elucidada essa temática presente no conto, é preciso, contudo, observar que ler Borges exclusivamente em termos místicos parece-nos regressivo, na medida em que implica um encantamento do que é, por princípio, desencantado. A mística parece interessar ao autor principalmente como forma fantástica de expressar sua sempre presente crítica da linguagem, sendo apenas um motivo, literariamente eficiente para esse fim. Mas a ênfase unilateral na mística como sentido do texto reduz a desmistificação da linguagem a uma crítica da linguagem não secularizada, o que equivale à redução de todo *potencial realmente crítico* dessa crítica. Haveria que se integrar a essa leitura inúmeros outros elementos de mediação, que muitas vezes não entram em tais leituras, preocupadas quase exclusivamente com o tema da mística como *finalidade*, enquanto que em nossa visão ela é apenas um meio. Insiste-se em noções como as de essência ou divindade como valores por si só, desconsiderando-se, porém, a finalidade crítica com que o autor maneja essas ideias.

A mística islâmica é sem dúvida um motivo decisivo na composição do conto, mas está longe de ser o único. Dentre suas diversas fontes de inspiração, há uma especialmente negligenciada pelos comentadores, ao menos até onde se apurou nos limites desta pesquisa. Possivelmente, o leitor do capítulo anterior terá notado em “El Zahir” algumas semelhanças com o enredo do conto de Poe anteriormente analisado. Por algumas dessas semelhanças se concentrarem em momentos fundamentais do enredo, talvez até mesmo seja possível falar em reescrita de “Berenice” em “El Zahir”, ou, quando menos, em inspiração. Convém, pois, nos determos sobre essas relações, que parecem ter passadas intocadas pela fortuna crítica que se ocupou do conto.

Como vimos no capítulo passado, Borges evoca o tema da morte da mulher amada ao supostamente reconstituir a composição de “El Zahir”, com o propósito lateral e um tanto disfarçado de parodiar esse tópico frequente na obra de Poe. É verdade que esse conto não é mencionado nominalmente nem na conferência, nem tampouco em “El

³⁶⁹ YOUNES, Ebtehal. “Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental”. In: *Variaciones Borges*, vol 2 (1996), p.92.

Zahir". Sua presença, contudo, é mais estrutural do que diretamente temática. Ela está implícita não apenas no tema da morte da amada, mencionado na conferência, mas, sobretudo, na semelhança básica entre os argumentos dos contos. Sem prejuízo de outras fontes,³⁷⁰ Borges parece ter extraído desse conto o esquema no qual um personagem, diante da possibilidade iminente de uma perda ("Berenice"), ou de sua realização efetiva ("El Zahir"), enlouquece. Em ambos os contos a temática da passagem do tempo está fortemente presente, culminando na perda da amada. Numa tentativa irrefletida de escapar à contingência da experiência temporal, os personagens de ambos os contos encontram, ao acaso, objetos que explícita ou implicitamente apresentam-se como substitutos da pessoa perdida. Por de alguma forma preservar a presença da amada que se foi, os personagens se fixam obstinadamente na imagem mental desse objeto. Esse recolhimento inconsciente acaba por se converter na monomania que consome tanto a Egeu quanto a "Borges".

Também em ambas as narrativas, há um modelo mítico fundamentando o mal que a cada uma atinge. É o mito que, em ambos os casos, fornece o esquema da *ação*, determinando o destino de seus protagonistas como uma fatalidade cega, nos moldes da "citação como trama" a que nos referimos no segundo capítulo. Assim como o Egeu de Poe está condenado a repetir o erro de seu antecessor mítico (a paralisia que o caracteriza equivale a um suicídio), o infortúnio sofrido por "Borges" atualiza a maldição lançada sobre quem se apropriasse do tesouro dos Nibelungos na *Völsunga saga*.³⁷¹ Mas, enquanto Poe relata a obsessão de seu protagonista, pretendendo conduzi-la a um equívoco que situaria sua obra numa vertente trágica, Borges, cujos propósitos paródicos já comentamos, vê aí uma possibilidade de transformar toda a metafísica implicada no tema em literatura fantástica (sem prejuízo, é claro, de todo potencial de conhecimento que essa "brincadeira", nada inocente, encerra, como pretendemos mostrar adiante).

Talvez um dos pontos mais evidentes da diferença entre "Berenice" e "El Zahir" seja a deliberada ironia que preside a construção do segundo. Neste, Borges parece rebaixar muitos dos motivos elevados daquele (que, por sua vez, parece também promover um rebaixamento dos motivos míticos, ainda que sutil e possivelmente não

³⁷⁰ O já mencionado "Ovo de cristal" de Wells, bem como a *Divina Comédia*, associam-se a "El Zahir" por intermédio do conto "El Aleph", escrito anos antes.

³⁷¹ Cf. ALAZRAKI, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, p.345-347.

intencional). Ainda teremos a oportunidade de ver, com detalhes, como a caracterização de Teodelina está longe do tom angelical e nobre com que Berenice é descrita. À exceção do nome, nada resta de sublime em meio à sarcástica descrição do narrador. No uso discreto, porém fulminante do discurso indireto livre, nas comparações, figuras de linguagem e manejo agudo do vocabulário, revela-se a mordaz ironia que perpassa a caracterização da personagem. Não há idealização aqui. A pessoa amada é submetida a um ponto de vista implacável. A bela mulher – preconizada por Poe – é revirada ao avesso, e até sua oposição ao amante, o lugar diferencial pelo qual o amante se revela vil, é questionado e submetido a um olhar negativo, já que a própria paixão de “Borges” não é mais do que esnobismo, “a mais sincera das paixões argentinas”.³⁷² Nem amante nem amada são poupados, tudo no conto parece submetido a um ponto de vista implacável, que desqualifica inclusive o conjunto da sociedade, na medida em que o “esnobismo” se apresenta como uma característica dos argentinos em geral.

De todas as diferenças, tem especial importância aquela que diz respeito ao objeto da obsessão dos personagens. Em Borges, esse objeto é uma moeda, que *apenas aparentemente* em nada se relaciona à Teodelina, sobretudo quando levamos em conta a óbvia relação entre Berenice e seus dentes. Nesta, notamos uma clara relação metonímica. Já quanto à Teodelina, o vínculo não se mostra assim tão evidente. O objeto da obsessão nada tem de próximo ou íntimo. Ao contrário, é o mais mundano e vulgar que podemos conceber: uma moeda de vinte centavos, valor propositalmente baixo, para acentuar a trivialidade da coisa. Contudo, a moeda é, em muitos aspectos, um substituto de Teodelina, como pretendemos demonstrar adiante. Diferentemente do que ocorre em “Berenice”, a relação não é de contiguidade, mas de similaridade, como propõe Borges em seu conceito de “causalidade mágica”. Mas, seja qual for o caso, temos em ambos uma relação de identidade entre objeto e representação, que é da ordem do pensamento mágico, em suas diferentes modalidades, como já discutido.

O propósito satírico em “El Zahir” reflete-se ainda no tom impresso ao conjunto. Embora a ideia da obsessão esteja presente em ambos os contos, ela leva a resultados distintos em cada um. No primeiro, temos uma atmosfera grave mobilizada na tentativa de emular um terror trágico, muito embora o resultado prático só alcance a encenação de uma *hamartía* postiça e um *pathos* canastrão. Diferentemente do conto de Borges, no qual o protagonista termina pensativo e melancólico, num banco de uma praça. Toda a

³⁷² “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p.893.

carga conflitiva e pungente do primeiro conto foi retirada do segundo, que termina sem grande impacto, ou em “pianíssimo” como diria Tchekhov a respeito de seus dramas.³⁷³ O típico desfecho surpreendente, que Borges recebe da tradição poeana, é aqui deixado de lado, assinalando, sob esse aspecto, uma divergência entre a estrutura rítmica de ambos os contos. Questões como a do conflito entre liberdade e determinismo, entre razão e *daímon*,³⁷⁴ suscitadas pela tragédia, também não estão presentes em “El Zahir”. Diz o narrador: “Muchas veces leí la monografía de Barlach. No desentraño cuáles fueron mis sentimientos; recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco alivio de saber que yo no era culpable de mi desdicha, la envidia que me dieron aquellos hombres cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre. Qué empresa fácil no pensar en un tigre, reflexione.”³⁷⁵ Não há aqui culpa, falha ou erro de compreensão. Diferentemente do que ocorre com Egeu, a *cegueira* de “Borges” não é causa do infortúnio, mas ela própria o infortúnio. A reflexão aqui suscitada é, mais uma vez, irônica, pelo fato de o protagonista ser obrigado a pensar num objeto banal e nada especial. É evidente que a ironia não esgota as ideias que o conto propõe. Contudo, não é o trágico, mas sim outras questões que a Borges interessam, talvez algumas de ordem metafísica ou teológica, mas seguramente questões de ordem literária e linguística.

O que permanece do trágico é o efeito deletério da fatalidade, cuja origem se furta à vontade do sujeito. Essa ideia de que o destino de alguém possa estar pré-fixado num livro, como um mal, já estava sugerida no conto de Poe:

Meus livros, nessa época, se não serviam de fato para exacerbar o distúrbio, partilhavam, será percebido, largamente, por sua natureza imaginativa e inconsequente, das qualidades características do próprio distúrbio. Lembro-me bem, entre outros, do tratado do nobre italiano Coelius Secundus Curio, *De Amplitudine Beati Regni Dei*; da grande obra de santo Agostinho, *a Cidade de Deus*; e Tertuliano, *De Carne Christi*, em que a paradoxal sentença “*Mortus est Dei filius; credibile est quia ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est*” ocupou a totalidade do meu tempo, por várias semanas de laboriosa e infrutífera investigação.³⁷⁶

³⁷³ Cf. ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchékhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p.192.

³⁷⁴ VIEIRA, Trajano. “Édipo: entre a razão e o daímon”. In: *Revista USP*, n. 46 (2000), p. 88-96.

³⁷⁵ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p.897.

³⁷⁶ POE, “Berenice”. In: *Contos de Imaginação e de mistério*, p. 195.

No trecho acima, todas essas referências orbitam em torno da ideia de eternidade ou vida após a morte que caracteriza a busca do protagonista e suas consequências ao final do conto. Além disso, contudo, insinua-se nesse trecho uma relação no mínimo muito próxima entre a vida do protagonista e aquilo que seus livros encerram. É como se sua busca pela eternidade (ironicamente realizada na catalepsia de Berenice) já estivesse de alguma forma definida nos livros que lê.

Mas o que era leve sugestão em Poe adquire um caráter mais contundente em Borges: sua releitura de “Berenice” recupera este ponto como uma espécie de maldição contida nos livros. Ao “exumar” (note-se o caráter necrológico do vocabulário) de uma livraria na Calle Sarmiento um livro que explicava a origem da maldição do Zahir, o narrador faz uma afirmação lacônica, porém fulminante: “En aquel libro estaba declarado mi mal”³⁷⁷. A frase, que talvez passe despercebida na leitura, pode encerrar um sentido bastante sugestivo do clima opressivo instaurado no conto se tomarmos a palavra “declarado” não como mero correlato de algo explicado ou elucidado, mas sim como sinônimos de “decretado”. O mito do Zahir, que se faz conhecer para o personagem sobre a forma de um escrito, revela-se então como sentença. Ele tem autoridade específica daquilo que é escrito, como lei, cujas prescrições estão fixadas pela letra, e a compulsoriedade de um rito petrificado por um código. O mito aqui também se apresenta como indecifrável, como aquilo que *simplesmente é* e não apresenta sentido ou resposta a nossas indagações. Trata-se de linguagem pura, que não transcende a mera positividade do que foi escrito. É presença oracular que apenas dá a conhecer a vontade divina bruta, sem razões nem porquês.

Adorno, num comentário sobre Kafka, afirma que “o *habitus* linguístico do ser assim-e-não-de-outro-modo é o *medium* em virtude do qual o sortilégio social se torna aparição. [...] A sua língua é o *organon* desta configuração de positivismo e mito que, socialmente, só hoje se torna inteiramente clara”, diz Adorno sobre Kafka.³⁷⁸ Como em *O Processo*, não há explicações para o infortúnio que se abate sobre o protagonista. Mas, num nível acima do processo movido contra Joseph K. (ainda em fase de instrução), em “El Zahir” já se proferiu a sentença, reduzida a puro dispositivo, sem qualquer fundamentação.

³⁷⁷ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p.896.

³⁷⁸ ADORNO, *Teoria Estética*, p. 347.

Com efeito, em “El Zahir” a relação com o intertexto mítico pode ser concebida sob a imagem de uma prisão. A maldição que se abate sobre “Borges”, atualizando a maldição de quem se apropria do tesouro dos Nibelungos, é sua reclusão no pensamento único: “Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir.”³⁷⁹. Essa condenação não tem uma origem claramente determinada. Apenas conhecemos o meio pelo qual essa espécie de vontade metafísica se expressa, o livro. E não será de outro lugar, senão de um livro, que autor buscará a melhor imagem para expressar a condição de sua personagem. Representando seu aprisionamento, é uma figura da mitologia clássica que aparecerá em seu sonho na noite em que recebera o Zahir: “Dormí tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo.”³⁸⁰

Tudo dominado

O trabalho do sonho de “Borges” utiliza-se de condensações e deslocamentos para expressar, em seu conteúdo latente, a própria base formal do conto em que o sonho se insere. A imagem do Grifo aprisionando o personagem é cifra perfeita do conjunto. Como uma célula primordial, nela se concentram conteúdo e forma da narrativa, figurando os apuros de um sujeito específico, metamorfoseado em moedas, nas garras de um monstro mitológico. A imagem sugere uma imbricação não apenas entre seres distintos, mas, sobretudo, de âmbitos distintos: uma figura de ordem mitológica, o grifo, e um sujeito histórico, “Borges” – respectivas figurações do *geral* e do *particular*, cujo *contínuo confronto ao longo da narrativa constitui o princípio básico de sua composição*. Mas, além dessa relação metafórica, a correlação entre ambos também adiciona um sentido derivado do sintagma que a imagem constrói. A correlação entre mito e história não é simétrica. Mais do que uma mera justaposição arbitrária, a relação entre ambos é hierárquica e implica um *domínio do geral sobre o particular*. Este último jaz fragmentado em um número incerto de moedas sob as quatro patas do monstro, cuja hibridez não compromete sua unidade, mas antes fortalece sua ferocidade.

A imagem não é gratuita. O que no sonho tem o caráter petrificado próprio de um pesadelo reflete-se dinamicamente na fatura do texto, que se constrói de modo reiterado a partir da articulação entre unidades de sentido que remetem a ideias gerais e

³⁷⁹ “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p.898.

³⁸⁰ Ibidem, p. 894.

particulares, alternativamente. Na realidade, em todos os níveis esse movimento mostra-se reconhecível: desde o menor, a disposição das partes em função do todo, ao maior, a estrutura intertextual que espelha uma história mitológica. Em ambos os casos reencontramos refletido na forma, por assim dizer, o tema do particular vigiado e subjugado por uma instância universal.

Já no início do conto podemos identificar essa estrutura:

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número 2; 1929 es la fecha grabada en el anverso. (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo.) Hoy es el 13 de noviembre; el día 7 de junio, a la madrugada llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar; y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.³⁸¹

Neste começo, Borges revela seu primor na arte daquilo que poderíamos chamar de *incipit significativo*. Recebido de Poe, Borges aperfeiçoa o trabalho de antecipar nas primeiras linhas todo o sentido do conjunto. O ponto de partida é a especificação do local em que se passa a história que leremos. Trata-se de Buenos Aires, local de existência histórica concreta, que situará a narração. O deslocamento da locução adverbial para o início da oração, alertando para a especificidade do cenário, faz contraponto à generalidade da “moeda comum” de 20 centavos mencionada imediatamente a seguir. Contudo, se na primeira oração a moeda é referida como um objeto comum, na segunda encontramos uma descrição que a particulariza, fazendo dela um objeto específico: ela está riscada; os riscos incidem sobre as letras “N T” e um número “2”, inscrições que parecem aludir à palavra “centavos” e ao número “20”, respectivamente. A dúvida do narrador quanto ao objeto que originou o risco (navalha ou canivete) indica a incerteza quanto à origem da marca, afastando a hipótese de que se trata de uma marca reproduzida mecanicamente e em série e, portanto, previsível, reforçando assim a hipótese da singularidade do objeto de que trata o narrador. Mais à

³⁸¹ Ibidem, p. 892.

frente ele dirá: “La miré: nada tenía de particular, salvo unas rayaduras.”³⁸² A percepção da singularidade do objeto vem acompanhada também de seu descarte imediato: em *nada* tem de particular, *salvo* algumas riscas. Mas a coexistência das duas posturas é inerente à visão generalizadora: só existe a abstração desses traços particulares onde sua percepção não é mais do que um *meio* para suprimi-los.

Como Borges declarou no comentário a este conto, não existem no mundo duas coisas idênticas, ou seja, absolutamente iguais, sem nenhum traço distintivo.³⁸³ Poderíamos dizer que o autor aplicou aqui a visão de Leibniz acerca do princípio de identidade dos indiscerníveis. Como defende o filósofo, a mera diferença posicional ou espacial não é o bastante para afirmar a diferença entre dois objetos. Se, espacialmente eles aparecem como distintos, é porque há em cada um deles uma propriedade intrínseca que os diferencia, a qual, porém, somos incapazes de perceber. Não havendo unidade entre dois objetos, a mera diferença espaço-temporal deve ser considerada suficiente para que consideremos distintos esses objetos.³⁸⁴ No caso de nossa moeda, nem mesmo a produção em série subtrai ao objeto seus traços diferenciais. Ainda mais porque, como vimos, a moeda que o narrador encontrará contém uma marca da *especificidade de sua história*, dos momentos e mãos específicos por que passou, tornando-a capaz de diferenciar-se das demais, ainda que minimamente.

Também a data de sua cunhagem, 1929, é um índice da origem industrial do objeto que reforça, paradoxalmente, sua especificidade, ao menos no que diz respeito ao ano de sua fabricação. É bem verdade que milhares de moedas podem ser cunhadas num mesmo ano, o que a princípio não diferencia esta moeda em especial de suas irmãs contemporâneas. Contudo, a data considerada como elemento de diferenciação está menos em função de outras moedas do que em função dos demais objetos que foram o Zahir ao longo da história e que são enumerados na sequência imediata. À data de 1929 contrapõem-se os distintos momentos que o narrador atribui às aparições do Zahir.

E, aqui, poderíamos ampliar ligeiramente o escopo da análise e notar a expansão, agora na estrutura do parágrafo, da célula primordial (geral *versus* particular) da

³⁸² Ibidem, p. 894.

³⁸³ “Por qué no suponer entonces que hay algo, no solo en cada ser humano sino en cada hoja, en cada hormiga, único, que por eso Dios o la Natureleza crea millones de hormigas; aunque decir millones de hormigas es falso, no hay millones de hormigas, hay millones de seres muy diferentes, pelo la diferencia es tan sutil que nosotros los vemos como iguales.” BORGES, Jorge Luis e CRISTÓFALO, Américo. “Así escribo mis cuentos: entrevista con Jorge Luis Borges”. In: *Quimera Revista de Literatura*, p.8.

³⁸⁴ Cf. o verbete “Identidade dos indiscerníveis” In: ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*, p.614.

primeira oração. As três primeiras orações que antecedem a enumeração de formas do Zahir dentro de longos parênteses estão reunidas semanticamente em torno da ideia de particularidade do objeto, fazendo par com as orações finais do parágrafo, também fora dos parênteses, em que o sentido do particular retorna novamente na forma da uma data bastante específica (“hoje é treze de novembro”) e de um narrador que enuncia sua presença e se identifica, reagrupando verbos e demais elementos dêiticos em torno de sua pessoa. Nesses dois momentos separados pelos parênteses, o tópico se organiza em torno de um objeto (a moeda) e um sujeito (“Borges”). A articulação das frases, embora organizada por justaposições, agrega informações acerca de ambos, produzindo coerência mais pela via semântica do que propriamente estrutural.

Por outro lado, ainda nesse primeiro parágrafo encontramos outro núcleo estrutural, que corresponde a todo o conteúdo alocado entre os parênteses, fazendo remissão a uma mesma coisa. Conquanto nos defrontemos como uma enumeração de coisas ou seres distintos, todos são diferentes manifestações daquilo que o narrador chama de Zahir. Na permanência de uma mesma substância, malgrado suas diferentes formas histórias, o Zahir desvela logo de início sua dimensão metafísica. A diversidade de suas formas converge com o tempo platônico no mundo das aparências: são imagens móveis de uma mesma eternidade, daquilo que, no plano das ideias, é constantemente o mesmo e não se curva às contingências históricas. Para falar com as palavras do próprio escritor, o Zahir seria mais um item daquele “imóvel e terrível museu dos arquétipos platônicos”³⁸⁵ As formas imperfeitas (moeda, astrolábio, tigre, etc.) são o local da diferença, mas que, de alguma maneira, permitem entrever aquilo que, como essência, se interioriza no arquétipo: são todas inesquecíveis. No progresso da leitura, saberemos que Zahir, antes que uma coisa, é uma *propriedade*, um atributo de objetos dotados do poder de serem inesquecíveis (lembremos que “Zahir” significa notório, em árabe). Aquilo que se atribui ao objeto torna-se o próprio objeto, tomando o lugar daquele. O que era mera propriedade, porém, parece ganhar um estatuto ontológico: o estatuto de ser um Zahir. Ou melhor: ser o Zahir.

Se agora retomarmos nossa atenção para a constituição geral do parágrafo, possivelmente encontraríamos uma dicotomia que o dividiria mais ou menos nos seguintes termos: fora dos parênteses há um acúmulo em torno de um mesmo contexto específico, histórico, não generalizado, como a moeda riscada. Fora, podemos

³⁸⁵ “Historia de la eternidad”. In: *História de la eternidad*, O.C. I, p.641

reconhecer materiais da vida empírica, como o dinheiro, a pessoa “Borges”, a cidade de Buenos Aires. Dentro dos parênteses, porém, os objetos parecem mais mediados por uma experiência intelectual, de origem erudita. Se tempo e espaço fora dos parênteses são únicos, dentro eles são variados e se expressam na enumeração, cujas orações não são coordenados segundo uma lógica linear de começo, meio e fim. Elas simplesmente existem, emulando o tempo mítico próprio do Zahir.

Mas essa oposição seria enganosa. Consideradas sintaticamente, as duas partes do parágrafo não apresentam diferença significativa. Em ambos os casos, as orações estão todas rigorosamente separadas por pontos e vírgulas, não há encadeamento hierárquico entre elas, não há progressividade na articulação, que se estrutura por meio da repetição e circularidade em torno a um objeto específico. Desse modo, ao menos ritmicamente temos desmentidas as oposições entre fora e dentro, entre particular e geral, entre multiplicidade e unidade. Esta justaposição dá um caráter enumerativo a todo o parágrafo. E o tempo, aparentemente histórico, dos acontecimentos localizados fora dos parênteses parece se dissolver no tempo mítico da eterna repetição das enumerações do Zahir do lado de dentro. O tempo sintático e o tempo mítico se identificam.³⁸⁶ Assim, a oposição tende à dissolução e termina contaminando o particular pelo geral (mesmo a marca específica da moeda, suas “rayaduras” repetem-se e se identificam com o tigre de Java que “foi Zahir”, como tal, também dotado de “rayaduras”, ou seja, listras).

Numa escala mais ampla, notamos que o tempo histórico está continuamente atravessado pelo tempo mítico. As unidades de sentido que representam a particularidade dentro do conto estão a cada momento relacionadas com outras referências, seja de ordem literária, seja de ordem histórica ou mítica. Nesse movimento constante e pendular entre universal e particular podemos notar uma progressiva intromissão da mitologia na realidade da personagem “Borges”, até que chegará o momento em que, finalmente, ele estará condenado à ruína.

Essa dissolução manifesta-se, ainda, em outro importante aspecto da construção. O excesso de citações, ligeiramente justapostas em rápidas sequências como por uma espécie de montagem, remete àquilo que certa vez Walter Benjamin chamou de

³⁸⁶ Já vimos, a propósito de “El Aleph”, como a enumeração pretende simular a simultaneidade impossível na escrita. A enumeração em Borges é o mais próximo que se pode chegar, no meio escrito, da experiência da simultaneidade que expressaria a eternidade, onde não há sucessão temporal, mas identidade entre todos os “momentos”.

“esmagamento”, a propósito dos efeitos desse procedimento em Berlin Alexanderplatz.³⁸⁷ A ideia expressa bem o efeito da *desproporção* que a presença dos parênteses ocasiona em relação ao fato particular da experiência do personagem com o Zahir. Já aqui, no começo do conto, encontramos o universal se sobrepondo ao particular. Este é literalmente uma moldura a partir da qual aquele emerge, suporte de sua aparição. Essa tendência é até mesmo expressa iconicamente, como um círculo circunscrito num quadrado ou como uma bolha dentro do parágrafo, que limita o espaço do particular. Próximo ao final, o narrador descreverá a imagem do Zahir como um círculo, cujas faces não se sobrepõem umas às outras, aparentando uma esfera translúcida. Essa imagem já está aqui antecipada na amplitude que os parênteses adquirem no primeiro parágrafo. Tanto aqui quanto lá, o Zahir se sobrepõe à memória do narrador e a ameaça.

Uma análise exaustiva do conto chegaria à conclusão de que a articulação universal-particular se repete continuamente, em diferentes formas e medidas. Sua presença mais visível, contudo, ocorre nas longas *enumerações* presentes em seus diversos momentos, como, por exemplo, quando o protagonista recebe o “Zahir” e se recorda do óbolo de Caronte, do óbolo de Belisário, dos “trinta dinheiros” de Judas, das moedas das *Mil e uma noites*, da onça de ouro em *Moby Dick*, do florim em *Ulisses*, entre vários outros. Nesse caso, fica ainda mais claro como para cada referência a uma instância particular, individual e singular, contrapõe-se uma gama de referências universais. O particular sempre que mencionado atrai o universal, que surge numa espécie de enxurrada que inunda o texto. As enumerações que abundam no conto sempre aparecem como resposta ou contrapartida obrigatória que se opõe à menção do específico, reduzindo-o.

Talvez por isso o narrador se declare debilitado enquanto sujeito na abertura do conto. O sujeito particular “Borges” aparece na conclusão do parágrafo soterrado por todas as referências anteriores e declara sua fraqueza: “No soy el que era entonces pero aún me es dado recordar; y acaso referir, lo ocurrido.” O particular de fato se apresenta como uma ruína no primeiro parágrafo, no qual começo e fim, momentos em que “Borges” fala de seu contato com a moeda, estão fisicamente separados pelos parênteses dentro dos quais se enumeram as várias referências históricas ou míticas

³⁸⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 57. Diferentemente do que aconteceria no romance de Döblin, no conto de Borges a montagem não se constrói com o material da “vida cotidiana”, mas sim com o material livresco, ao menos em sua maioria.

representantes do universal. Essa fragmentação do específico se expressa finalmente na declaração de parcialidade do narrador: “Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.”

Diante das transformações sofridas pelo personagem, que vai aos poucos perdendo a memória e a percepção do mundo exterior, coloca-se para ele uma possível dificuldade de narrar. Aqui, a parcialidade do narrador é por ele próprio anunciada, o que é o suficiente para deixar o leitor mais suspeito com o pé atrás. O fato é que, realmente, temos um narrador parcial, em ruínas, que não dispõe de todos os meios para narrar, que talvez encontre algum tipo de dificuldade nessa tarefa. Sua impossibilidade, contudo, não parece advir da incapacidade de totalização, mas precisamente do contrário. Se, de fato, sujeito e objeto se identificam, se a totalidade dilui o sujeito que narra, é precisamente a distância épica necessária à narrativa o que talvez falte ao narrador. Sua parcialidade adviria, paradoxalmente, da totalidade que o domina. Nem totalidade orgânica, nem tampouco união mística, mas sim “conciliação” forçada é o que uniria sujeito e objeto aqui. O que se manifesta aqui é aquilo que Adorno chamou de “falsa suspensão dos antagonismos que consiste no fato de o universal liquidar de cima o particular pela identificação”³⁸⁸.

Os rigores de Teodelina

Há um caso especialmente notável em que a estrutura identificatória da composição se revela com mais implicações no sentido do conto. Se no começo ela aparecia associada à figura do Zahir, na continuidade ela aparecerá na caracterização de Teodelina:

El seis de junio murió Teodelina Villar. Sus retratos, hacia 1930, obstruían las revistas mundanas; esa plétora acaso contribuyó a que la juzgaran muy linda, aunque no todas las efigies apoyaran incondicionalmente esa hipótesis. Por lo demás, Teodelina Villar se preocupaba menos de la belleza que de la perfección. Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la *Mishnah* se lee que, iniciando el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el *Libro de los Ritos* que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar aire grave y al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz. Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada acto, pero su empeño

³⁸⁸ ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 222.

era más admirable y más duro, porque las normas de su credo no eran eternas, sino que se plegaban a los azares de París o de Hollywood. Teodelina Villar se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo, pero el desgano, los atributos, la hora los lugares caducaban casi inmediatamente y servirían (en boca de Teodelina Villar) para definición de lo cursi. Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo. Su vida era ejemplar y, sin embargo, la roía sin tregua una desesperación interior. Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables. También cambiaban la sonrisa, la tez, el sesgo de los ojos. Desde 1932, fue estudiosamente delgada... La guerra le dio mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda? Un extranjero de quien ella siempre había desconfiado se permitió abusar de su buena fe para venderle una porción de sombreros cilíndricos; al año, se propaló que esos adefesios *nunca se habían llevado en París* y por consiguiente no eran sombreros, sino arbitrarios y desautorizados caprichos.³⁸⁹

O mesmo procedimento de remissão ao geral, por meio de citações, também é utilizado aqui. Se o Zahir tem múltiplas formas, Teodelina também terá. Exuberância e inconstância de imagens a caracterizam. Notem-se os índices de excesso com os quais o narrador a descreve: “*seus retratos obstruíam as revistas mundanas*”; “*essa pletora de imagem talvez tenha contribuído para que a julgassem muito linda, embora nem todas as efígies apoiassem essa hipótese*”. A multiplicação incessante de imagens é o reflexo das muitas formas que Teodelina assume em seu ofício dentro da sociedade de consumo. Como provável modelo, ela é uma agenciadora da mercadoria. Sua tarefa, mais do que a promoção de coisas, é a difusão estilos e modas. Melhor dito: é a prescrição de um padrão de comportamento, realizado pela violência da exposição excessiva. Que o narrador desconfie de sua beleza como puro efeito da imposição de imagens apenas denuncia o estado de falsa natureza daquilo que é imposto e se afirma pela mera positividade do que se mostra reiteradamente. Com tantas figuras, somente elas, em sua abundância, tornam-se o padrão de beleza transmitido pelos meios de comunicação.

Mas se Teodelina produz um padrão de sujeição, por outro lado ela própria é resultado do mesmo padrão com o qual coopera. Como detritos de um processo que não se detém, a infinidade de suas imagens é o registro daquela “enorme coleção de mercadorias” que caracteriza a riqueza das sociedades capitalistas na visão Marx.³⁹⁰ Se o espetáculo, como definido por Guy Debord, é o capital acumulado a ponto de tornar-se

³⁸⁹ “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p.892-893.

³⁹⁰ MARX, Carl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 113.

imagem,³⁹¹ Teodelina é o registro vivo e cambiante desse acúmulo. Sua presença espetacular em capas de revistas e anúncios comerciais se ajustam a cada novo produto lançado. Sua personalidade se modifica e incorpora, literalmente, aquilo que já se chamou de “superprodução semiótica”.³⁹²

O excesso não é, porém, o único nem principal dos atributos de Teodelina Villar. Em sua caracterização, o narrador dedica mais recursos ao problema da *perfeição* buscada pela personagem. Ele a descreve por meio de remissões a fontes de origem erudita, e não pela enumeração da “caótica série” de seus *disjecta membra*, como diz Borges, criticando as usuais formas de descrição de personagens e cenários.³⁹³ Não é a descrição pormenorizada do registro realista que vemos aqui. Ainda que o narrador destaque a profusão de imagens sobre Teodelina, sua caracterização prescinde delas. Ela é fundamentalmente conceitual, intelectual. O material que descreve seus hábitos são basicamente citações, conceitos, nomes. É preciso ir buscar nos livros os elementos necessários à sua descrição. Como Kilpatrick em “Tema del traidor y del héroe”, o caráter dessa personagem deriva em boa medida de um aparato erudito aderido ao texto. Teodelina se submete a um código, um conjunto de leis. A modelo que em 1930 era capa de revista se mostra inesperadamente associada às ideias de Confúcio ou ao Talmude; uma menção a Flaubert irrompe no texto como símile da busca do “absoluto” pela personagem. Como na abertura do conto, a moeda datada abre-se para diferentes tempos e espaços. O tecido da descrição de Teodelina é atravessado por um zigue-zague entre sua particularidade e seus paradigmas universais.

A sujeição que esse movimento implica é traduzida na semântica religiosa dos termos que indicam seus hábitos: ortodoxia, devoção, credo. Como em muita das comparações do escritor, é visível o tom de deboche. Teodelina seria aquela que está

³⁹¹ Cf. a conhecida definição de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 25.

³⁹² Fabio Akcelrud Durão, atualizando a noção de refuncionalização da cultura na sociedade pós-moderna de Jameson, defende a ideia de que a própria linguagem (e não apenas a cultura) está submetida a lógica de acumulação do capital na sociedade de consumo. Assim expressou ele o problema: “os contínuos avanços das tecnologias midiáticas permitiram que nossa vida se tornasse, como nunca antes, saturada de linguagem, permeada de significação. Basta um pouco de desprendimento para notar, em qualquer grande cidade do mundo, essa proliferação de signos e códigos; e basta um pouco de memória para que se dê conta da velocidade espantosa de seu avanço. Há muito tempo, não havia filmes em ônibus, aparelhos de televisão em restaurantes, comerciais nas camisas dos jogadores de futebol, outdoors margeando estradas, celulares tocando nos concertos teatros e congressos. [...] O principal pressuposto subjacente à superprodução semiótica é a necessidade estrutural do capitalismo de escoar sua produção de mercadorias, principalmente em função da competição entre as empresas”. DURÃO, Fabio Akcelrud. “Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas”. In: DURÃO, Fabio Akcelrud e outros (org.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2011, p.43.

³⁹³ “Sobre la descripción literaria”. *Borges em Sur*, p. 172.

sempre *conforme* a ortodoxia; que professa os padrões, as normas ou os dogmas estabelecidos; que está de acordo com as leis que a Igreja considera verdadeiras; ou que não tolera o novo ou o diferente.³⁹⁴ Aquilo que no vulgar contexto da indústria cultural não merece outro nome senão o de estereotipia ou estandardização é aqui investido de ressonância circumspecta e sagrada. Ou, como diria um dos narradores do autor, assume uma dimensão eclesiástica.³⁹⁵ Mas o fato é que, assim como o sucesso de qualquer produto da indústria cultural depende da adequação ao previamente estabelecido, cuja garantia de retorno é certa para os investidores, também o sucesso de Teodelina depende de sua adequação à doxa. Contudo, seu padrão, ditado pelos ritmos da mercadoria, está em *constante transformação* e por isso é muito mais difícil e dramático seu empenho em segui-lo do que em qualquer outra religião. A possibilidade de qualquer desvio, como o uso de fraudulentos chapéus nunca usados em Paris, é uma excentricidade desnecessária, desvio de extremo mau gosto. Ante a possibilidade do *realmente* novo, seus critérios convergem com os do público da indústria cultural.

Mas cabe ainda insistir na atmosfera religiosa que o conto evoca. Mais do que apenas contribuir para disseminar um ar sagrado, ela principalmente reforça o sentido da sujeição de Teodelina. Como nos lembra Giorgio Agamben, que conhecia muito bem a dimensão religiosa do capitalismo, a ideia de *religião* nada tem a ver com a imprecisa opinião comum a respeito da etimologia da palavra a partir da ideia de “religar”. Ao contrário, a palavra na verdade derivaria do verbo *religio*, que significa reler e remete à ideia de cautela e observância estrita às normas estabelecidas para a prática de um rito sagrado com a devida precisão que ele exige.³⁹⁶ É precisamente essa atitude atenta e rigorosa o que observamos na descrição do comportamento de Teodelina, que nunca deixa de zelar pelo código das modas, muito embora este se modifique continuamente. “Nada está inteiramente em seu lugar, mas é a moda que fixa o lugar de tudo”³⁹⁷. Essa sentença de Alphonse Karr, citada por Walter Benjamin em suas *Passagens*, resume bem o paradoxo de Teodelina.

Sua perfeição – ou ortodoxia – consiste, pois, na perfeita adequação estabelecida por uma ordem hierárquica, que sujeita termos a uma referência central. Aqui, no

³⁹⁴ Acepções do termo, segundo a ordem registrada pelo *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0 – Junho de 2009.

³⁹⁵ Cf. “La Loteria en Babilônia”. In: *Ficciones*. O.C. I, p. 751.

³⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 66.

³⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p.102.

empenho do sujeito de corresponder à moda, reaparece o tópico da sujeição do particular ao geral, tal como já vimos na seção anterior e em outros momentos desta dissertação.

Contudo, esse movimento tem consequências paradoxais. Se de um determinado ângulo a relação particular-universal se apresenta como domínio, vista de uma posição que acentue a banalidade do particular, a associação conduz a efeitos cômicos. Nesse sentido, as comparações, como as que descrevem Teodelina, parecem estar muito longe de enobrecer o termo receptor da comparação. Antes, o abismo e o inusitado da justaposição tende ao rebaixamento do paradigma. A figura do oximoro mencionado pelo narrador reproduz esse efeito colateral em micro-escala dentro do conto. Como vimos, o narrador compara sua ida ao bar, após o velório, a um oximoro, figura que expressa uma oposição entre ideias, e não uma integração, supostamente orgânica, como a de uma metonímia, por exemplo. O sentido dessa figura pode ser lido como a contraposição entre a *vulgaridade* e o *provincianismo* do bar em que “Borges” afoga suas mágoas ao *refinamento* e *cosmopolitismo* de Teodelina (trata-se de uma inversão do esquema aqui utilizado na análise da personagem). Transpondo o conteúdo do oximoro para o esquema *particular-universal*, os efeitos anteriores do esquema têm seus sinais trocados: ficam acentuadas as disparidades entre ambos, ao invés de dissolvidas. Com isso, o particular não deixa de existir como tal, mas, ao contrário, se afirma em sua banal contingência e termina por desautorizar as pretensões totalizadoras do universal.³⁹⁸

Talvez daí resulte a dubiedade de registros que se manifesta no conto como um movimento pendular entre o melancólico e o satírico. À medida que a relação particular-universal é vista como subsunção, prepondera o clima soturno e a sensação de perda e abatimento, enquanto que o impulso paródico (fundamental na escrita do conto) advém da inversão do esquema anterior, com o consequente rebaixamento dos paradigmas elevados. Assim, a relação com o mito e outras fontes, ainda que tematicamente figure uma relação de sujeição, não é formalmente inocente. O tesouro dos Nibelungos reduz-

³⁹⁸ Nosso argumento segue na mesma direção do de Terry Eagleton, que observou semelhante efeito a propósito de *Ulisses*: “Se um dia em Dublin pode se tornar significativo por sua aliança alegórica com um texto clássico, por que o mesmo não se daria com um dia em Barnsley ou no Bronx? As estratégias textuais que investem um tempo ou lugar particular com uma centralidade rara, despindo-a de sua casualidade e contingência, fazem-no apenas para devolver a ele toda a sua contingência. Neste sentido, a homenagem que Joyce presta à Irlanda, inscrevendo-a inesquecivelmente no mapa internacional, é de um tipo distintamente irônico. Para privilegiar qualquer experiência particular, você deve referi-la a uma estrutura que está sempre noutro lugar; mas esta equivalência das duas dimensões é suficiente para roubar a ambas de sua distinção.” Cf. *A Ideologia da estética*, p. 233.

se aqui a uma mísera moeda de 20 centavos. Igualmente, a irônica descrição de Teodelina pode ser considerada um contraponto paródico da descrição idealizada de Berenice. A mulher amada neste conto nada tem de sublime, exceto o nome, que também guarda certa dose de comicidade. Seu contexto é a mundana realidade da indústria cultural, da moda e da vida urbana, diferentemente da personagem de Poe, pintada em jardins idílicos.

A esse propósito, cabem aqui algumas palavras a respeito do notável manejo paródico de Borges desse tema de Poe. Em “El Zahir”, podemos notar como Borges radicaliza e ironiza o tema da morte da mulher, da transformação, da fugacidade da beleza. Já vimos como, em Poe, a perda da mulher expressa o transcurso do tempo. Um passo depois, seu discípulo e difusor Baudelaire, impelido pelas circunstâncias históricas, dará continuidade ao problema, interligando-o a outro tema poeano, o das multidões. Em alguma medida, pode-se dizer que o poeta francês recebe de modo irônico os temas e problemas de Poe, atualizando-o no contexto da Paris do Segundo Império, com seus bulevares, passagens e mercadorias, como nos mostrou Walter Benjamin.

Como se sabe, o filósofo perseguiu o problema da experiência na modernidade, época de sua desmoralização pela velocidade, pela industrialização em grande escala e pelo surgimento das massas urbanas.³⁹⁹ Nesse cenário, Benjamin identifica o declínio da “Erfahrung”, a lenta sedimentação de experiências acumuladas numa vida e levada adiante por gerações, que dá lugar à “Erlebnis”, “experiência vivida em sentido estrito”, vivência daquilo que é dado isolado e se apresenta à percepção como choque, interrupção e trauma. Paradigmático desse tipo de experiência é a vida nas grandes cidades, e as relações das massas urbanas entre si e o “isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados.”⁴⁰⁰

Segundo Benjamin, essa experiência da multidão está profundamente presente na poesia de Baudelaire. “A massa era o véu agitado através do qual Baudelaire via Paris”, diz o filósofo.⁴⁰¹ Mas essa presença é indireta, nunca representada apenas como tema. Num poema como “A uma passante”, por exemplo, poderíamos encontrar os “estigmas infligidos ao amor pela vida numa cidade grande”⁴⁰². A desconhecida que cruza o olhar do poeta em meio à multidão seria representada pelo frenético alarido da cidade. Mas a

³⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁴⁰⁰ Idem. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.115.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 117.

⁴⁰² Ibidem, p. 118.

multidão que afasta a passante do poeta é a mesma que a traz a ele. O momento da despedida é o mesmo momento do conhecimento: “O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira vista, quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o poema apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe”⁴⁰³. A “efêmera beldade” passa e desaparece, deixando no eu lírico o desejo de reencontrá-la na “eternidade”⁴⁰⁴ (note-se a mesma preocupação de Poe e Borges com a ideia de eternidade). Como disse em outro momento, o poema não trata da função da massa na existência do burguês, “mas na do ser erótico”.⁴⁰⁵

Em sua leitura de Baudelaire, Benjamin identifica as transformações que a moderna vida urbana impõe à vida amorosa. A massa é o elemento mediador pelo qual o filósofo estabelece relações entre os modos de vida da sociedade capitalista no século XIX e o tipo de experiência erótico-amorosa que daí surge. Questões semelhantes parecem suscitar “El Zahir”. Mas o pano de fundo, agora, é a sociedade de consumo e a indústria cultural. Se para Baudelaire a paixão está na fugacidade, naquilo que se encontra e se perde no mesmo instante, em Borges o desejo está na mulher sujeita à moda, que se transforma continuamente, embora permaneça a mesma em sua permanente mudança. Em ambos, Baudelaire e Borges, há uma experiência do choque, do efêmero, de algo que se perde ou que se modifica, suscitando algum estímulo erótico, que encanta e imobiliza o personagem. Em Poe, também encontramos efeitos semelhantes, sob a forma da loucura ou obsessão, cuja causa, contudo, é a oposta: é a dramática experiência do transitório, representado pela morte da amada, é o eco angustiante de um *never more* que se prolonga ante o desejo do poeta de encontrar a falecida Lenora em alguma improvável eternidade. O que prevalece neste caso é o desejo de continuidade. Em muitos de seus contos, esse desejo assume feições fantásticas: em “Morella”, é a identidade da falecida que se perpetua na filha; em “Ligéia”, é o espírito da morta que se apodera do corpo da substituta; em “A casa da Queda de Uscher” e “Berenice”, são dois prováveis casos de catalepsia, além da obsessão do protagonista no caso deste último. Em inúmeros outros casos, uma espécie de estado transitório entre

⁴⁰³ Ibidem, p. 118.

⁴⁰⁴ “não mais hei de te ver senão na eternidade” (ibidem, p. 117), pergunta-se o eu lírico de “A uma passante”.

⁴⁰⁵ Idem. “O flâneur”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.24.

vida e morte parece sugerir uma permanência daquele que morre. Em qualquer dos casos, a mudança e a perda são vistas negativamente.

Os três perfis de mulheres vivenciam a temporalidade transformadora da vida moderna, seja de modo implícito em Poe, em que essa dimensão não é figurada diretamente, se de modo explícito em Baudelaire e Borges, que situam suas histórias num cenário urbano. Todas se modificam a seu modo particular, mas esses modos estão relacionados por essa experiência comum da modernidade. Em, Baudelaire, podemos dizer, há uma visão mais dialética da modernidade e suas transformações do que em Poe. Finalmente, para Borges as duas experiências o inspiram e ao mesmo tempo tornam-se objeto de crítica.

“Borges”, vimos, credits ao “esnobismo” sua paixão por Teodelina. Ou seja, não se trata apenas de vaidade e sentimento afetado de superioridade, mas também de identificação com o que tem prestígio ou está em destaque.⁴⁰⁶ Digamos, então, que o tipo de paixão aqui em jogo é a paixão pelo *notório*, para usar a palavra que define o Zahir. O amor é contaminado pela publicidade, pela imagem que se impõe pelo excesso. Trata-se, finalmente, do desejo dominado pela mercadoria, capturado pelo consumo. O descentramento do sujeito, que abre o conto declarando-se *parcial*, reflete a condição de quem teve até mesmo os afetos expropriados pela sociedade de consumo.

É esse o tipo de amor característico da experiência na grande cidade que Borges, após Baudelaire, acrescenta à literatura. Do gosto pelo efêmero, passou-se ao gosto pelo espetacular, que também é efêmero, porém, talvez muito mais fulgurante do que o clarão deixado pela passante de Baudelaire. Teodelina é constantemente submetida à moda, o “eterno retorno do mesmo”⁴⁰⁷, como definiu Benjamin. Suas mudanças correspondem às mudanças de padrões veiculados pela publicidade – esta que precisa, obrigatoriamente, do “novo” para vender seus produtos. A mudança torna-se assim uma constante; o outro sempre remete ao mesmo. *Aquilo que se modifica exteriormente permanece, essencialmente, o mesmo.*

Nem mesmo a morte põe fim à mudança: “En los velorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores. En alguna etapa de la confusa noche del 6, Teodelina Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años.”⁴⁰⁸ O

⁴⁰⁶ Cf. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*.

⁴⁰⁷ BENJAMIN, *Passagens*, p.109.

⁴⁰⁸ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 893.

corpo que se decompõe leva adiante, para além dos umbrais da morte, a contínua modificação de Teodelina viva. A proliferação incontável de imagens, que em sua vida “obstruíam as revistas mundanas”, não cessa na morte, que prossegue o ritmo da produção. Borges inverte aqui o dito benjaminiano segundo o qual a moda zomba da morte.⁴⁰⁹ Se para Benjamin a moda é a “paródia do cadáver colorido.”⁴¹⁰, com Teodelina dá-se o oposto: é o cadáver que é a paródia da modelo.

O fato de que o cadáver de Teodelina identifique-se com seu ser vivo revela-nos sua real natureza. Diz o narrador: “Su vida era ejemplar y, sin embargo, la roía sin tregua una desesperación interior. Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de sí misma”⁴¹¹. Teodelina foge com todas suas forças da estabilidade. Em outra citação presente nas *Passagens* de Benjamin lemos: “Se uma mulher de bom gosto, ao desnudar-se à noite, se encontrasse realmente do jeito que insinuou ser durante o dia, creio que seria encontrada, no dia seguinte, submersa e afogada em suas lágrimas.”⁴¹² É esse o drama que Teodelina pretende evitar incessantemente ao dissipar sua identidade em inúmeras facetas em capas de revistas. Sua essência é a o vazio aberto pela contínua mudança: se aquilo que a constitui é também seu fim – ausência de ser e morte –, devemos considerar uma possível auto-anulação como seu gesto mais radical, cujas consequências parece-nos previsíveis...

Em “El Zahir”, mais do que o tempo ou qualquer outro fator externo, *a mulher é a origem de sua própria perda*, e a paixão de “Borges” alimenta-se secretamente dessa morbidez, encontrando no cadáver a plenitude da imagem que tanto adorou.

O “sex appel do inorgânico”

Todos os atributos de Teodelina não são apenas sintomas isolados da sociedade de consumo refletidos na personagem. Sua constante transformação parece, antes, vincular-se de modo significativo a um fator basilar da moderna sociedade burguesa como um todo. É bastante conhecido o papel revolucionário que Marx atribui à burguesia no *Manifesto do Partido Comunista*. Em 1847 o filósofo já afirmara que a burguesia não pode existir sem revolucionar constantemente seus meios de produção:

⁴⁰⁹ BENJAMIN, *Passagens*, p.103.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 102.

⁴¹¹ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 893.

⁴¹² BENJAMIN, *Passagens*, p.102.

“O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de ideias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formuladas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado (...)”, diz a clássica passagem do *Manifesto*.⁴¹³

Como nos ensina Marshall Berman em sua instigante leitura do texto, Marx empenha-se em exaltar a burguesia em razão dos poderes e processos transformadores que ela desencadeou de modo nunca antes visto na história, realizando “maravilhas” superiores às pirâmides ou às catedrais góticas, por exemplo. O poder de produção da era burguesa seria incomparável à soma de todas as suas predecessoras. Em razão das necessidades do modo de produção capitalista, que impele ininterruptamente à inovação, devido à pressão imposta pelo mercado, a burguesia teria uma natureza essencialmente revolucionária, desejando com veemência a mudança constante e a renovação de todos os modos de vida. “O único espectro que realmente amedronta a moderna classe dominante e que realmente põe em perigo o mundo criado por ela à sua imagem é aquilo por que as elites tradicionais (e, por extensão, as massas tradicionais) suspiravam: uma estabilidade sólida e prolongada.”⁴¹⁴

Nessa tendência à revolução constante, o capitalismo, na visão de Marx, encerraria em sua própria dinâmica uma tendência à autodestruição. Tudo o que a sociedade burguesa constrói é feito para ser posto abaixo no dia seguinte, diz Berman.⁴¹⁵ As pressões dessa sociedade, que produz e destrói incessantemente, resultariam nas crises econômicas, inerentes ao funcionamento do capitalismo e ao qual periodicamente ameaça.

Também outro grande leitor de Marx, Terry Eagleton, destaca índole autodestrutiva do capitalismo, porém localizando-a em seu elemento mais essencial: “A cultura burguesa de tipo tradicional humanista tende a valorizar a hierarquia, a distinção, a identidade singular; e o que a ameaça constantemente não é tanto a esquerda como os malabarismos da mercadoria.”⁴¹⁶ E prossegue:

⁴¹³ MARX, apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 118.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 118.

⁴¹⁵ Ibidem, p. 123.

⁴¹⁶ EAGLETON, *A ideologia da estética*, p. 270.

A mercadoria, como vimos na obra de Marx, é transgressiva, promíscua, polimorfa; na sua autoexpansão sublime, na sua paixão niveladora pela troca com outra de seu tipo, ela estimula paradoxalmente o rebaixamento daquela superestrutura finamente nuançada — chame-a de “cultura” — que serve, em parte, para protegê-la e promovê-la. A mercadoria é a ruína de toda identidade distintiva, conservando cuidadosamente a diferença do valor de uso mas só à custa de subjugarla à mesmice-na-diferença que para Walter Benjamin é a moda. Ela transforma a realidade social numa selva de espelhos, cada objeto contemplando especularmente no outro a essência abstrata de si mesmo. Atravessando, com soberba indiferença, as divisões de classe, sexo, raça, alto e baixo, passado e presente, a mercadoria aparece como uma força anárquica e iconoclasta, que zomba das classificações obsessivas da cultura tradicional, mesmo que, em certo sentido, dependa delas para assegurar condições estáveis para suas próprias operações.⁴¹⁷

Como se sabe, a mercadoria é um dos conceitos mais importantes da crítica de Marx ao capitalismo, e um dos mais influentes da tradição de pensamento dialético que se seguiria. Ponto de partida de *O capital*, ela foi definida pelo filósofo como a “forma elementar” do modo de produção capitalista.⁴¹⁸ Todo o potencial transformador e revolucionário que Marx atribui à sociedade burguesa parece encontra-se latente *in nuce* na mercadoria, que é a “riqueza da sociedade capitalista”, mas acima de tudo, uma *prática social determinada historicamente*. Mercadoria, ou *forma-mercadoria*, é o nome que se dá à forma histórica que a sociedade confere a seus recursos materiais. É conhecida a distinção de Marx entre *valor de uso* e *valor de troca*. Com o primeiro nos referimos a tudo aquilo que tem existência material concreta e, a partir disso, finalidade específica para o uso humano. Esse conceito aglutina em torno de si tudo o que é corpóreo, sensual, específico e irredutível a abstrações. Mas, quando um objeto deixa de ser considerado em função do atendimento de necessidades humanas essenciais e passa a ser concebido exclusivamente apenas como meio de se efetivar uma troca com outro objeto, o que nele importa é tão somente seu valor, cujo *valor de troca* é apenas sua expressão ou veículo, por assim dizer.

Mas as duas dimensões convivem num mesmo objeto. Muito embora, ao menos a princípio, a mercadoria não deixe de ter valor de uso para quem a obtém com a intenção de fruí-la, ela precisou antes ser produzida com a única finalidade de ser trocada, o que

⁴¹⁷ Ibidem, p. 270.

⁴¹⁸ MARX, *O Capital: crítica da economia política*, p. 113.

pressupõe uma abstração antes mesmo do processo de troca, que é a abstração do trabalho socialmente necessário para determinar seu valor.⁴¹⁹ Assim, a mercadoria é um objeto de uso e também um objeto de troca, constituindo-se como uma unidade contraditória entre *valor de uso* e *valor*. A cisão e os efeitos desse duplo aspecto foram assim descritos por Marx num conhecido trecho de *O capital*:

Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos. Quando é valor de uso, nela não há nada de misterioso, quer eu a considere do ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas por meio de suas propriedades, quer do ponto de vista de que ela só recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem, por meio de sua atividade, altera as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível. Ela não só se mantém com os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo diante de todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela comesse a dançar por vontade própria.⁴²⁰

Não é o propósito deste estudo prosseguir na intrincada análise de Marx a respeito do desenvolvimento histórico da forma-mercadoria, desde suas formas mais elementares até o equivalente geral e a forma dinheiro. Para reatar essa discussão à análise literária, o que importa ressaltar é que a crítica de Marx, assim como de outros autores, vai ao campo da metafísica e do fantástico buscar muitos de seus termos e ideias.⁴²¹ Mas não há que confundi-la com mistificação. Muito pelo contrário, seu propósito é crítico: desmente a falácia da realização do progresso na sociedade burguesa,

⁴¹⁹Conforme defende Marx: “A igualdade dos trabalhos humanos assume a forma material da igual objetividade de valor dos produtos do trabalho; a medida do dispêndio de força humana de trabalho por meio de sua duração assume a forma da grandeza de valor dos produtos do trabalho; finalmente, as relações entre os produtores, nas quais se efetivam aquelas determinações sociais de seu trabalho, assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho.” Ibidem, p.147.

⁴²⁰ Ibidem, p. 147.

⁴²¹ Observe-se, por exemplo, como Georg Simmel refere-se ao dinheiro: “Assim como no *panta rei* [tudo flui] dos fenômenos perdura todavia algo, a lei, assim como na contínua mudança dos fatores permanece constante a relação entre eles, assim também o dinheiro se poderia encarar como o polo firme na rápida sucessão dos acontecimentos econômicos, como o valor constante de uma fração, cujo numerador e denominador permanecem incessantemente quando variam os seus múltiplos. Assim como a extrema variedade dos fenômenos faz sobressair a lei do modo mais claro, assim o dinheiro, na persistência de seu valor, se revela tanto mais puro quanto mais numerosos e díspares são as coisas entre as quais expressa a equação.” Cf. SIMMEL, Georg. “Psicologia do dinheiro”. In: *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, p. 38

que ele, aliás, acreditava ser a pré-história da humanidade, mostrando como as práticas econômicas dessa sociedade estão impregnadas de pensamento mágico e ideologia.⁴²²

Ao ver-se levado à “região nebulosa do mundo religioso”⁴²³, Marx pretende criticar aquilo que chamou de “o caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”. A noção diz respeito ao fato de que a mercadoria oculta aos homens sua origem no trabalho humano concreto que a produziu. Pois embora o valor de toda mercadoria seja o resultado de uma determinada soma de trabalho socialmente necessário, ele aparece no mercado como uma característica imanente e natural do objeto:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais.⁴²⁴

Na medida em que o trabalho produz objetos destinados à circulação social, também o trabalho é uma forma social. Assim como a mercadoria, o trabalho na sociedade capitalista está determinado historicamente. Mas é precisamente dessa forma social que provém o caráter místico da mercadoria. Pois o valor do qual ela se compõe é uma abstração que, paradoxalmente, tem existência efetiva. Isso significa dizer que a existência do valor é uma *ficção*, porém uma *ficção real* ou “aparência objetiva”, como diz Marx. Segundo ele, “os homens não relacionam entre si seus produtos do trabalho como valores por considerarem essas coisas meros invólucros materiais de trabalho humano de mesmo tipo. Ao contrário. Porque equiparam entre si seus produtos de diferentes tipos na troca, como valores, eles equiparam entre si seus diferentes trabalhos como

⁴²² Como nos lembra Slavoj Žizek, precisamente comentando a análise da forma mercadoria em Marx, “O paradoxo crucial dessa relação entre a efetividade social da troca da mercadoria e a ‘consciência’ dela é que – para usar novamente uma formulação concisa de Sohn-Rethel – ‘esse não conhecimento da realidade é parte de sua própria essência’: a efetividade social do processo de troca é um tipo de realidade que só é possível sob a condição de que os indivíduos que dela participam *não* estejam cientes de sua lógica própria; ou seja, é um tipo de realidade *cujas* própria consistência ontológica implica um certo não-conhecimento de seus participantes – se viéssemos a ‘saber demais’, a desvendar o verdadeiro funcionamento da realidade social, essa realidade se dissolveria.” ŽIŽEK, Slavoj. “Como Marx inventou o sintoma?” In: ŽIŽEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. São Paulo: Contraponto, 1996, p. 205.

⁴²³ MARX, *O capital: crítica da economia política*, p.148.

⁴²⁴ Ibidem, p. 147.

trabalho humano. Eles não sabem disso, mas o fazem.”⁴²⁵ A objetividade abstrata do valor, assegurada pelo trabalho concreto que o produziu, termina assim efetivada na troca.

Como o conceito de ficção de Hans Vaihinger⁴²⁶, a mercadoria talvez seja a maior de todas as ficções do mundo capitalista. O valor não tem existência física ou material, mas isso não impede que homens e mulheres estabeleçam infundáveis relações de troca todos os dias: “A objetividade do valor das mercadorias é diferente de Mistress Quickly [personagem de Shakespeare], na medida em que não se sabe por onde agarrá-la. Exatamente ao contrário da objetividade sensível e crua dos corpos das mercadorias, na objetividade de seu valor não está contido um único átomo de matéria natural. Por isso, pode-se virar e revirar uma mercadoria como se queira, e ela permanece inapreensível como coisa de valor. Lembremo-nos, todavia, de que as mercadorias possuem objetividade de valor apenas na medida em que são expressões da mesma unidade social, do trabalho humano, pois sua objetividade de valor é puramente social e, por isso, é evidente que ela só pode se manifestar numa relação social entre mercadorias.”⁴²⁷

Os parágrafos anteriores resumem de modo bastante simplificado um aspecto da crítica de Marx à economia política. Não se trata, pois, de matéria propriamente literária. Mas esperamos com todas as citações anteriores do filósofo mostrar a vivacidade e imaginação com as quais ele pretende abordar o fenômeno que estuda. Mas caberia agora voltar a Borges e se perguntar se não seria esse caráter ilusório, ambíguo, mágico, da mercadoria a matéria que o inspirará em “El Zahir”. É bem verdade que para muitos críticos o Zahir pode ser absolutamente qualquer coisa – desde que não seja o dinheiro.⁴²⁸ Mas, se, devido a sua aversão ao socialismo, a mesa enfeitada de Marx não figura entre as páginas de seu *Libro de los seres imaginários* ou na *Antologia de la literatura fantástica*, nem por isso, o escritor deixou de notar, como Marx, os encantos da mercadoria, suas “sutilezas metafísicas e melindres teológicos”. Assim como o filósofo, Borges confere à caracterização mercadoria (representada pelo Zahir e por Teodelina) a dimensão fantástico-metafísica que lhe é inerente. Ambos não dispensam o uso de

⁴²⁵ Ibidem, p. 149.

⁴²⁶ Cf. nota 123.

⁴²⁷ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*, p. 125.

⁴²⁸ Cf., por exemplo, a leitura de Ivan de Almeida (“La moneda de Borges: De la degradación al desgaste — rudimentos de semiótica borgesiana.” *Variaciones Borges*, vol. 13, ano 2002), que, repisando velhas abordagens críticas, pretende que o Zahir nada tem de referencial, remetendo unicamente a “un recorrido indefinido dentro de una memoria textual” (Ibidem, p. 65).

metáforas linguísticas, figuras retóricas e caracterizações imaginativas para se acercar ao caráter autocontraditório da mercadoria.⁴²⁹

Cada um o faz, contudo, de seu modo particular. A ambivalência que Marx descobre na mercadoria, objeto “sensível-suprassensível” ou “físico metafísico”⁴³⁰, pode também ser identificada em aspectos fundamentais da construção de “El Zahir”. Vimos, por exemplo, como o oxímoro mencionado pelo narrador diz respeito à oposição entre particular e universal (ou concreto e abstrato). Igualmente, vimos que a distinção metafísica entre aparência e essência é o fundamento tanto do Zahir, coisa mutável e imutável, como também de Teodelina, ser e não-ser. Na ambiguidade que caracteriza a ambos podemos encontrar transfigurada a divisão fundamental da mercadoria entre valor de uso e valor de troca. Porém, o mais importante aqui é notar que ambos, Zahir e Teodelina, complementam-se e identificam-se mutuamente: ambos são *alegorias da mercadoria*.

Ao deixar o velório, o narrador se diz desejoso de uma devoção impessoal: “Ebrio de una piedad casi impersonal, camine por las calles”⁴³¹. Aqui está o eixo que une as duas principais figuras do conto. Resultado de uma espécie de trabalho do luto que parece não se completar,⁴³² a moeda se impõe como o substituto imediato da pessoa perdida.⁴³³ A busca do narrador por uma “piedade quase impessoal” levará ao encontro casual com a moeda, cuja propriedade fundamental é o que de mais abstrato há:

⁴²⁹ Como observou Anselm Jappe, “o capítulo sobre a mercadoria contém uma parte final que, de modo enigmático, se intitula ‘O caráter de fetiche da mercadoria e seu segredo’. Marx retira aí algumas consequências daquilo que foi estabelecendo ao longo das páginas precedentes. Nas quatro primeiras páginas deste subcapítulo utiliza as seguintes expressões: ‘segredo’, ‘sutilezas metafísicas’, ‘argúcias teológicas’, ‘misterioso’, ‘caprichos’, ‘forma bizarra’, ‘caráter místico’, ‘caráter enigmático’, ‘*quiproquo*’, ‘forma fantástica’, ‘região nebulosa’, ‘enigma’, ‘hieróglifos’, ‘misticismo’. Torna-se evidente que para Marx a mercadoria não é algo propriamente banal, mas bem pelo contrário um objeto que desafia a compreensão em termos comuns.” JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria. Para uma nova crítica do valor*. Lisboa: Antígona, 2006, p. 32,

⁴³⁰ Cf. a tradução de Regis Barbosa e Flávio Kothe in: MARX, Carl. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 45. Ainda conforme os tradutores, seguiremos também referindo-nos às “manhas teológicas” da mercadoria, paralelamente com os “melindres teológicos” da edição citada no corpo do texto.

⁴³¹ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 893

⁴³² Assim define Freud o trabalho do luto, que em muito se assemelha ao estado observado no protagonista: “O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto. Isso desperta uma compreensível oposição – observa-se geralmente que o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia. Essa oposição pode ser tão intensa que se produz mediante um afastamento da realidade e um apego ao objeto mediante uma psicose de desejo alucinatória”. FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.173/174.

⁴³³ Edmundo Gomes Mango, analisando o conto, também admite essa identificação entre amada e objeto, lembrando que “Borges”, ao tentar se livrar da moeda, pensa em enterrá-la. Por outro lado, também observa que o narrador usa a palavra “exumar” para referir-se à descoberta do livro sobre o Zahir. Em ambas as palavras, que dizem respeito ao Zahir, encontraríamos também a presença indireta da falecida. Cf. GÓMEZ MANGO, Edmundo. “Duelo, oxímoron y objetos mágicos en la narrativa de Borges” In: *Revista de Psicoterapia Psicoanalítica*; tomo 2, n. 1, p. 75-85 (1986).

“Insomne, poseído, casi feliz, pensé que nada hay menos material que el dinero, ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles.”⁴³⁴ Mas o que seria aqui o novo investimento libidinal do enlutado prossegue no mesmo fascínio de outrora pelo notório, que na realidade era fascínio secreto por aquilo que se auto-aniquila, fascínio mórbido que Benjamin chamou “*sex appeal* do inorgânico” a propósito da relação íntima entre moda e fetichismo da mercadoria: “Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital”⁴³⁵.

Aquilo que o narrador, auto-declarado esnobe, buscava na figura pública instável de Teodelina, era, na realidade, algo como uma “essência” incorpórea, imune à corrupção temporal, tão inorgânico quanto os dentes de Berenice – um objeto de culto verdadeiramente espiritual. É como se o narrador fosse capaz de entrever, nas constantes mudanças de Teodelina, a negação do corpóreo pela qual o espírito procura se impor. Como vimos, Teodelina assume *diversas imagens* no curso de sua vida, do mesmo modo que o Zahir se manifesta em *diferentes objetos*, cada qual num contexto histórico e geográfico distinto. Porém, diferentemente deste (lembremos que o Zahir é, antes de tudo, uma propriedade) na personagem se concentravam todas as qualidades sensíveis e corpóreas, próprias do valor de uso. Seu corpo se sujeitava a diversas transformações, assumia inúmeras formas e nunca permanecia idêntico a si próprio: “Ensayaba continuas metamorfosis, como para huir de sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables.”⁴³⁶

Mas nada disso existe no valor, outro nome para o Zahir. Este é o lado da unidade na multiplicidade, da essência imutável, e depende, no máximo, de um ínfimo disco de metal para expressar sua existência. Sua indiferença pelo específico e pelo histórico se manifesta nos diferentes objetos enumerados na abertura do conto, ou nas inúmeras imagens de moeda da tradição literária a qual se refere o narrador pouco depois. Ao evocar inúmeros momentos históricos, o Zahir não afirma sua historicidade, mas antes a nega pela soberba indiferença com que a enumeração nivela as referências no texto: o Zahir pode ser tudo porque nada lhe parece diferente, nem tampouco tempo

⁴³⁴ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 894.

⁴³⁵ BENJAMIN, *Passagens*, p.117.

⁴³⁶ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 893.

e espaço em que suas formas de coisa aparecem. Assim, também parodia a *eternidade*, aquela grande preocupação de filósofos e mesmo de Borges (o autor), ao desfazer a sequência temporal e histórica.

Aquilo, portanto, que Teodelina não conseguia realizar (fugir de si mesma, negar o seu corpo) é quase que plenamente realizado pelo dinheiro (ao menos em “El Zahir”, a existência do valor necessita de sua forma metálica). Expressão do equivalente geral, na moeda encontramos o resultado daquela tentativa de eliminar toda a corporeidade que Marx verifica ao longo do desenvolvimento da forma valor.⁴³⁷ Porém, Teodelina e o Zahir se irmanam precisamente nessa busca em comum. Ambos se identificam em *seus aspectos fundamentais*. Em seu intento frustrado de fugir de si mesma, Teodelina revela-se como o valor em sua busca fundamental. Sua descrição pelo narrador como pessoa frívola, sem profundidades, e também como constituída principalmente de imagens, aponta para seu enorme vazio: sua substância reduz-se ao valor, ela não possui qualquer substancialidade própria. A inquietação da personagem, que muda o cabelo, o sorriso, o semblante, manifesta um incômodo com sua própria condição de ser dotado de corpo. Assim, Teodelina personifica a dialética da forma valor em sua busca incansável pela total desmaterialização, como descreve Marx em sua análise do desenvolvimento histórico desse fenômeno.⁴³⁸

Daí, parece plausível a suspeita de seu próprio suicídio, como sugere ao narrador, ao relatar seus últimos dias:

Ésta sabía que el buen ejercicio de su arte exigía una gran fortuna; prefirió retirarse a claudicar. Además, le dolía competir con chicuelas insustanciales. El siniestro departamento de Aráoz resultó demasiado oneroso; el seis de junio, Teodelina Villar cometió el solecismo de morir en pleno Barrio Sur.⁴³⁹

⁴³⁷ No início desse processo, o “gesto” mais imediato da mercadoria é negar sua própria corporeidade, seu próprio valor de uso, nem que para isso ela deve refletir seu valor no corpo de outra mercadoria: “Para dizer que sua sublime objetividade de valor é diferente de seu corpo entretelado, ele diz que o valor tem a aparência de um casaco e, com isso, que ele próprio, como coisa de valor, é tão igual ao casaco quanto um ovo é ao outro. Note-se de passagem que a língua das mercadorias, além do hebraico, tem também muitos outros dialetos, mais ou menos corretos” MARX, *O capital: crítica da economia política*, p. 129.

⁴³⁸ “Ressaltemos que o processo de desenvolvimento da mercadoria, desde um outro ponto de vista, consiste na busca de uma linguagem perfeita que lhe permita dizer que o seu valor não se confunde nem com o seu próprio valor de uso, nem tampouco com nenhum outro valor de uso. O desenvolvimento da mercadoria é um processo incessante de busca de uma expressão perfeita e pura do valor, sem que seja necessária nenhuma referência a qualquer valor de uso.” CARCANHOLO, Reinaldo. *Capital: essência e aparência*. São Paulo: Expressão Popular, 2011. p. 67.

⁴³⁹ “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 893.

Sua “preferência” por se retirar ao invés de claudicar pode sugerir mais do que a desistência do mundo da moda. “Cometer o solecismo” de morrer em pleno Bairro Sul é uma expressão que ainda joga com figuras de linguagem e imbricação entre o refinado e o vulgar ou riqueza e penúria, dada a pobreza do local em que termina seus dias. É como uma impropriedade, um desajuste ou falta de rigor daquela que tanto zelava por ele. Contudo, a expressão pode também fazer ressoar em nossos ouvidos algo como “cometeu o suicídio”. Mais do que sucumbir esse seria seu último e mais significativo gesto de *aperfeiçoamento*. Trata-se da argúcia teológica de Teodelina, que retira-se do mundo material – desprezado pelo valor – e prossegue sua trajetória espiritual para além do cadáver em decomposição, “aperfeiçoando seu desdém através da morte.”⁴⁴⁰

Uma moeda esférica

O jogo de identificações e espelhamentos é uma constante que percorre todo o conto e nada poupa. Também “Borges”, como já pudemos observar antes, identificava-se com a moeda e nela se diluía. Ao que parece, do luto, o personagem passa à melancolia, definida por Freud como a identificação do próprio sujeito ao objeto perdido.⁴⁴¹ O vazio do eu que aqui se cria decorre da expansão do Zahir sobre a mente do personagem, terminando por apagar aos poucos sua consciência. Diz o narrador:

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro. Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Teodelina, el dolor físico. Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 893.

⁴⁴¹ FREUD, “Luto e melancolia”. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*, p. 181.

⁴⁴² “El Zahir”. In: *El Aleph*. O.C. I, p. 898.

Aqui, o autor introduz em seu conto aquela sua conhecida obsessão por uma totalidade concebida de forma monista, que observamos, por exemplo, em sua teoria da narrativa ou na temática dos duplos. A partir de um poema de Tennyson, o narrador passa do lamento à conjectura acerca da possibilidade de uma identidade íntima entre todas as coisas do universo. Como a vontade schopenhauriana ou a noção de panteísmo, essa “infinita concatenação de efeitos e causas” seria como um princípio vital que tudo percorre ou uma única substância divina disseminada em cada coisa. Na paradoxal possibilidade de que essa moeda cegante seja um “simbólico espelho do universo” recordamos a noção de Mônada da qual já tratamos: previamente determinadas por Deus, cada Mônada contém a inteira representação do universo, com todos os seus seres e conjunto de relações (de passagem, cabe aqui lembrar a curiosa semelhança do termo com a palavra *moneda* em espanhol). A ideia da moeda como um “microcosmo” condiz com a condição da mercadoria, porém diverge do que o Zahir efetivamente é para o narrador: a ausência de todo o universo em função de um pensamento único. Como seria possível essa hipotética reversão do nada em tudo?

Ao descrever o agravamento de sua obsessão, o narrador compara a imagem que domina seus pensamentos a uma *esfera*, na qual o Zahir figura em seu *centro*. A noção aqui utilizada é bastante conhecida do escritor. A ela, Borges dedicaria alguns anos depois o ensaio “La esfera de Pascal”, sobre o qual caberia algumas considerações neste momento. O autor abre o texto com a conjectura de que “la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” e se propõe a esboçar um “capítulo” específico dessa história.⁴⁴³ De certo modo, o raciocínio é semelhante àquele encontrado em seu ensaio sobre a metáfora, no qual defende que as relações metafóricas são essencialmente as mesmas e o que mudaria seria apenas a forma de expressá-las. A arte da metáfora estaria, assim, menos nos temas do que nas formas de expressar esse tema.

A metáfora (ou “capítulo”) estudada por Borges será a metáfora da esfera. A ideia desse objeto como o mais perfeito de todos já era aventada em Xenófanes de Colofão, que a pensou para representar um único deus, sem traços humanos, diz Borges. Na antiguidade, prosseguiria nas ideias de Platão e Parmênides. Mas será o *Corpus Hermeticum*, atribuído a Hermes Trismegisto, que registraria a fórmula que os séculos seguintes não esqueceriam: “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas

⁴⁴³ “La esfera de Pascal”. In: *Otras inquisiciones*, O.C. II, p. 16.

partes y su circunferencia en ninguna.”⁴⁴⁴ A partir daí, prossegue Borges fazendo aquilo que sabe bem: vai reunindo em seu texto inúmeras referências eruditas, nas quais a noção reaparece, quase nos exatos termos daquela definição. A ideia de Deus concebido sob a forma perfeita da esfera prosseguiria no mundo medieval. Pantagruel, diz-nos o autor, se referia a “esa esfera intelectual, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, que llamamos Dios”.⁴⁴⁵ Na Idade Média, a perfeição da esfera ligada a Deus tinha um sentido específico: o criador está em cada uma de suas criaturas, mas nenhuma o limita, conclui Borges.

Mas, a partir de Copérnico, com o fim da concepção ptolomaica do universo, a imagem da esfera mudaria de função, significando agora uma libertação: “Para un hombre, para Giordano Bruno, la rotura de las bóvedas estelares fue una liberación. Proclamó, en la *Cena de las cenizas*, que el mundo es efecto infinito de una causa infinita y que la divinidad está cerca, ‘pues está dentro de nosotros más aun de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros’. Buscó palabras para declarar a los hombres el espacio copernicano y en una página famosa estampó: ‘Podemos afirmar con certidumbre que el universo es todo centro, o que el centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna’”⁴⁴⁶.

Não iria durar muito, porém, o otimismo de Bruno. No renascimento, “setenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio.”⁴⁴⁷ É que a ideia do universo como esfera infinita compromete as noções de tempo e espaço: se futuro e presentes são infinitos, o momento de um *quando* não existe; se tudo equidista do infinito e do infinitesimal, também não existe um *onde*: “Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara”, diz Borges.⁴⁴⁸ Ideias para lidar com essa perda de expectativas passam a ser concebidas. Se no Renascimento o homem havia crido chegar à idade viril, ao adentrar no século XVII, passa a acovardá-lo uma sensação de velhice, justificada por várias tópicas da degradação da idade de ouro. Mas na realidade o que houve foi a perda de toda a heroicidade e centralidade do indivíduo, que agora vê-se reduzido a um ponto diante da infinidade do cosmos. O universo adquire uma presença abrumadora que

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 17.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 17.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 17.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 17.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 18.

engolfa e anula o indivíduo. Aquilo que antes era motivo de entusiasmo (no sentido etimológico do termo) e engrandecia o homem, agora o dilui e o reduz ao nada. Será essa a visão de Pascal:

En aquel siglo desanimado, el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de náufragos en una isla desierta. Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad, y los puso en otras palabras: “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.” Así publica Brunschvicg el texto, pero la edición crítica de Tourneur (París, 1941), que reproduce las tachaduras y vacilaciones del manuscrito, revela que Pascal empezó a escribir *effroyable*: “Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.”⁴⁴⁹

A esfera tornou-se, então, um abismo de proporções incomensuráveis, um espantoso labirinto, no qual o homem está preso. Borges, que termina o ensaio reafirmando que a história universal pode ser lida como a história das diversas entonações de algumas metáforas, acrescentara mais uma ao conjunto ao escrever “El Zahir”. A modelo do que esboçou o autor, também esta, a esfera borgiana, pode ser lida a partir de suas determinações sócio-históricas.

Como vimos, a propriedade inesquecível de “Zahir” é indissociável do esquecimento de todos os demais objetos. Ao lembrar-se da moeda, a memória e a consciência do narrador caem em ruína diante da ideia fixa, que a passagem do tempo só faz aumentar. Na medida em que o tempo transcorre, o restante da memória se apaga e o Zahir se fortalece. Também aqui a clarividência do autor captou algo próprio à mercadoria. Ao contrário do que costuma ocorrer com todas as pessoas, a passagem do tempo não enfraquece a memória do narrador, mas a fortalece – ainda que a única recordação fortalecida seja a do Zahir, em detrimento de todas as demais. O transcurso de tempo e seu acúmulo alimentam a ideia fixa na moeda. A minuciosa marcação temporal que podemos observar nesse conto atua nesse sentido (o conto narra um período de tempo que vai do dia 7 de junho a 13 de novembro, assinalando algumas datas intermediárias).

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 18.

Ora, essa dinâmica não é desconhecida da mercadoria, cujo valor também se forma através do acúmulo de tempo: o abstrato e mensurável tempo-trabalho que nela se acumula. Como nos ensina Marx, é dessa “simples geléia de trabalho humano indiferenciado” que resulta a “objetividade fantasmagórica” do valor.⁴⁵⁰ Quanto mais tempo-trabalho acumulado, maior a determinação da grandeza do valor. Assim, também no conto: quanto mais o tempo cronológico se desenrola, tanto maior será a expansão totalizante da imagem do Zahir na mente do personagem.

Para além perceber a relação entre tempo e valor, a notável intuição de Borges neste conto foi a de relacionar esses elementos ao tema do objeto visível, cuja imagem ocupa *inteiramente* a atenção do protagonista. A íntima relação entre acúmulo de capital e imagem, que Borges vislumbra no ano de 1947, seria o objeto de análise de Guy Debord, duas décadas depois, em *A sociedade do espetáculo*. Como já dissemos em outro momento, Debord define o espetáculo como o capital acumulado a ponto de tornar-se imagem.⁴⁵¹ A raiz do fenômeno estaria na mercadoria e seu processo fundamental de separação, o fetichismo, que transforma o resultado do trabalho em aparições autônomas, conforme já propusera Marx. Na visão de Debord, o espetáculo seria a completa generalização do fetichismo da mercadoria para toda a sociedade. Todas as relações sociais estariam mediadas por imagens vazias e ilusórias que apagam o mundo sensível. Porém, essas imagens são ainda mais sensíveis e impositivas, além de apologéticas: “O espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório”.⁴⁵² E, numa definição que se ajustaria perfeitamente àquilo que ocorre com o protagonista de “El Zahir”, Debord escreve: “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo.”⁴⁵³

Derivado dos processos sociais presentes na base econômica, o espetáculo atua efetivamente na superestrutura ideológica da sociedade. Como sabemos, também na visão de Adorno há uma relação entre o capitalismo monopolista (resultado do acúmulo de capital) e uma nova configuração social por ele designada como totalidade social ou

⁴⁵⁰ MARX, *O capital: crítica da economia política*, p. 116.

⁴⁵¹ DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, p. 25.

⁴⁵² Ibidem, p. 20.

⁴⁵³ Ibidem, p. 30

sociedade administrada. Também o filósofo teria sua “versão” da esfera para descrever essa realidade:

Por fim, há um grau de sistema - o slogan social é: integração - que, como interdependência universal de todos os momentos, torna ultrapassado e fora de moda falar de causalidade; é em vão que se busca aquilo que deve ter sido a causa em uma sociedade monolítica. Não há mais senão essa sociedade como causa. A causalidade retraiu-se, por assim dizer, para a totalidade; em meio ao seu sistema, ela se torna indiscernível. Quanto mais o seu conceito, sob o imperativo científico, se dissolve em abstração, menos o entrelaçamento extremamente condensado da sociedade universalmente socializada permite ao mesmo tempo reconduzir com evidência um estado a um outro particular.[...] Na sociedade total, tudo está igualmente próximo do centro; essa sociedade é tão perscrutável, sua apologia é tão puída, que aqueles que descobrem seu segredo morrem. Para cada administração industrial e para cada aeroporto, a crítica poderia mostrar em que medida a infraestrutura se tornou sua própria superestrutura.⁴⁵⁴

Aquela reversão dialética do *nada* em *tudo*, da qual tratávamos, pode ser, então, abordada sob o ponto de vista sugerido por Adorno. De acordo com ele, é a “sociedade total” que efetivamente relaciona tudo com tudo, promove a total identificação e a destruição de cada identidade singular. Como vimos no episódio em que o personagem recebe a moeda como troco, o dinheiro pode ser inúmeras coisas. De fato, a ele terminam por identificar-se tanto Teodelina quanto “Borges”. Contudo, dessa possibilidade resulta a perda da auto-identidade do sujeito: “O preço que se paga pela identidade de tudo com tudo é o fato de que nada, ao mesmo tempo, pode ser idêntico consigo mesmo”, lembram-nos Adorno e Horkheimer.⁴⁵⁵ E Borges, que não ignorava tal efeito, iria declará-lo na voz de um de seus narradores: “Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fastidiosa manera de decir que no soy.”⁴⁵⁶ Por isso, também em “El Zahir”, o protagonista identificado com a moeda abre o conto reconhecendo a própria ruína: “Aún, siquiera parcialmente, soy Borges”⁴⁵⁷.

A partir das considerações precedentes podemos finalmente retomar a hipótese colocada na introdução desse trabalho, que consistia numa leitura de Borges circunscrita à dinâmica do processo histórico moderno, vendo como os princípios de

⁴⁵⁴ ADORNO, *Dialética negativa*, p. 223-224.

⁴⁵⁵ ADORNO e HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p. 27.

⁴⁵⁶ “El inmortal”. In: *El Aleph*, O. C. I, p.541.

⁴⁵⁷ “El Zahir” In: *El Aleph*, O.C. I, p. 892.

organização interna do artefato artístico terminam por reproduzir, dialeticamente, os mecanismos de funcionamento da sociedade administrada.

Conforme vimos no primeiro capítulo, a “causalidade mágica” de Borges postula uma semelhança entre os distintos momentos da obra literária, que na verdade tende para uma identidade entre partes e todo ou meios e fim (material e sentido). Essa relação de implicação também se dá entre a ação narrada e algum arquétipo ou história conhecida da tradição literária, conforme já proposto no segundo capítulo. Agora, a propósito de “El Zahir”, podemos ver a atuação conjunta desses elementos de modo paradigmático. Aqui, a “causalidade mágica” constrói-se sobretudo com material de citação, presente ostensivamente no conto. Também a citação como “trama”, isto é, o recurso à intertextualidade que determina a fábula como uma fatalidade que vitima o protagonista à sua revelia, está presente na forma da maldição que condena “Borges” à loucura. Cada um a sua maneira, esses dois princípios de construção subordinam a parte ao todo. Simultaneamente, ambos também figuram a ruína do personagem diante da totalidade.

Como propõe o escritor em “El arte narrativo y la magia”, todo pormenor tem algum tipo de correspondência em “El Zahir”. A unidade de sentido à qual se vinculam, espelhando como uma estrutura em abismo, os elementos particulares do texto é um elemento puramente interno ao conto. O *telos*, ou núcleo semântico da narrativa, compreende a ideia de algo “inesquecível” em conjunto com todos os efeitos dessa terrível memória, como o declínio da consciência e das demais lembranças pela eterna e idêntica imagem da moeda. Dito de outro modo, um *aprisionamento* ou domínio por uma totalidade inescapável. Imagem sintética desse sentido é o sonho em que o protagonista se vê transformado em moeda e dominado por um Grifo, como já mencionado.

Ora, tal sentido ou imagem é continuamente reiterado no plano formal pelo emprego da citação como motivo textual. As citações, como vimos, estão sempre articuladas a um motivo específico do contexto. A citação, vista como sinônimo de cultura “universal”, é colocada lado a lado com índices de particularidade, como Buenos Aires, “Borges”, os 20 centavos de pesos, Teodelina Villar, etc. Mas essa articulação é assimétrica, pois muitas vezes as referências universais irrompem no texto como uma série ou uma longa enumeração paratática, de modo que o motivo representante da particularidade aparece quase que literalmente soterrado no texto (lembramos da moeda na abertura do conto ou do momento em que o protagonista a recebe de troco). A

assimetria, contudo, não ressalta necessariamente as diferenças, mas antes pode apagá-las, pois o resultado prático da articulação entre motivo particular e série de citações pode, às vezes, passar como um nivelamento de tudo numa série ou unidade comum (mas o contrário, como vimos, também é possível). Em assim sendo, temos uma assimilação do particular pelo universal, uma *identidade* que apaga a singularidade daquele e o dilui neste. Vemos, assim, reiterar-se no plano formal o infortúnio do protagonista. Agora, não é apenas a figuração de um personagem, mas o próprio material que se mostra efetivamente dominado por uma totalidade, a totalidade de sentido. Até aqui, não há nada de extraordinariamente novo na forma, pois o mesmo ocorre com qualquer obra de arte cuja coerência é obtida através de uma subordinação das partes a uma determinada intenção compositiva. Mas, se olharmos bem, concluiremos que aqui a própria forma espelha o tema ou o contrário, o tema espelha a forma: paradoxo estético do ovo e da galinha. Tematicamente temos um sujeito particular subjugado por uma maldição universal; formalmente, partes identificadas com o sentido, ou seja, as próprias partes, em si mesmas, figuram o particular subjugado pelo universal na medida em que são compostas de citações (universais) associadas a motivos particulares (moeda, “Borges”, Teodelina). O conto se constrói de tal maneira que converte *a própria ideia de composição* em tema: numa espécie de estrutura em abismo cada uma de suas partes é uma imagem da relação parte-todo, fazendo de sua própria estrutura objeto de espelhamento interno.⁴⁵⁸ Labiríntico? Certamente. Mas não é nada de muito diferente do que vimos ao longo desta dissertação: É *Don Quijote* dentro de *Don Quijote*, os trinta pássaros dentro do *Simurgh*, o universo dentro de cada mônada, e assim por diante. Já no início deste trabalho alertávamos para a propensão do autor para difundir a confusão. Agora encontramos uma elaboração formal altamente engenhosa de tais idéias. Mas, se não quisermos acabar como o protagonista de “El Zahir”, convém deixar de lado esse hipnótico torvelinho das estruturas em abismo e passar às consequências dessa homologia entre tema e forma.

⁴⁵⁸ Referindo-se menos à forma do que propriamente ao tema, Newton Carneiro da Costa comparou a estrutura do Aleph à geometria dos fractais: “Estas são estruturas tais que, por assim dizer, cada uma de suas partes reproduz, em escala, a estrutura toda. Essas estruturas geométricas estão contidas infinitas vezes dentro delas mesmas.” “Aleph”, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01089906.htm>>, acesso em 21 de outubro de 2015. A descrição parece válida também para a estrutura de “El Zahir”.

A “melancolia da forma”

Vimos que, em “Berenice”, a citação é um elemento abstrato que visava reforçar o sentido da narrativa do modo mais abstrato possível. Ela assumia a função de diluir o sujeito histórico no mito, anulando sua autodeterminação. Tanto aqui quanto lá a citação é um elemento da coerência de sentido dos textos, ela é o meio pelo qual cada uma realiza aquilo que Adorno chamou de *tour de force*. Com esse conceito, Adorno designa o modo pelo qual a obra de arte simula ou projeta sua *aparência* de *unidade plena*, algo de impossível realização prática: “Nenhuma obra de arte possui uma unidade plena, cada uma deve simulá-la, colidindo assim consigo própria.”⁴⁵⁹ Impossível objetivamente, a unidade total apenas existe enquanto efeito de uma simulação, isto é, enquanto *aparência* criada pelo artista. O próprio sentido de uma obra de arte, na medida em que pressupõe essa unidade, é também um efeito da construção, uma *aparência de sentido*, como disse Adorno.⁴⁶⁰

Entretanto, segundo a visão dialética de Adorno, é precisamente nessa tentativa que residem as sementes da própria dissolução do sentido que a obra procurava construir. A obra entra em colapso justamente ao ambicionar sua unificação. A unidade estética não é espontânea, mas imposta e pré-definida. Os momentos particulares que ela reúne, e dos quais não pode apagar completamente a origem, carregam consigo o elemento heterogêneo que ameaça a unidade. A aparência ou unidade estética depende da manipulação dos momentos individuais da obra que, no entanto, são inevitavelmente os elementos portadores de momentos heterogêneos ao sentido, revelando na obra sua “falsidade” ou suas “ficções”, nas palavras do próprio Adorno. As partes individuais, os pormenores, são, por si só, materiais estranhos que a obra não consegue assimilar de todo, restando neles aquele “vestígio de mimese” ou “impulso mimético” de que fala Adorno em outros momentos de sua *Teoria estética*, para significar o momento de contraponto à organização racional do elemento artístico, contraponto pelo qual, as obras se revelam tensas e críticas ao mundo.⁴⁶¹ Um elemento heterogêneo, que remete à realidade antagonista à qual a obra se opõe, sempre perduraria no material.

⁴⁵⁹ ADORNO, *Teoria estética*, p. 164.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 237.

⁴⁶¹ Para Adorno, toda obra de arte inclui, inconscientemente, um elemento negador da racionalidade instrumental que a constitui, suspendendo-a. É precisamente nessa contradição que reside sua virtude: na própria dissociação entre racionalidade e mimese, que coexistem tensos, porém sem a supressão de um pelo outro, ela instaura uma imagem de reconciliação, que a realidade já dominada não pode mais oferecer.

É precisamente nessa relação tensa que reside o conceito crítico de forma para Adorno. A forma artística reuniria simultaneamente unidade e diversidade, identidade e diferença. Mesmo nas obras às quais atribuímos uma perfeita unidade, haveria sempre um afrouxamento. Dirá ele:

As análises musicais, por exemplo, mostram que mesmo nas obras mais desorganizadas e mais opostas à repetição existem analogias, que numerosas partes correspondem a outras em quaisquer características e que apenas pela referência a elementos idênticos é que se realiza a não-identidade procurada; sem nenhuma semelhança, o caos permaneceria, por seu turno, um invariante.⁴⁶²

A concepção de forma de Adorno é dialética. Isso significa dizer que a forma não se reduz apenas a simetrias ou invariantes, e nem tampouco à ilusão da presença “pura” de elementos singulares. Para ele, unidade e heterogeneidade são constituintes indissociáveis da forma. “Nas obras de arte, forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas; o que na obra se revolta contra o relevo é verdadeiramente o suporte da forma.”⁴⁶³ A busca pela unidade conduz a uma dialética na qual o elemento heterogêneo e “não-idêntico” irrompe a partir das próprias relações de simetria e ordem que a obra constrói. A organização total do material artístico tem como contrapartida paradoxal, mas necessária, a presença do elemento particular e heterogêneo, na medida em que a unidade não existe de modo puro, mas depende do elemento diferente contra o qual contrasta. Forma não é apenas repetição: para que a unidade exista, é necessário que haja um elemento dissonante do conjunto, permitindo, assim, que se entreveja a unidade; caso contrário, não existiria parâmetro para tanto. Desse modo, a identidade fornece as condições de possibilidade do surgimento do “não-idêntico”, noção central da crítica adorniana ao pensamento identificatório.⁴⁶⁴

Assim como as dissonâncias precisam de um elemento ordenador para que se façam visíveis, a ordem só aparece como tal quando o elemento dissonante é apreendido e simultaneamente destituído de sua particularidade. As obras de arte só são formas na relação com o que gostariam de fazer desaparecer, isto é, o elemento heterogêneo à

⁴⁶² Ibidem, p. 216.

⁴⁶³ Ibidem, p. 220.

⁴⁶⁴ Cf. DEWS, Peter. “Adorno, pós-estruturalismo e a crítica da identidade”. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p.51-68.

forma, afirma Adorno.⁴⁶⁵ Em outras palavras, a forma depende desse desejo de supressão daquilo que escapa à identidade do conjunto. A ordem não é mais do que uma abstração do dissonante atuando em virtude de um esquema ilusório de unidade. O dissonante é elemento essencial da unidade, mas cuja presença permanece recalcada.

A identidade dos indiscerníveis é, assim, também um princípio estético. Como já mencionado, é paradoxal afirmar a identidade entre duas coisas, já que a afirmação contraria o pressuposto da identidade, que é a unidade. Ora, se a unidade exclui a diversidade, não pode haver entre duas coisas uma relação de identidade, mas no máximo de semelhança limitada a algumas características. Mas quando do conjunto dessas semelhanças abstraímos as diferenças, a identidade surge como um efeito ilusório da supressão dos elementos diferentes.

Como Borges também sabia, a afirmação da identidade pressupõe necessariamente uma abstração, uma supressão do diferente. Em "La doctrina de los ciclos", comentando a ideia do eterno retorno de Nietzsche, ele argumenta que a repetição de um mesmo evento no tempo é um problema paradoxal: como afirmar a identidade entre dois momentos, se isso implica uma ideia de sucessão e, portanto, de diferença, que contradiz a identidade?

Aceptada la tesis de Zarathustra, no acabo de entender cómo dos procesos idénticos dejan de aglomerarse en uno. ¿Basta la mera sucesión, no verificada por nadie? A falta de un arcángel especial que lleve la cuenta, ¿qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece mil quinientos catorce, y no el primero de la serie o el número trescientos veintidós con el exponente dos mil? Nada, para la práctica —lo cual no daña al pensador. Nada, para la inteligencia —lo cual ya es grave.⁴⁶⁶

O autor reconhece a impossibilidade teórica do eterno retorno de momentos sucessivos e, portanto, diferentes. Na prática essa impossibilidade de identificação em nada muda nossas vidas. Intelectualmente, contudo, é um paradoxo. Apenas um "arcanjo especial" ou intrincadas saídas metafísicas poderiam resolvê-lo. Esse problema no argumento nietzschiano do eterno retorno poderia, por exemplo, ser respondido recorrendo à conhecida oposição entre essência e aparência. A diferença e a sucessão temporal pertenceriam à aparência a que todos têm acesso. A identidade, contudo, só é

⁴⁶⁵ ADORNO, *Teoría estética*, p. 171.

⁴⁶⁶ "La doctrina de los ciclos". In: *Historia de la eternidad*, O.C. I, p. 681.

perceptível no plano da essência, quando se descarta todo acidente ou diferença dos acontecimentos concretos. O arcanjo de Borges seria capaz de perceber os dois simultaneamente, seria capaz de perceber a unidade na diferença.

Mas longe de ser pura especulação metafísica, o "arcanjo especial" de Borges apenas realizaria a mundana e elementar abstração da mercadoria, já que também nesse caso a "essência" do valor que nela se incorpora permanece a mesma independentemente da "aparência" concreta de cada corpo material. Também no plano estético pode-se observar semelhante fenômeno. Aqui, o modo pelo qual a identidade se sobrepõe à diferença corresponde ao caráter de aparência da obra de arte de que fala Adorno. Ou seja, a aparência de sentido criada pela abstração dos elementos dissonantes, num processo simultâneo de percepção e supressão (realizado no plano ideal do "leitor empírico").

De qualquer maneira, o elemento dissonante sempre tem sua presença preservada na obra de arte na medida em que atua como suporte da forma, como vimos logo acima. É nesse constrangimento, contudo, que o "não-identico" tem sua verdadeira voz. Escreve Adorno:

Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. Assim se prolonga nas obras de arte o elemento dominador pernicioso, de que elas gostariam de se desembaraçar; a forma é a sua amoralidade. Fazem mal ao formado, ao segui-lo. A antítese da forma e da vida, continuamente repetida pelo vitalismo desde Nietzsche, pressentiu pelo menos a este respeito alguma coisa. A arte cai no pecado do vivo, não só porque testemunha, pela sua distância, da sua própria culpabilidade mas, mais ainda, porque recorta o vivo a fim de o trazer à linguagem, e o mutila.⁴⁶⁷

Mesmo que submetido à totalidade de sentido, o elemento dissonante é capaz de expressar. Na realidade, o pormenor só fala através do todo justamente na medida em que, subordinado a ele, reduzido por ele a fragmento, testemunha acerca de sua condição precária. A "fala do pormenor" é uma fala que revela uma falta. Por isso,

⁴⁶⁷ ADORNO, *Teoria estética*, p. 221.

também é melancólica: é a melancolia daquilo que, refreado pela forma, se quebrou, foi amputado. A melancolia é o vazio que resulta do processo de *construção*, definido por Adorno como “a dissolução dos materiais e dos momentos na unidade imposta”⁴⁶⁸. Aquilo que a forma congrega é resultado de uma limitação prévia que reside na escolha do material e sua configuração em função do contexto de sentido da obra de arte: “a construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma nova unidade”⁴⁶⁹. O conceito de forma depende dessa limitação na medida em que é ela que garante a oposição entre a obra e a “realidade antagonista”⁴⁷⁰. Como defende Adorno, a unidade da obra é uma forma de “oposição à angústia da natureza em perder-se no caos”⁴⁷¹. Para que a obra não se confunda com o mundo, ela deve recortar seu material e eliminar os elementos heterogêneos provenientes desse mundo que recusa em função da realidade particular que ela construirá. Porém, se todo o material que constitui a obra de arte provém do mundo, Adorno não deixará de observar a violência inerente a esse processo de extração: “As obras de arte promanam do mundo das coisas através do seu material pré-formado e também através dos seus procedimentos técnicos; nada nelas que também não lhes pertença e nada que não seja extraído do mundo das coisas ao preço da sua morte.”⁴⁷²

Mas é precisamente nessa presença em ruínas que o material, enquanto pormenor particular, é capaz de encontrar uma expressão, e uma expressão redentora, tanto mais significativa quanto mais ruinosa. É por esse sentimento de esvaziamento que a forma pode enfim falar e, nessa fala, revela sua condição precária e, ao mesmo tempo, significativa; revela a reificação por que passaram seus materiais,⁴⁷³ sendo assim profundamente negativa, ao assumir seu estado de dominação e morte; revela-se,

⁴⁶⁸ Ibidem, p. 93.

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 94.

⁴⁷⁰ Ibidem, p. 164.

⁴⁷¹ Ibidem, p. 206.

⁴⁷² Ibidem, p. 206.

⁴⁷³ “As obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte”, diz Adorno (Ibidem, p. 205). A palavra “reificação” deve ser compreendida nos termos da teoria social de Marx e Lukács. Ela diz respeito, neste contexto, ao modo como um raciocínio formal e abstratizante, derivado da racionalidade mercantil, atua sobre as coisas do mundo. Assim como o predomínio do valor de troca se sobrepõe a anula, na efetividade das relações sociais, o valor de uso (isto é, as propriedades qualitativas e corpóreas dos objetos), igualmente a razão instrumental age pela destruição das particularidades de cada coisa concreta em função de um objetivo próprio. Desse modo, dizer que as obras de arte se abandonam à reificação significa afirmar que elas incorporam a reificação presente no mundo como seu princípio construtivo, no qual predomina a abstração do todo, representada na obra pela sua unidade, por seu sentido global, em detrimento da especificidade do material que, contudo, resiste em cada parte individual.

contudo, também significativa em sua contingência, portadora da promessa do radicalmente novo, *justamente porque reduzida a nada*. A melancolia da forma é manifestação dos pormenores *apenas enquanto fragmento*: o fragmento que ganha potencial significativo em seu estado de rotura. A melancolia é o sentimento de perda na forma, sentimento contudo, de alguma maneira portador potencial do novo.

“A determinação absoluta que exprime que tudo acaba por possuir a mesma importância, que nada subsiste fora do contexto, converge (...) com a contingência absoluta”⁴⁷⁴, observa Adorno. Ora, isso é também o que se passa numa obra tão cuidadosamente construída como “El Zahir”. O *tour de force* do conto é o de transformar seu material – todos fragmentos, ruínas da cultura em sua maioria, ou fragmentos da realidade empírica cotidiana – numa aparência de totalidade, isto é, esconder a contingência e a heterogeneidade dos elementos particulares que o compõem em aparência de sentido (como pretendemos haver mostrado, cada mínima unidade desse conto espelha a relação particular-universal que caracteriza o sentido do conjunto).

Mas também neste conto manifesta-se a “melancolia da forma” de que fala Adorno. Lemos em suas linhas finais:

En las horas desiertas de la noche aún puedo caminar por las calles. El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del Asrar Nama, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. Vinculo ese dictamen a esta noticia: Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios.⁴⁷⁵

Como no trecho anteriormente citado, aqui também encontramos um narrador na esperança de que o *nada* se reverta em *tudo*, um tudo agora representado pelo absoluto divino. Porém, aqui fica mais sugestiva a reflexão estética subjacente ao texto. Aquilo que se diz a respeito do Zahir pode ser lido também como uma ponderação sobre a própria forma do conto. Na ambiguidade do verbo gastar, utilizado pelo narrador, revela-se a possibilidade de realizar a *troca* até então vedada a ele: gastando o dinheiro,

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 239.

⁴⁷⁵ “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 898.

ele se livra do sempre idêntico pensamento na moeda. Mas essa é uma metáfora para a verdadeira libertação que consiste no *desgaste* da moeda que se impõe ostensivamente ao pensamento do personagem. Da mesma maneira que repetir os noventa e nove nomes divinos *desgasta* o significado, preservando apenas a couraça do significante, a pretendida ou suposta repetição do sentido por todos os elementos de um mesmo contexto não necessariamente o reforça. Antes o corrói: se cada momento particular da obra passa a ser lido como uma alegoria do sentido, um querer dizer o outro que não o próprio pormenor, o sentido torna-se essencialmente o mesmo em todas suas diferentes manifestações. Logo se tudo é igual a tudo, nada se diferencia entre si. Ora, se o significado é fruto de uma oposição conceitual, como já ensinara Saussure, se seu sentido é diferencial, o que acontece com ele quando essa oposição desaparece, dando lugar à indiferenciação constante do mesmo? Se “tudo” no conto opera em função do sentido (se tudo são células da relação particular-universal), a única forma de diferença possível vai encontrar abrigo no significante, no aspecto “acidental” do signo. Só que aqui a diferença se dá por oposição, na materialidade isolada do significante, que surge a partir da reificação do signo que a própria produção de sentido engendrou no interior da obra.

Para que isso fique mais claro, retomemos a comparação com “Berenice”. Em Poe, a citação era um elemento abstrato, destinado a garantir a coerência de sentido do conto, de modo mais puramente “intelectual” (o predomínio desse e de outros materiais verbais abstratos representava o recuo do protagonista frente a qualquer possibilidade de ação e mudança, refletindo o sentido do conjunto como tentativa de escapar ao transcurso do tempo). O que faz Borges, então, é levar ao exagero esse elemento que em “Berenice” era seu *tour de force* malgrado (afinal, todo o trabalho dedicado à finalidade do conto apenas terminou por tornar patente aquilo que se pretendia negar, conforme nossa análise tentou mostrar). Borges exagera o elemento imaterial, intelectual, aquilo de que Poe pretendia fazer uma virtude, mas que na verdade é a fraqueza de seu conto, o elemento que escancara a aparência, que denuncia todo o cuidadoso trabalho intelectual pelo qual se pretendia transformar esse trabalho em natureza, em pura espontaneidade. A aparência desarma-se como artifício e o fetichismo do trabalho intelectual vem à luz, precisamente na tentativa de ocultá-lo.

Em “El Zahir”, a forma encontra-se no limite entre a aparência de organicidade e a desconjuntura real da qual deriva. Se, por um lado é possível reconduzir cada momento

particular da narrativa ao sentido final do conjunto, por outro, a mesma análise que torna isso possível pode terminar por revelar o material artístico como a matéria morta que efetivamente é, e o trabalho que o organiza, como razão que recolhe fragmentos e com eles recompõe uma nova unidade. Os materiais, então, mostram-se como tais. Da mesma maneira, o cuidadoso trabalho que os articula também se encontra, inesperadamente, posto a nu. O intrincado jogo de correspondências entre particular e universal incessantemente acena para o leitor sob as formas estranhas, chamativas e sonoras das citações desmedidas, sob as quais, no entanto, pressentimos a mão habilidosa do demiurgo atuando.

Artificialidade, maneirismo, barroquismo seriam palavras adequadas ao contexto. Com efeito, o Barroco, diz Borges, “es la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus médios”.⁴⁷⁶ Dizendo isso a propósito do livro *Historia universal de la infamia*, ele se reportava ao estilo do livro, sobrecarregado de citações associadas a uma espécie de técnica da montagem, descontinuidades abruptas, etc. Nesse mesmo prólogo, ele prosseguia dizendo:

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro. Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo; ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores.⁴⁷⁷

O vazio por baixo do tumulto das citações é o próprio vazio do material com o qual se constrói o conto. São as citações, como bens culturais, duplamente reificados: pelo contexto social, que os torna tão vendíveis quanto citáveis; e pelo trabalho da escrita, que os desloca de seu contexto primeiro para atribuir-lhes um novo sentido no interior do conto.

Salvo melhor entendimento, o fenômeno com o qual estamos lidando já foi identificado e nomeado. Trata-se da alegoria, ou, mais precisamente, do modo bastante específico como Walter Benjamin entende esse conceito. Neste caso, a *alegoria* designa muito mais do que sugere sua etimologia (*dizer o outro*) ou as simplificadoras noções escolares. Como ensina Terry Eagleton, em seu livro sobre Benjamin, a característica

⁴⁷⁶“Prólogo a la edición de 1954”. In: *Historia universal de la infamia*, O.C. I, p. 573.

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 574.

fundamental daquilo que o filósofo encontrou no drama barroco alemão está no desligamento do signo daquilo que ele designa, uma descontinuidade entre significado e significante.⁴⁷⁸ Na alegoria não haveria ilusão de organicidade, nem naturalização da escrita e seu significado. A alegoria volta-se contra a ideologia romântica do símbolo como expressão de uma totalidade orgânica. Dirá Benjamin em sua famosa passagem da *Origem*:

A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria do tempo, que a grande intuição romântica desses pensadores trouxe para este domínio da semiótica. Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira.⁴⁷⁹

Numa de suas características mais marcantes que é sua forma profundamente visual (isto é, a visibilidade própria da letra), o signo alegórico torna-se portador exclusivo de sua própria materialidade, aponta Eagleton. A alegoria seria a morte do signo, sua devastação. O objeto alegórico, diz o autor, passou por uma “hemorragia de espírito”.⁴⁸⁰ Ele é oco, vazio, morto. O artifício produtor de sentido é exposto, não importa se por fracasso ou por intenção. O maquinário de produção fica francamente à mostra e o escritor não esconde o fato de que sua atitude é organizar.⁴⁸¹ Desse modo, resultaria um “resíduo autodeleitante e puramente sensual sobre e acima do sentido”⁴⁸², fazendo do significante isolado um objeto de conhecimento em si mesmo. Mas se no drama barroco persiste um abismo profundo entre materialidade e sentido, esse distanciamento não se dá de maneira tranquila. Ambos estão separados, contudo, tensos, em conflito.

O esvaziamento do signo permite que o alegorista o manipule como bem entende, em função de um significado próprio que deseja lhe atribuir. Isso não significa, contudo, que seu caráter de fragmento desapareça no processo de construção da obra: o objeto ainda persiste, de certo modo, como coisa morta, corpo despossuído que pode sempre

⁴⁷⁸ EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin: rumo a uma crítica revolucionária*. Fortaleza: Omni, 2010, p. 19 e ss.

⁴⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 176.

⁴⁸⁰ EAGLETON, Walter *Benjamin: rumo a uma crítica revolucionária*, p. 22.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 28.

⁴⁸² Ibidem, p. 21.

ser preenchido por um sentido arbitrário. O significante barroco (o fragmento extraído) é subordinado à significância, no entanto, sua ressonância vazia (como no jogo de eco barroco) ameaça dissolver tal significância.⁴⁸³

Apresentadas essas ideias, Eagleton constata “um silêncio eloquente” no livro de Benjamin: dele estaria ausente a mercadoria, a “ligação secreta entre a alegoria barroca e a dissecação posterior de Baudelaire”⁴⁸⁴. De fato, como observaria ele de modo mais claro em outro texto, o movimento segundo o qual os signos barrocos são esvaziados de seu sentido e, a partir daí, reutilizados num novo contexto, com um novo significado atribuído, corresponde ao próprio funcionamento da mercadoria. Diz Eagleton:

Lukács opõe a obra de arte à mercadoria; Benjamin, num outro gesto de ousadia dialética, conjura uma estética revolucionária a partir de dentro da própria mercadoria. Os objetos vazios e petrificados do *Trauerspiel* sofreram uma espécie de vazamento de sentido, um descolamento de significante e significado, num mundo que, como aquele da produção de mercadorias, só conhece o tempo vazio e homogêneo da eterna repetição. Os traços dessa paisagem inerte e atomizada têm que sofrer então uma espécie de reificação secundária nas mãos do signo alegórico, ele mesmo uma letra morta ou o pedaço de uma escrita sem vida.⁴⁸⁵

Podemos observar como, de fato, isso se realiza em “El Zahir”, cujos procedimentos construtivos confluem com a lógica da mercadoria. Já vimos nesse e em outros contos como Borges articula a matéria erudita por meio de uma espécie de procedimento de montagem, cuja “entrada” de verbete enciclopédico parecer ser o melhor exemplo de tal matéria.⁴⁸⁶ O mecanismo que organiza o material literário do conto, isto é, o modo como eles são plasmados e articulados no interior do texto, mostra-se aqui muito mais claramente tributário da lógica do nivelamento e da abstração, lógica essa própria do objeto figurado nas páginas de “El Zahir”. A coerência de sentido subjacente, que confere um novo sentido para cada fragmento de material do qual se apropria o conto, ao promover o apagamento das singularidades individuais desses materiais em função do sentido, reproduz o movimento de abstração que é próprio da mercadoria, que faz do valor de uso mero suporte do valor de troca. A “causalidade

⁴⁸³ Ibidem, p. 21.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 41.

⁴⁸⁵ EAGLETON, “O rabino marxista”. In: *A ideologia da estética*, p.237.

⁴⁸⁶ Cf. capítulo 3, primeira seção.

mágica” borgiana é o princípio de equivalência das mercadorias aplicado à economia textual.

Na sintaxe borgiana aquilo que toma voz é a sociedade, mas uma sociedade em que a generalização da forma-mercadoria impôs uma dicção própria e o consumo tornou-se linguagem universal. A racionalidade que opera no mercado em muito se assemelha àquela que vemos atuando na obra de arte. Ambas retiram um elemento particular de seu contexto primeiro e o refuncionalizam num contexto novo, mas ao custo de seu esvaziamento – ou de sua morte, como diz Adorno.

Em Borges, essa prática acaba ganhando um significado especial e testemunhando sobre o próprio sentido da cultura: a reificação interna à obra de arte diz respeito à reificação geral dos bens culturais. A composição imanente da obra de arte reflete sua função social. Olhar para dentro permite ver o que há fora. Neste sentido, a idéia de microcosmo, tão cultivada pelo autor, revela-se uma potente forma de conhecimento do mundo: é possível reconhecer um aspecto da realidade social – o destino da cultura sob o capitalismo avançado – olhando para dentro da obra de arte. A obra de Borges, condensando o material erudito já disperso pelo mercado, é uma mimese do esfacelamento da cultura de falam Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*.⁴⁸⁷ Como Joyce,⁴⁸⁸ Borges transforma a história e seu acúmulo de escombros em estilo, em sintaxe, ao articular citações à composição, pela via da montagem. Mas o monturo do qual se extrai os materiais da montagem é menos fruto de um simples transcurso do tempo desvinculado de qualquer determinação histórica, do que de um tempo histórico específico, no qual a ideologia do progresso se associou ao consumo e produziu uma pilha de escombros, como aquela que, segundo Benjamin, o anjo da história teria diante de si.⁴⁸⁹ Junto a esses escombros, também a cultura é agora apenas mais um item do bazar. A multiplicidade de citações e nomes do estilo borgiano é o reflexo formal da condição da cultura em seu papel de mercadoria, banalizada, reduzida a valor de troca e esvaziada de sentido imanente. A grande ironia disso, o gesto

⁴⁸⁷ “A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo.” (ADORNO e HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p. 14-15) Desperto, “Borges” está em “El Aleph”; idiotizado, em “El Zahir”.

⁴⁸⁸ Como brilhantemente notou Franco Moretti em “O longo adeus: Ulisses e o fim do capitalismo liberal”. In. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*, p. 213-242.

⁴⁸⁹ Cf. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 87.

profundamente dialético que tanto Benjamim como Borges vislumbram nesse estado de coisas é potência criativa do signo esvaziado, como tão bem o expressou Eagleton:

Mas uma vez que todo sentido intrínseco já se esvaiu do objeto, num colapso da totalidade expressiva que Lukács esposava, qualquer fenômeno pode chegar, pela simples habilidade do alegorista, a significar qualquer outro, numa espécie de paródia profana da nomeação criativa de Deus. A alegoria assim imita as operações niveladoras e de geral equivalência da mercadoria, mas ao fazê-lo libera uma nova polivalência de significados, enquanto o alegorista cava no meio das ruínas de significados outrora íntegros, para permutá-los em modos espantosamente novos. Uma vez purgado de qualquer imanência mistificadora, o referente alegórico pode ser redimido para uma multiplicidade de usos, lido a contrapelo e reinterpretado escandalosamente à maneira da Cabala. O sentido inerente que refluí do objeto sob o olhar melancólico do alegorista torna-o um significante material arbitrário, uma runa ou fragmento recuperado das garras de uma significação unívoca e rendido incondicionalmente aos poderes do alegorista. Estes objetos, já retirados de seus contextos, podem ser tornados independentes de seu ambiente original e trançados juntos em séries de estranhas correspondências.⁴⁹⁰

Assim, o intento máximo de determinação se reverte em indeterminação do sentido. A mais cuidadosa elaboração da forma tem como efeito o oposto do buscado. E assim a prisão, criando as condições da rebelião que lhe porá fim, reverte-se em liberdade. O “não-idêntico” desponta a partir do próprio idêntico, a partir da dialética auto-invalidante da própria identidade. A melancolia da forma tem aí, ela própria, algo de surpreendentemente transformador. O desgaste do Zahir de que fala o narrador, homólogo ao esvaziamento de tudo e do sujeito melancólico, abre de forma inesperada uma perspectiva de preenchimento futuro por um ato indeterminado. Essa é, pois, a atitude genuína do alegorista barroco na visão de Benjamin:

Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredicto devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o pormenor não é assim tão importante. Mas ao mesmo tempo torna-se evidente, sobretudo para quem tenha em presente a exegese alegórica da Escritura, que aqueles suportes de significação, por aludirem a qualquer outra coisa de outro, ganham um poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza. A esta luz, o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado.⁴⁹¹

⁴⁹⁰EAGLETON, “O rabino marxista”. In: *A ideologia da estética*, p.237.

⁴⁹¹BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 186.

Repertório de futuros possíveis

Para não permanecer na pura abstração teórica, gostaríamos de sugerir, para concluir, uma interpretação a partir da discussão precedente. Voltemos ao início do conto. Como vimos, a moeda que “Borges” recebera na noite do velório de Teodelina era uma moeda de vinte centavos *como qualquer outra, salvo por conter alguns riscos*. É precisamente aqui, onde a tendência para a abstração poderia eliminar o lado diferente da moeda que ela pode se diferenciar de todas as demais e, sobretudo, diferenciar-se do Zahir, rompendo a esfera de seu domínio. Pelas primeiras linhas do conto ficamos sabendo que esses riscos, talvez feitos de canivete ou estilete, incidem sobre as letras “NT” e o número “2”. A princípio, não haveria muito que se discutir: damos por resolvido que tais letras pertencem à palavra “centavos” e o número, ao valor da moeda. É o que se espera de *qualquer* moeda, é o que se espera de *todas* as moedas. Mas essa postura generalizante é própria da abstração que o objeto carrega e que contamina o narrador. O leitor que reitera a visão homogeneizadora desse narrador não confiável (não por malícia, e sim por incapacidade de diferenciar) também acaba tragado pela imagem do Zahir e cai no ciclo infundável de identificações que o conto engendra. A aceitação passiva do sentido, em função do qual o conto mobiliza todos seus ardis, leva à confusão com o objeto e à perda de qualquer distanciamento crítico diante daquilo que se lê: a forma-mercadoria expande seus domínios também para a leitura.

Contudo, se não cedemos à ilusão do sentido e considerarmos os elementos da obra literária em sua materialidade, ou seja, como matéria vazia cujo significado o escritor pretende arbitrariamente estabelecer, talvez possamos reverter seu sentido, atribuindo-lhe um novo. “Toda narrativa digna desse nome contém, mesmo que o tenha escondido, à parte, um tal ponto de retrocesso que abre todo um itinerário insuspeito à vontade de interpretar”⁴⁹², comenta Macherey a respeito de Borges. Ora, o mesmo pode ocorrer com o fragmento “NT” mencionado pelo narrador de “El Zahir”. Esse fragmento é *suficientemente precário* para que se restringir à palavra “centavos” e sua conotação generalizadora. Já se observou que esse “suporte de significação”, como diz Benjamin, poderia remeter ao nome “Argentina”.⁴⁹³ De fato, a sugestão é bastante condizente com

⁴⁹² MACHEREY, Pierre. “Borges e a narrativa fictícia”. In: *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971, p.241.

⁴⁹³ Cf. LAERA, Alejandra. “De la periferia al Imperio: inflexiones de la relación entre ficción y dinero en ‘El Zahir’ y ‘El otro’” in *Variaciones Borges*, nº 23 (2000).

o contexto do fragmento. Poderíamos dizer que ela é condizente até demais, já que reforçaria a face particular do objeto universal. Ainda aqui estaríamos no campo do sentido delimitado pela obra.

Gostaríamos de sugerir uma outra possibilidade, vinculada a outro fragmento encontrado no texto. No trecho em que o narrador recebe o Zahir como troco e se recorda de outras inúmeras moedas da tradição literária, encontramos a discreta menção a um “florim irreversível de Leopold Blom.” Essa citação não é invenção de Borges. Essa moeda existe para além do conto, e podemos encontrá-la no capítulo 17 de *Ulisses*. Vejamos:

A irreparabilidade do passado: uma vez em um espetáculo do circo de Albert Hengler na Rotunda, Rutland Square, Dublin, um intuitivo palhaço variegado em busca da paternidade saíra do picadeiro penetrando um ponto no auditório onde Bloom, solitário, estava sentado e declarara publicamente a um auditório extasiado que ele (Bloom) era o papaizinho dele (do palhaço). A imprevisibilidade do futuro: uma vez no verão de 1898 ele (Bloom) marcara um florim (2s.) com três ranhuras no bordo cunhado e o oferecera como pagamento de uma conta devida a e recebida por J. e T. Davy, vendedor de secos e molhados, I Charlemont Mall, Grand Canal, para circulação nas águas das finanças cívicas, para possível, sinuoso ou direto, retorno.

O palhaço era filho de Bloom?
Não.

A moeda de Bloom voltou?
Nunca.⁴⁹⁴

De fato, vemos que Bloom estivera de posse de um “florim irreversível”, isto é, que *nunca volta às suas mãos*, fato que leva o narrador do *Ulisses* a conjecturar acerca da “imprevisibilidade do futuro”. Sob esse aspecto, a moeda que o personagem de Joyce coloca em circulação tem o sentido oposto daquele construído em “El Zahir”, que é o tempo previsível e repetitivo da eterna maldição que se abate sobre “Borges”. Porém, como tudo o que se identifica com o outro está sujeito à reversão dialética em seu contrário, haveria que se considerar a mesma hipótese para a moeda. Isso, contudo, o próprio narrador já havia feito: “El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos. Es tiempo

⁴⁹⁴ JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 983.

imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del Pórtico.”⁴⁹⁵ Na paradoxal possibilidade de ser tudo, o Zahir pode ser até mesmo sua própria negação. A perversa abstração do dinheiro que o faz *ser tudo*, também o faz *não ser*, como Teodelina: “No sospechaba yo que esos ‘pensamientos’ eran un *artificio contra el Zahir* y una primera forma de su demoníaco influjo.” (grifos meus)⁴⁹⁶ Ao invés do tempo repetitivo do mito, o Zahir pode ser tempo futuro e imprevisível, deixando de ser sempre o *mesmo* e para ser o *outro*: inclusive o *florim* de Bloom.

À época em que transcorrem os acontecimentos do romance de Joyce o florim correspondia a uma moeda de dois xelins, ou seja, *florim* era o nome dessa moeda. Vejamos a imagem de uma dessas cunhadas no mesmo ano da anedota vivida por Bloom:

Fonte: http://thumbs3.picclick.com/d/1400/pict/191965757730_/Victorian-Solid-Silver-1898-

Agora, imaginemos que os tais riscos atravessassem a parte superior da moeda, riscando simultaneamente o N do final de “FLORIN” e o T inicial de “TWO”. Se assim foram os riscos feitos por Bloom, eles igualmente riscam as letras “N T”, como no Zahir de Borges... No entanto, faltaria o número “2”, facilmente suprível por um florim cunhado em 1892, por exemplo... Porém, a moeda de Borges leva em seu anverso a data de 1929...

⁴⁹⁵ “El Zahir”. In: *El Aleph*, O.C. I, p. 894.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 894.

O problema de se decifrar o sentido dessas letras (neste caso dizendo se o Zahir “é ou não é” o florim de Bloom) é da mesma ordem que saber se Ugolino, na Divina Comédia, devorou ou não seus filhos. Ou seja, é uma questão interpretativa, cuja verdade não pode ser determinada pelo confronto com o referente empírico: o problema simplesmente não se resolve, permanece aberto, convidando à interpretação. Aqui estamos também em situação semelhante àquela que Borges chamou de “o falso problema de Ugolino” e assim a “resolveu”:

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones.

O tempo ambíguo da literatura se parece à esperança e ao esquecimento. Em “El Zahir” esse tempo é o da esperança *do* esquecimento, esquecimento da moeda que é a libertação do personagem, destino diferente do pré-fixado pela maldição. “Cada livro permanece profundamente diferente de si próprio, porque implica uma possibilidade infinita de bifurcações”⁴⁹⁷, comenta Macherey. O que realmente importa nessa bifurcação aberta pelas letras “NT” não é o destino, mas o caminho em si: é a indeterminação do sentido que esse fragmento encerra, que por si só e independentemente de seu conteúdo específico, opõe-se ao sentido de “El Zahir”. Seja remetendo genericamente a “centavos” ou às letras do florim, as ruínas dessa palavra irrecuperável são uma possibilidade de indeterminação que desestabiliza a coerência de sentido do conto. Nelas, permanece latente um potencial transformador. A inevitabilidade do destino, não apenas como ideia metafísica, mas sobretudo como princípio de consequência lógica da forma do conto legada por Poe e praticada por Borges, é aqui posta em questão: entre o começo que prenuncia e o fim que sanciona, os meios não são todos mera passividade que conduz a transição de um ao outro, mas também uma potencial fonte de desvio, que pode comprometer o fechamento da forma enquanto totalidade de sentido. Numa fórmula bastante feliz, Sartre definiu o gênero fantástico como “a revolta dos meios contra os fins”, de modo que “o objeto considerado

⁴⁹⁷ MACHEREY, “Borges e a narrativa fictícia”. In: *Para uma teoria da produção literária*, p.240.

se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação”.⁴⁹⁸ Do interminável cipoal de definições para o gênero, talvez essa seja a que melhor defina *formalmente* o fantástico em Borges. Em “El Zahir” e talvez em tantos outros contos em que as citações se fazem perceber, a rebelião dos materiais contra o sentido também tem algo de ruído, mas um ruído potencialmente ameaçador e utópico que prenuncia, como rumor das armas dos animais presos no espelho, a revolta prestes a rebentar.

⁴⁹⁸ SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem”. In: *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 140.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas — traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

(J.L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*)

Ao longo deste estudo, discutindo as ideias de Borges e analisando seus contos, gradualmente encontramos ocasiões nos quais era possível vislumbrar possíveis convergências entre a literatura do autor e determinados elementos que caracterizariam a modernidade capitalista na visão de pensadores como Marx, Lukács, Adorno, Horkheimer, Benjamin, entre outros. O ponto fundamental dessa perspectiva consiste na crítica ao fetichismo da mercadoria e a generalização de sua racionalidade abstrata para todos os âmbitos da vida social e também para a subjetividade de cada indivíduo particular, como propôs Lukács em *História e consciência de classe*.

Sugerida logo de início, tal conexão entre literatura e sociedade poderia parecer um tanto inusual, afinal, como um autor tão “fantástico” (além de conservador) como Borges poderia tocar em assuntos tão áridos e distantes de seu universo como esses? No entanto, guiada por uma intuição hesitante e desconfiada, esta pesquisa foi aos poucos se surpreendendo com uma cada vez mais curiosa proximidade entre muitos dos temas e ideias abordados por Borges e categorias centrais da crítica à razão instrumental feita pelos autores da teoria crítica: princípio de identidade, conceito, magia, aparência e ficção, e outros mais.

Em certo sentido, esta pesquisa pode ser considerada um mapeamento de tais afinidades. O ponto de partida, porém, sempre foi nosso objeto de estudo, isto é, a literatura de Borges. Partimos inicialmente da conjuntura amplamente difundida pelo

autor e sua crítica, apontando o quanto a literatura de Borges arregimentava elementos para se constituir de modo autônomo, desligada da figuração imediata da realidade cotidiana (figuração essa muito comum entre seus contemporâneos). De modo programático e persistente (embora em alguns significativos momentos também irresoluto), Borges buscou construir para si um conceito de narrativa caracterizado pela plenitude e autonomia em relação à “vida”, aquela realidade empírica irracional e irreduzível à compreensão dos homens pobres de experiência. Tudo isso baseado na premissa fundamental de que a literatura é um ato intelectual e, portanto, seus produtos, o resultado de um projeto rigorosamente premeditado.

Ainda que bastante familiarizado com uma determinada tradição, que lhe oferecia um considerável conjunto de concepções teóricas e formatos de gêneros (como as ideias de Stevenson ou de Poe), Borges procurou forjar seus próprios conceitos e paradigmas. Optamos por analisar detidamente aqueles desenvolvidos nos ensaios “La postulación de la realidad” e “El arte narrativo y la magia”. Neles, o escritor estabelece fecundos princípios para sua teoria da narrativa, cujas consequências puderam ser aproveitadas de acordo com os propósitos desta dissertação. Em sua defesa da arte clássica, por exemplo, o *conceito* foi indiretamente promovido por Borges como modelo de representação da realidade na literatura. Na análise que fizemos, trouxemos à discussão a visão de Nietzsche a respeito do tema, apontando toda restrição, limitação e, até mesmo, violência encerrados no pensamento conceitual. Depois de Nietzsche, tal crítica seria levada adiante por Adorno de modo ainda mais implacável. Na visão do filósofo, o conceito seria uma das principais formas pelas quais o “pensamento identificatório” (ou razão instrumental) estenderia sua influência ao campo da filosofia. Como observou Jameson em sua leitura de Adorno, o conceito “é a forma forte da identidade, subsumindo uma grande variedade de objetos diferentes”⁴⁹⁹, funcionando de modo coercitivo e suprimindo o particular, o *não-idêntico* da filosofia adorniana: “o conceito – qualquer conceito – assevera e impõe a convicção de que ele corresponde à coisa, a seu objeto”⁵⁰⁰. Como imaginará o leitor, o processo em nada é estranho à forma-mercadoria. O protótipo do raciocínio nivelador encontra-se realizado antes de tudo no fundamento econômico da vida social. É a forma-mercadoria que, ao nivelar as propriedades qualitativas dos objetos, seu valor de uso, reduz todo particular à mesmidade do valor

⁴⁹⁹ JAMESON, *O marxismo tardio*, p.37.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 38.

de troca. Com efeito, Jameson é categórico ao afirmar que “o valor de troca (...) constitui a forma primordial pela qual emerge a identidade na história humana.”⁵⁰¹ Ou como também afirma Žizek comentando as ideias de Sohn-Rethel “Antes que o pensamento pudesse chegar à pura *abstração*, a abstração já atuava na efetividade social do mercado”.⁵⁰²

Desse modo, propor o conceito como modo de representação da realidade na literatura, como pretende Borges, é, em certa medida, adotar as lentes pelas quais a mercadoria enxerga o mundo: de modo abstrato, limitador, cego às especificidades e diferenças. Nota-se o quão consequente é essa escolha quando se passa à análise do outro paradigma, a *magia*. Também já sugerimos a riqueza inerente à noção de “causalidade mágica”, pela qual Borges pensa a coerência de sentido na narrativa. A magia, como vimos, é uma forma primitiva de racionalidade, derivada de um comportamento humano ainda mais primitivo, que é aquele que Adorno e Horkheimer designam pelo nome de “impulso mimético”⁵⁰³. Como abordamos brevemente na análise de “Berenice”, o comportamento mimético é uma resposta irracional e instintiva ao perigo. Na tentativa de preservar a vida, o sujeito ou animal se paralisa diante da ameaça, identificando-se à própria coisa morta, a seu próprio cadáver. Isso implica uma renúncia ao eu, um sacrifício do sujeito que se identifica com o inimigo, com o perigo.⁵⁰⁴ Esse comportamento viria a ser abandonado (ou talvez recalcado) pelo homem à medida em que este iria encontrando formas mais racionais de dominar a natureza. A magia seria uma dessas formas. Porém, enquanto desdobramento do comportamento mimético, também conserva dele um elemento regressivo já que, ainda, de certa maneira, conserva a mimese, uma forma primeira de princípio de identidade como fundamento de suas práticas.⁵⁰⁵ Em certa medida, a continuidade entre ambos é conservada na primitiva crença na palavra mágica ou, de forma geral, em todos os ritos mágicos baseados na simpatia, conforme demonstrou Mauss. Do sujeito que se aniquilava na petrificação causada pelo medo, a possibilidade de identificação e anulação das coisas diferentes transpõe-se, agora para o objeto. O sujeito uno e autônomo que enfim se constitui, passa

⁵⁰¹ Ibidem, p.41-42.

⁵⁰² ŽIŽEK, Slavoj. “Como Marx inventou o sintoma?” In: *Um mapa da ideologia*, p. 302.

⁵⁰³ ADORNO e HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p. 171.

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 168.

⁵⁰⁵ Ibidem, p. 168-169.

a considerar tudo o que não é ele próprio como uma unidade indiferenciada: a relação entre sujeito e objeto é marcada pela homogeneidade deste último.

Ora, essa liquidação da particularidade é também aquilo que acabamos de ver a respeito do conceito. Na dialética do esclarecimento, a razão termina por reverter em seu contrário. Embora a razão vise a uma finalidade prática muito mais mediada do que a necessidade premente de sobrevivência como aquela da magia, aquilo que deveria ser o contrário da mimese arcaica guarda resquícios de pensamento mágico em seu trato com o objeto e sua pluralidade qualitativa. Tanto a magia quanto a o conceito, a forma moderna e sofisticada da mimese arcaica, implicam uma renúncia ao particular, que termina dissolvido na unidade indiferenciada, a partir da qual o sujeito pode obter seus efeitos pragmáticos de forma eficiente.

Esse tipo de racionalidade, que segundo Adorno é transposto para dentro da obra de arte (ainda que de forma não hegemônica), também leva para o artefato artístico as forças dissolutivas da magia. Podemos presenciar essa diluição na relação entre parte e unidade de sentido ou material e razão. Em tese, com predomínio da razão compositiva, tudo acabaria submetido à finalidade do sentido, cada momento particular se dilui no amorfo semântico, como vimos. Porém em Borges, aquilo que poderia ser apenas um efeito formal termina por ser intensamente explorado como tema em sua obra. A todo momento encontramos nela alguma forma de liquefação do sujeito concebido como unidade autônoma e indivisa. É o que vemos nos inúmeros casos de duplos, nos quais o mesmo se transforma no outro e termina por se auto-aniquilar. Parece ser uma forma de “impulso mimético” o que motiva muitos desses personagens de Borges. Mas é a forma que, visando se autopreservar enquanto unidade de sentido, termina por revelar no plano temático sua contradição levando consigo o personagem. A assim chamada “causalidade mágica” é a base objetiva, a forma necessária que dá ensejo ao tema da dissolução do sujeito no outro. Não apenas no nível da representação, mas sobretudo na estruturação formal desses contos, encontra-se presente uma relação de identidade entre os momentos particulares (partes) e a totalidade de sentido visada pela obra. É esse tipo de estrutura compositiva que confere efetividade à representação do tema do duplo, do sujeito que se descobre uma ilusão enquanto autoidentidade una, coesa e centrada. O centro de tais sujeitos não está mais em si, mas sim no outro. Assim, parece-nos que sempre que Borges trata do tema do duplo, ele atende a uma consequência lógica de sua própria forma.

No “Borges” de “El Zahir”, a própria noção de centro é abolida e o sujeito é apenas uma parte indeterminada de uma totalidade inapreensível. Não sem razão, o autor escolherá como figura central desse conto o dinheiro, a forma moderna da compulsão mimética. Não é, de fato, uma escolha arbitrária. A identidade não é um atributo qualquer que Borges atribui caprichosamente ao dinheiro: é antes a essência de seu funcionamento. Parece que nele Borges encontra um paradigma real no qual muitas de suas ideias acerca da identidade se realizam, embora tal paradigma esteja *carregado de negatividade*.

O objetivo da paródia em “El Zahir” tem um escopo muito mais amplo do que Poe e a tradição que ele representa. Nesse conto, é como se as questões metafísicas e fantásticas de que Borges continuamente se ocupa terminassem por se mostrar sujeitas a uma irônica possibilidade de realização na própria realidade material. O que em outros momentos se afigura como pura criação da fantasia e desligado de qualquer referência ao real aparece ironicamente vinculado nesse conto a um fundamental componente da realidade social: o dinheiro. Seus próprios temas adquirem aqui uma insuspeita realidade material, que justamente por essa condição, adquirem um caráter crítico sobre conjunto da obra. Assim, por exemplo, as ideias monistas de “panteísmo” ou de uma rede causal que tudo reúne realizam-se, de fato, na realidade do valor da mercadoria.⁵⁰⁶ É ela que torna possível, na prática, a identidade de tudo com tudo tal como Borges “conjectura” em suas criações. Não se trata, contudo, de fantasia. Nem ideia extravagante, pertencente apenas ao mundo da ficção, nem tampouco ideia filosófica que se tornou simplesmente caduca e, por isso, parodiável: ao igualar cada coisa particular na realidade essencial do valor, o dinheiro efetivamente estabelece uma possibilidade de identificação total das coisas.

A realidade essencial ou a presença do absoluto em cada coisa degrada-se, assim, na real existência concreta da mercadoria. O rebaixamento dos motivos da tradição, já presente em Poe, também aparece no conto de Borges. Porém, aqui ele atinge um sentido ainda mais crítico. Não apenas as realizações particulares de motivos universais são realizações rebaixadas no diálogo com algum arquétipo, como se o presente fosse simplesmente pior do que passado. Em Borges, não é uma concepção saudosista do

⁵⁰⁶ Pois, como até mesmo Marcel Mauss observou, para alguns primitivos a riqueza seria um efeito do *mana* e, em certos lugares, a palavra *mana* é usada para designar inclusive o próprio dinheiro. Cf. MAUSS, “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*, p.143.

passado, nem um retorno à tópica da idade de ouro o que responde pela natureza do rebaixamento paródico. Esse rebaixamento é tematizado de forma irônica. O rebaixamento aqui responde pela imposição histórica de trazer ao mundo material aquilo que antes flutuava no plano metafísico. As ideias filosóficas, religiosas e literárias mostram-se surpreendentemente reais. Banalmente reais. Muito daquilo que filósofos e escritores acreditam ter criado já possuía existência real sob a forma do dinheiro. Tudo o que antes parecia especulação pertencente ao mundo da imaginação pura ganha agora um lastro vulgarmente material no arquétipo terreno da mercadoria, que concentra em si todas as características fantásticas e metafísicas de que Borges se ocupava, mas o faz de forma irônica e perversa, atribuindo-lhes toda a materialidade daquele mundo social e histórico que sua obra em muito se empenhou em negar.

Nesse sentido, a ideia de paródia em Borges é ainda muito mais crítica do que se supunha. A paródia não seria apenas uma crítica do que ficou datado e caduco. Mais do que o curso do tempo, haveria um outro elemento deslocando as ideias de um contexto que lhe fornecia sentido. Lemos em “Pierre Menard, autor del Quijote”: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – cuando no un párrafo o un nombre – de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aun más notoria. El Quijote – me dijo Menard – fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo.”⁵⁰⁷ Na realidade atual, o destino das ideias e bens culturais é o seu devir como mercadoria. O que promove o esvaziamento das referências culturais e as torna “parodiáveis” é sua redução ao valor de troca. Se, como argumentou Piglia, Sarmiento fazia um uso deslocado da erudição ocidental cujo efeito adverso era a figuração dessa cultura corroída pela barbárie (ao invés de com ela emular a civilização), Borges, que parte de Sarmiento e o parodia, atualiza o uso sarmentiano das citações, mas agora figurando a cultura corroída não apenas pela tãhice provinciana, mas também – e sobretudo – pelo mercado. O capital revela-se o agente parodizador por excelência.

Portanto, talvez não seja exagero afirmar que “El Zahir” represente uma síntese e, ao mesmo tempo, uma autocrítica de vários pontos do projeto estético borgiano elaborado entre as décadas de 30 e 40 século passado. Parece que Borges é capaz de reconhecer os problemas inerentes à sua poética, a dívida dela para com o fetichismo da

⁵⁰⁷ “Pierre Menard, autor del Quijote”. In: *Ficcione*, O.C. I, p.743.

mercadoria, do qual sua obra se nutre profundamente. Mas essa possível crítica consiste no reconhecimento de tais vínculos e não em sua recusa. Borges não nega essa realidade, antes a acolhe, assim como acolhe tantas ideias de diversos pensadores e escritores, e as explora incansavelmente: brinca, joga, experimenta suas possibilidades, leva ao limite suas consequências. Da mercadoria, Borges parece nada desperdiçar, fazendo dela antes um laboratório de cujos resultados extrai ideias, formas e temas, e recicla tudo aquilo que sobra.

Trata-se, sem dúvida, de uma postura audaciosa e arriscada. E como tal, é passível de ser criticada, de acordo com o juízo de cada leitor. Em nossa visão, contudo, a crítica que aqui cabe não deve ser de caráter regressivo, algo como uma incriminação do flerte do autor com os males do mundo capitalista. Caberia, antes, um julgamento efetivamente crítico e dialético, que questione o objeto por diversos lados. De fato, seria possível questionar, a modelo do que já se fez a respeito de certos aspectos da arte pós-moderna, em que medida o procedimento alegórico, a reapropriação de signos esvaziados, volta-se contra a sociedade ou apenas a reitera cinicamente.⁵⁰⁸ Sendo, em última instância, o próprio capital o agente da fragmentação do signo,⁵⁰⁹ uma crítica que se pretenda não conformista deveria perguntar-se em que medida usar das armas do próprio inimigo é uma atitude inteligente e útil. Isso apenas o fortaleceria? Ou, ao contrário, haveria algo de consequente a se aprender com efeitos do que poderíamos interpretar como uma arriscada ousadia? O fato de que Borges flerte com a mercadoria em muitos momentos de sua obra seria exclusivamente lastimável se sua posição se reduzisse a um jogo puramente inconsequente ou cínico. Mas os resultados dessa pesquisa podem apontar em outra direção. Parece-nos que sua exploração das ambivalências da mercadoria conduz a um resultado altamente contestador da ordem vigente, um resultado em nada conformista que se volta contra a própria sociedade burguesa e contra o próprio fetichismo da mercadoria instalado tanto nessa sociedade quanto na literatura do autor. Como ressaltou Terry Eagleton em sua leitura de Marx e Benjamin (leitura à qual este trabalho deve muito), poderíamos afirmar que, assim como Joyce e Brecht, Borges também compreende que a história deve progredir por seu “lado

⁵⁰⁸ FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.95.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 85.

mau” e que se deve, portanto, partir antes das más novidades do que das boas velharias.⁵¹⁰

Esse lado mau é a forma-mercadoria. Como Benjamin, talvez também Borges derive sua estética a partir de dentro da própria mercadoria.⁵¹¹ Parte-se dela para negar tanto suas causas quanto seus efeitos: a sociedade burguesa é posta de cabeça para baixo com a desestabilização de toda pretensa identidade que caracterizaria seus indivíduos, e o fetiche, a ilusão e a abstração escancaram-se nos textos que constroem minuciosamente sua unidade para apenas melhor implodir seu próprio edifício. Borges recria o caráter de aparência e mistério da mercadoria na própria narrativa, é verdade. O rigor com que o faz, contudo, não fica à frente da habilidade com a qual preserva a fissura que redundará na rotura total. Borges fecha sua forma apenas para, com mais ímpeto, efeito e, sobretudo, potencial revelador, desmontá-la. Nesse aspecto, o escritor revela-se bastante dialético: ele não é exclusivamente um cultor rigoroso da ordem ou da perfeição do artefato artístico, nem, por outro lado, apenas um gênio iconoclasta que desestabiliza, inquieta, coloca verdades e paradigmas em questão, embaralha, confunde, rompe fronteiras. A seu genuíno anseio de totalidade (ou, como diria Adorno, o desejo de que os antagonismos enfim se conciliem) se contrapõe uma visão crítica às aparências e fetichismos que preenchem o mundo. Borges sabe que, tanto na sociedade quanto na obra de arte, o valor da mercadoria e o sentido do texto narrativo são ficções da forma, aparências construídas por homens e passíveis, portanto, de decifração por homens. A Biblioteca de Babel em sua esfericidade fechada e impenetrável não é a natureza que aparenta ser: aquilo que a compõe fundamentalmente são livros, objetos feitos por homens e permeados de linguagem: “[...] los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte”, disse um de seus personagens.⁵¹² Artificial é a linguagem, a obra literária, as relações humanas. Como Tlön, a sociedade é um labirinto urdido pelos homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens.

⁵¹⁰ EAGLETON, *A ideologia da estética*, p. 271.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 237.

⁵¹² “La busca de Averroes”. In: *El Aleph*, O.C. I, p.887.

REFERÊNCIAS

1. De Jorge Luis Borges

- BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- _____. *Textos Recobrados II. 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2001.
- _____. *Textos recobrados III*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- _____. *Obras completas I 1923-1949. Edición Crítica*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- _____. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges* (4 volumes). Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- BORGES, Jorge Luis e CRISTÓFALO, Américo. "Así escribo mis cuentos: entrevista con Jorge Luis Borges". In: *Quimera Revista de Literatura*, p.6-11.
- BORGES, Jorge Luis e outros (org). *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

2. Sobre Jorge Luis Borges

- ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Tauros: 1976.
- _____. *Versiones. Inversiones. Reversiones*. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges. Madrid: Gredos, 1977.
- _____. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983.
- ALMEIDA, Iván. "La moneda de Borges: de la degradación al desgaste - rudimentos de semiótica borgesiana". *Variaciones Borges* 13 (2000), p. 57-77.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.227-235.
- _____. *Borges ou do conto filosófico*. Folha de São Paulo, 3 de abril de 1996, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/borges/borg22.htm>> Acesso em 16 de novembro de 2016.
- BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- _____. "Digamos Irlanda, digamos 1824": para repensar la historia en Borges. In: TORO, Alfonso (Ed.). *Jorge Luis Borges: Traslación e Historia*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010, p. 35-45.
- BARALT, Luce López. "Jorge Luis Borges y el Islam". In: OLEA FRANCO, Rafael. (Ed.) *El legado de Borges*. México: El Colegio de México, 2015.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Junín: Centro Editor de América Latina, 1984.
- CABALLERO, María. *El nacimiento de un clásico: Borges y la crítica*. Madrid: Ed. Complutense, 1999.
- CALVINO, Ítalo. "Jorge Luis Borges". In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 246-253.
- CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

- COSTA, Newton Carneiro da. "Aleph" disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01089906.htm>>, Acesso em 21 de outubro de 2015.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cine*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CUETO, Alfonso (org.). *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- GENETTE, Gerard. "A utopia literária". In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo. "Duelo, oxímoron y objetos mágicos en la narrativa de Borges" In: *Revista de Psicoterapia Psicoanalítica*; tomo 2, n. 1, p. 75-85.
- HELFT, Nicolás y PAULS, Alan. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- KURLAT ARES, Silvia G. "Sobre 'El Aleph' y 'El Zahir'. La búsqueda de la escritura de Dios" in *Variaciones Borges 19 (2005)*.
- LAERA, Alejandra. "De la periferia al Imperio: inflexiones de la relación entre ficción y dinero en 'El Zahir' y 'El otro'" in *Variaciones Borges 23 (2000)*.
- LIMA, Luiz Costa. "A antiphysis em Jorge Luis Borges". In: *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MACHEREY, Pierre. "Borges e a narrativa fictícia". In: *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa: Estampa, 1971.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PASTORMELO, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. "Ideologia y ficción en Borges". In: BARRENECHEA, Ana Maria e outros. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981, p. 87-95.
- _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: estação Liberdade/FAPESP, 1998.
- _____. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação liberdade, 2004.
- REST, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- _____. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- TORNIELLI, Pablo. *Algunos motivos árabes y islámicos en la obra de Borges*. Disponível em <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/tornielli.pdf>> acesso em 11 de outubro de 2016.
- YOUNES, Ebtehal. "Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental". In: *Variaciones Borges*, vol 2 (1996)

3. Geral

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.
- _____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2009
- ADORNO, Theodor W e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEM, Giorgio. "Elogio da profanação". In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchékhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995
- ARISTÓTELES. *Física*, Livro IV. Madrid: Gredos, 1998
- _____. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2011.
- ARRIGUCCI JR, Davi. "A poesia da circunstância". In: STEVENSON, Robert Louis. *O Clube do suicídio*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARTHES, Roland. "O efeito do real". In: *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BERGSON, Henri *Memória e vida*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BÜRGUER, Peter. "O declínio da Era Moderna" in *Novos Estudos CEBRAP* nº. 20, março de 1988.
- _____. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)". In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. "A Personagem do Romance". In: CANDIDO, Antonio e outros. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.
- _____. "Ressonâncias". In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010
- CARCANHOLO, Reinaldo. *Capital: essência e aparência*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CEDRO, Gabriela García. *Boedo y Florida. Una antología crítica*. Buenos Aires: Losada, 2006.
- CHESTERTON, G.K. *A inocência do Padre Brown*. São Paulo: L&PM, 2011, livro em formato digital.
- _____. *The Arrow of Heaven* disponível em
<https://ebooks.adelaide.edu.au/c/chesterton/gk/c52fb/chapter26.html> acesso em 15 de novembro de 2015.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996
- _____. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- CROCE, Benedetto. *Breviario de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEWS, Peter. "Adorno, pós-estruturalismo e a crítica da identidade". In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. "Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas". In: DURÃO, Fabio Akcelrud e outros (org.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Teoria Literária. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Walter Benjamin: rumo a uma crítica revolucionária*. Fortaleza: Omni, 2010.
- _____. *Doce violência: a idéia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- EIKHENBAUM, Boris e outros. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- ELIOT, T.S. "Tradição e talento individual" in *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, eleventh edition, 1911, vol. 26. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Thousand_and_One_Nights> acesso em 22 de setembro de 2016.
- FORCLAZ, Roger. "A Source for 'Berenice' and a Note on Poe's Reading," In: *Poe Newsletter* (Oct. 1968), 1:25-27. Disponível em <<http://www.eapoe.org/pstudies/ps1960/p1968206.htm>> acesso em 13 dez. 2014.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1987.
- FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. "O inquietante". In: *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GENETTE, Gerard (e outros). *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Palimpsestos. La literatura en segun grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOTLIB, Nadia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.
- HARDY-VALLÉE, Benoit. *O que é um conceito?* São Paulo: Parábola, 2013.
- HAYES, Kevin J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press: 2004.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *O marxismo tardio*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria. Para uma nova crítica do valor*. Lisboa: Antígona, 2006.
- JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. "Os princípios da filosofia ou A monadologia". In: *Discurso de metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão popular, 2010.
- _____. *História e consciência de classe*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- MARX, Karl. *O capital. Vol I*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MAGRIS, Cláudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno?". In: MORETTI, Franco (org.). *O Romance 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1989.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na Literatura*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- MILLET, Gilbert e LABBÊ, Denis. *Le fantastique*. Paris: Belin, 2005.
- MONTEIRO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Ática, 1986.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral". In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- PASTA JÚNIOR, José Antonio. "Um projeto de Pierre Menard". In: *Lingua e Literatura*, n. 4, p. 285-304. (1975).
- _____. "O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 55, p. 61-70 (1999).
- _____. "Volubilidade e idéia fixa: o outro no romance brasileiro". *Sinal de Menos*, n. 4, p. 13-25 (2011)
- PERELMAN, Chaïm. *Tratado de argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PIETRO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. "Notas sobre Facundo". In *Punto de vista*. Año 3, nº 8 (1980).
- _____. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *The essential tales and poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Nobles, 2004.
- _____. "A filosofia da composição". In: *Poemas e ensaios*. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Contos de imaginação e de mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2013.
- _____. "Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne". In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.
- ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacó. "Romantismo e classicismo". In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSS, G. Macdonald. *Leibniz*. São Paulo, Loyola, 2001.
- SÁBATO, Ernesto. *Uno y el Universo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- SARTRE, Jean-Paul. "Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem". In: *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SIMMEL, Georg. "Psicologia do dinheiro". In: *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins fontes, 1995.
- STEVENSON, R. L. "O estranho caso de Mr. Jekyll e Mr. Hyde". In: *O clube do suicídio e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011.
- VIEIRA, Trajano. "Édipo: entre a razão e o daímon". In: *Revista USP*, n. 46 (2000), p. 88-96
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. Vol. III. São Paulo: Herder/Edusp, 1971.
- ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- ZOLA, Émile. "O senso do real". In: *Do romance*. São Paulo: Edusp, 1995