

Início agora um desfecho que – ao menos assim espero – possa vir a ser também um momento de abertura, cujos raciocínios por um lado demandem maior embasamento, além de correções e ajustes, e por outro indiquem caminhos para futuras investigações. Pretendo também, com isso, estabelecer um diálogo com tendências recentes no âmbito dos estudos literários, voltadas para uma compreensão da natureza da experiência estética no mundo contemporâneo. Devo partir, portanto, da identificação de determinadas relações no plano da história da literatura, de onde talvez possam surgir observações de caráter mais geral.

Em um espectro ampliado, o capítulo contém apontamentos para uma tentativa de compreensão dos fundamentos e impasses da cultura norte-americana, tal como observada por Borges, através do recurso a determinadas fontes literárias, para as quais a obra de Franz Kafka é usada como termo de comparação (um método a ser justificado nesta nota introdutória). De modo mais pontual, o argumento é voltado para possíveis impactos do pós-guerra no ambiente literário e intelectual da América Latina. Pois, apesar do curso político singular, mesmo dentre os países vizinhos, que seguiu a Argentina na década de 1940, com o surgimento do peronismo, entendo que a primeira reação de Borges diante da vitória dos Aliados teve mais a ver como os horizontes do panorama global, marcado pela crescente influência dos Estados Unidos, do que com questões de âmbito mais restrito. Apenas em um instante posterior, e por motivos que tentarei delimitar no final deste capítulo, a figura de Juan Domingo Perón assumiria maior relevância na trajetória do autor.

Feita esta observação, note-se que, nos dois capítulos anteriores, estive trabalhando com o recorte cronológico que vai de 1930 a 1945, no propósito de estabelecer alguns parâmetros gerais para uma possível compreensão do período, a partir da análise textos de Borges. Neste percurso, o intervalo entre o início da primeira grande guerra e o final da segunda pôde ser caracterizado como uma longa crise, marcada pela decadência do império britânico, e pela emergência, em território europeu, de doutrinas filosóficas, científicas e esteticistas, que tentaram oferecer, a problemas políticos, respostas de um radicalismo equivalente à angústia de uma época de transição, agravada pela crise econômica. A discussão do fenômeno terá favorecido uma espécie de enredamento crítico em suas circunstâncias, nuances e evoluções parciais – um pouco como os próprios movimentos militares e sócio-culturais da época criavam um clima de aprisionamento em armadilhas e recorrências, subtraindo ao espectador individual a imagem do porvir.

Passada esta etapa, o deslocamento do enfoque para o pós-guerra oferece ao pesquisador uma bem-vinda oportunidade de lidar com todo um novo conjunto de referências, que contribuam para a compreensão de fatores que, a partir de então, se tornariam decisivos na formação da identidade de muitos escritores. Creio que Borges concedeu a estes fatores uma atenção singular, em especial ao ler e comentar autores associados à idéia de “Estados Unidos”. Caso isto se verifique, esta será a primeira justificativa deste capítulo.

Mas se, por um lado, quero destacar como o autor entendeu o surgimento de um “mundo norte-americano”, por outro pretendo também sugerir como ele se sentia muito pouco em casa neste mundo. Inclusive porque a descrição que dele nos oferece é a de um mundo em que ninguém está em casa, em função do movimento de deslocamento, de abandono do lar, que o instaura e o define. Isto é: mesmo que aguardada com expectativa, a sensação de liberdade causada pelo fim da guerra presumiria a experiência da inadequação. Sobretudo, em se tratando de um sujeito que, apenas com muita dificuldade, conseguira se desprender de seu apego ao legado inglês, cuja autêntica expressão mais do que nunca havia ficado no passado, com suas exigências de vigor moral, valorização do humor e da sinceridade, práticas de negociação, cultivo da confiança, e promessas de alegrias.

Ainda assim, tentarei demonstrar como, com sutileza e consciência deste dilema, Borges recorreria à herança britânica para “adequar-se”, mesmo que

precariamente, a um contexto que presumia seu alheamento. A via para esta reconciliação seria uma experiência estética de caráter místico, a qual dependia de componentes cômicos para sua configuração no artefato literário, o que nela inseria um elemento de ruptura e diferenciação, impedindo sua projeção unidirecional em modelos sintéticos ou cosmológicos. Antes disso, contudo, é preciso apontar o caminho por ele trilhado para alcançar uma visão da conjuntura mencionada, e o traçado de uma genealogia literária parece ser o método mais condizente com suas manifestações sobre o assunto. Ela exigirá certo desvio da argumentação, para que seja verificada a hipótese de que o novo mundo, tal como contemplado pelo indivíduo exilado da velha ordem, era o mundo de Kafka. A seguir, portanto, será feita uma digressão, que me parece necessária ao prosseguimento do trabalho.

Recordo então que *América*, ou *O Desaparecido*, o primeiro romance de Franz Kafka, foi escrito durante os anos da Primeira Guerra Mundial. O protagonista da narrativa é Karl Rossmann, jovem inocente e encantador de uma família alemã de baixa classe média, mandado aos Estados Unidos por seus pais após ter engravidado uma faxineira. Na cena inicial, ele chega ao porto de Nova Iorque avistando a “estátua da deusa da liberdade”, banhada por uma intensa luz solar, enquanto é empurrado pela numerosa multidão que deixa o navio. Depois disso, passa por toda sorte de acasos, embaraços e peripécias em sua jornada pelo país, começando pelo episódio da perda de uma mala no porto, que o leva a ter um longo diálogo com o foguista da embarcação (este capítulo chegou a ser publicado isoladamente por Kafka). Entra em contato também com um tio, rico e excêntrico, que oferece uma acolhida ao mesmo tempo feliz e inusitada ao sobrinho; junta-se a trambiqueiros, patifes, bufões e artistas ambulantes; flerta com simplórias camareiras e ascensoristas; e, afinal, descobre no “Grande Teatro Natural de Oklahoma” uma promessa de repouso e bem aventurança, pois nele “todos são bem-vindos para participar na grande peça do mundo”. Mas, neste ponto, pequenos detalhes sobre o funcionamento do teatro parecem ir contra esta expectativa. E as páginas em que ele é descrito oferecem mais motivos de estranhamento do que de conforto para o leitor.

No dia 8 de outubro de 1915, após ter lido algumas passagens do *David Copperfield* de Dickens, Kafka anotou em seu diário:

“O foguista” é uma simples imitação de Dickens, e o será ainda mais o romance projetado. História da mala, o protagonista que alegra e encanta, os trabalhos humildes, a amada na casa de campo, as casas esqueléticas, etc., mas sobretudo o método. Agora me dou conta que minha intenção era escrever um romance de Dickens, enriquecido unicamente com as luzes mais penetrantes provenientes de meu tempo, e com as outras, mais tênues, provenientes de meu interior, onde estão escondidas.¹

E, em um prólogo de 1938, Borges caracterizou desta maneira a obra de Kafka:

Em quase todas as suas ficções há hierarquias, e essas hierarquias são infinitas. Karl Rossmann, herói do primeiro de seus romances, é um pobre rapaz alemão que abre caminho em um inextricável continente; por fim é admitido no Grande Teatro Natural de Oklahoma; esse teatro infinito não é menos populoso que o mundo, e prefigura o Paraíso (Traço muito pessoal: nem mesmo nessa figura do céu os homens conseguem ser felizes, e há ligeiras e diversas demoras).²

De tal modo que *América* está em uma posição bastante singular na história da literatura. É um epílogo e também um começo; na tradição à qual se vincula, o último romance do século XIX, e o primeiro do século XX. Nele, o “método de Dickens” se traduz na acumulação de ações e personagens insólitos, que aparecem e desaparecem durante a busca por um novo lar do forasteiro libertado de suas origens, levando-o a encontrá-lo em um desfecho redentor. Seu modelo possui contornos cômicos, mas na alegria do encerramento persiste a suspeita de que alguma coisa não anda bem. O Grande Teatro Natural de Oklahoma por pouco não é o paraíso – mas este pouco significa uma grande mudança. Ele é uma falha insidiosa e sutil, mas por isso mesmo mais notável e desconcertante, no tipo de arranjo alcançado nos finais de Dickens, que agora são atingidos pelas luzes, e pelas sombras, do tempo de Kafka. De acordo com o percurso que seguimos, o signo da desconfiança em relação a estes desfechos já terá se insinuado em um instante anterior do trabalho, também sob a forma de um breve lapso, mas então

¹ KAFKA, F. *Diários (1910-1923)*. Edición a cargo de Max Brod. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Fabula Tusquets, 1995, p. 338.

² BORGES, J. L. “Franz Kafka. *A Metamorfose*”. In: _____. *Prólogo com um Prólogo de Prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 112-4. “En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas. Karl Rossmann, héroe de la primera de sus novelas, es un pobre muchacho alemán que se abre camino en un inextricable continente; al fin lo admiten el el Gran Teatro Natural de Oklahoma; ese teatro infinito no es menos populoso que el mundo y prefigura al Paraíso. (Rasgo muy personal de Kafka: ni siquiera en esa figura del cielo acaban de ser felices los hombres y hay leves y diversas demoras)”. BORGES, J. L. “Prólogo”. [KAFKA, Franz. *La Metamorfosis*. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Losada, 1938]. In: _____. *Prólogo con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 105-7.

reversível. Refiro-me a “The Honour of Israel Glow”, o conto em que o Padre Brown se aproxima do desespero, ao encontrar, para um enigma, uma solução que não parece fazer sentido.

“É lícito afirmar que Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) teria podido ser Kafka”, escreveu Borges em um prólogo de sua *Biblioteca Personal*.³ A declaração está presente em outros artigos do autor, e esclarecida em “Sobre Chesterton”, um ensaio de 1947, recolhido em *Otras Inquisiciones*, onde ele compara duas parábolas, uma extraída do *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, e a outra de *O Processo*, de Kafka. Na primeira, pessoas cobiçosas olham para um castelo guardado por muitos guerreiros, em cuja porta há um guardião para registrar o nome daqueles que são dignos de entrar. Então um homem intrépido se aproxima deste guardião e diz: “Anoto meu nome, senhor”, para depois abrir a porta com sua espada e entrar no castelo. Na segunda – em “Diante da lei”, também publicada por Kafka como um texto autônomo –, um homem pede para ter acesso à lei, diante do guardião de uma porta, que diz haver, depois da sua, muitas outras, todas elas vigiadas por guardiões sempre mais fortes que os anteriores. Este homem senta-se para esperar. Passam-se os dias e os anos, e, antes de morrer, ele pergunta ao guarda como era possível que, durante todo aquele tempo, ele tivesse sido o único a querer entrar. O guardião lhe diz que somente a ele estava destinada aquela porta. E que ela então seria fechada.

“Chesterton dedicou sua vida a escrever a segunda destas parábolas, mas algo nele sempre o levou a escrever a primeira”, afirma Borges, para finalizar o ensaio.⁴ A observação talvez não seja de todo correta: as parábolas de Chesterton operam com movimentos dubitativos, oscilando entre a vacilação e a decisão, que o personagem de Bunyan parece desconhecer. Algo nele o inclinaria a reescrever, na forma de parábolas, os romances de Dickens. Enquanto o texto de Bunyan, um dos fundadores da tradição calvinista, associada à cultura norte-americana, tem como motivação uma fé mais enérgica, mas também mais sujeita a crises intensas de consciência, tal como Nathaniel Hawthorne e Hermann Melville a descreveriam em suas obras. Voltarei a este ponto, que será um tema relevante na primeira seção do capítulo. Por ora, fica a impressão de que, através do contraste,

³ BORGES, J. L. “‘La Cruz Azul y otros cuentos’, de Gilbert Keith Chesterton”. In: _____. *Biblioteca Personal*. OC, vol. 4, p. 483.

⁴ BORGES, J. L. “Sobre Chesterton”. [Los anales de Buenos Aires, n. 20-22, octubre-diciembre 1947]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 76-79.

Borges pretendia destacar justamente o que havia de hesitante nos relatos do escritor britânico, isto é, a desconfiança que, eventualmente, neles surgia, quanto ao êxito da ação de seus personagens e do acabamento de seus enredos (uma desconfiança que se tornaria acentuada no caso de Kafka). Assim, fica sugerido um quadro comparativo, de semelhanças e diferenças, com o qual pretendo operar.⁵

Em Dickens, veríamos atuar um *deus absconditus*, que, porém, sempre revela a justeza e a confiabilidade de suas deliberações, mesmo que o mundo possa parecer caótico. Seus heróis lhe devotam uma fé modesta e perseverante, que os torna capazes de organizar o mundo com correção e justiça, ao mesmo tempo em que são incorporados no esquema de uma inteligência universal. A diversidade dos caracteres particulares, a atenção para as idiossincrasias e infortúnios destes, na perspectiva da alegria dos encerramentos, transforma seus livros em populosas e divinas comédias, que consumam todas as promessas de sucesso no decorrer das tramas. Até mesmo a tragédia da orfandade anuncia um preenchimento, um *fulfilment* do vazio deixado pela ausência paterna, pois, se é a experiência mais radical da desgraça, está na outra extremidade da experiência da mais completa felicidade.

Chesterton teria se apropriado deste esquema, mas tornando-o, por assim dizer, mais esquemático. O que está diretamente associado ao comentário de Borges: confrontada com o horizonte da desconfiança, a razão se enrijece em uma fórmula, para ser preservada nas discussões escolásticas, e no *tour de force* sempre repetido em seus contos. Chesterton acreditava nas melhores soluções para os dramas humanos, mas já sabia que o simples e o verdadeiro podiam escapar-lhe de repente. Outra parábola que não escreveu, mas poderia ter escrito, é sobre como o padre Brown certa noite vai dormir, seguro de que o sacramento do sono lhe trará as respostas que necessita, e acorda no dia seguinte, perdido e transtornado, ao perceber que em seu sono escutara apenas um estranho silêncio.

Quando Joseph K. é detido uma manhã em seu quarto, sem ter feito mal a ninguém, a transição parece estar completa. É a lei que age sobre ele, mas a lei

⁵ Em um ensaio intitulado “Burckhardt and Nietzsche”, Eric Heller expõe um argumento que estabelece entre estes dois autores uma relação semelhante à que Borges propõe para a leitura de Chesterton e Kafka (Burckhardt poderia ter sido Nietzsche, mas algo nele o detinha antes do salto final nesta direção). Cf. HELLER, E. *The Disinherited Mind: essays in modern German literature and thought*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1975, p. 67-90.

não faz nenhum sentido. Presume-se que exista, em algum lugar fora do alcance de sua compreensão, e que não possa ser simplesmente ignorada. Mas, ao levá-la em consideração, o herói se mete em várias complicações, que mais confundem do que esclarecem os trâmites do processo. O que ele escuta são os ecos dos ecos de uma lei, que emana de uma fonte inacessível, mas à qual, com todas as forças que lhe restam, tentará corresponder com petições e defesas inúteis, até o esgotamento de todos os seus recursos. Nesta perspectiva, o problema de Kafka não seria a submissão a uma máquina estatal ou jurídica tirânica, mas o fato de que, em última instância, seus personagens estão livres – em um mundo no qual mesmo as ordens de detenção não passam de enigmáticos mandamentos, sem maiores conseqüências imediatas.

“Homens, não há mais do que um em sua obra”, escreveu Borges. “O *homo domesticus*, que anseia por um lugar, mesmo que humilíssimo, em uma Ordem qualquer; no universo, em um ministério, em um asilo de lunáticos, ou no cárcere”.⁶ Ou, como observou Luiz Costa Lima, o problema de Kafka é que seus personagens se defrontam com o esfacelamento da legalidade, mas nem por isso podem agir como se ela não existisse. Eles vivem em meio à desordem, e acatariam até mesmo uma sentença de prisão como um bem-vindo indício da efetividade do estado de direito.⁷

E, neste contexto, a busca de um lugar em uma ordem qualquer torna infinita a sua trajetória, em meio a escritórios abarrotados, advogados maliciosos, teólogos obscuros, eles mesmos tão perdidos, que nenhuma certeza podem oferecer quanto aos caminhos da lei. A este respeito, vale lembrar que Borges foi um dos primeiros comentadores a constatar o humor dos “pormenores estrafalarios” de Kafka, um humor que, no meu entendimento, repercute o do romancista inglês, e dele se diferencia decisivamente. Cenas recorrentes nos romances de Dickens, nas quais seus personagens caminham roçando os ombros nas paredes em oficinas superlotadas, por exemplo, corresponderiam a uma passagem de *O Processo*, mencionada por Borges, na qual K. adentra uma sala de audiências, de teto tão baixo que as pessoas carregam almofadas para não

⁶ BORGES, J. L. “Prólogo”. In: _____. *Prólogo con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 105-7.

⁷ Cf. LIMA, L. C. “Kafka, diante da lei”. In: _____. *Limites da Voz: Montaigne, Schlegel, Kafka*. Edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005 [1993].

machucar a cabeça.⁸ Mas o que, no primeiro caso, é uma enumeração de absurdos, tal como registrados do ponto de vista de uma criança, no segundo se trata de uma realidade objetivamente constatada, e por um adulto lúcido. O mundo de Kafka não tem conserto. Por isso, ao mesmo tempo em que pode ser absurdamente engraçado, é também embaraçosamente opressivo.

Sendo assim, as luzes do tempo de Kafka, e seus traços pessoais, significariam uma libertação dos moldes em que operava a razão novecentista. E ele teria representado a passagem não como uma conquista, mas como um trauma. De certa maneira, os romances de Kafka são os romances de Dickens, mas destituídos de seus começos e finais, e justamente esta destituição transforma por completo o percurso intermediário. Não por acaso, este movimento se iniciaria com a narração da história de um migrante europeu chegando aos Estados Unidos. Ou seja, um personagem característico do século XX, em seu desamparo das estruturas de proteção social, vigência do direito, e conforto religioso, que a crise do pensamento britânico converteu em costumes envelhecidos. Depois disso, o autor prescindiria da alusão a dados históricos tão nítidos em sua escrita, mas, por isto mesmo, tornaria sua obra ainda mais abrangente na capacidade de configurar uma nova imagem do mundo. De modo que, em determinados aspectos, este mundo é aquele que começou a assomar no horizonte do final do século XIX, continuou sua marcha durante a derrocada européia a partir de 1914, e consolidou sua predominância em 1945. Para o qual, segundo esta linha de raciocínio, a ambientação do judaísmo antigo, a que remete a obra de Kafka, torna-se um possível recurso comparativo.

Neste sentido, a opção de Borges por Bunyam, para estabelecer uma linhagem de autores cujo desdobramento nos leva a Kafka, é bastante elucidativa. Como foi notado, ela nos faz recordar que o *Pilgrim's Progress* é um texto central para a tradição calvinista, que está nas origens da formação da identidade norte-americana. Max Weber, uma referência obrigatória a partir deste momento, ressaltou este ponto, assim como as relações entre o judaísmo antigo e o protestantismo, dada a relevância do Velho Testamento em ambos os fenômenos. O autor sinaliza algumas semelhanças e diferenças entre estes dois conjuntos na

⁸ BORGES, J. L. “‘The Trial’, de Franz Kafka”. [El Hogar, 6 de agosto de 1936]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 327.

Ética Protestante, das quais me aproveito para voltar à comparação entre Bunyan e Kafka, tendo Chesterton como termo de mediação.⁹

Pois, em comparação com a vida de Cristo, que é consumação, *fulfilment*, cumprimento das promessas de um Deus piedoso e disposto a encarnar na Terra, a paisagem das antigas escrituras é de um enlouquecido transtorno, causado pela distância e até mesmo pela ausência de um Deus enigmático e implacável. Esta distância é instauradora da liberdade do homem, mas uma liberdade entendida no sentido negativo do termo, como a falta de uma orientação ética fundamental. O calvinismo teria resolvido o problema postulando uma arbitrária divisão do mundo entre eleitos e danados, equiparáveis aos *winners* e *losers* da terminologia secular, mas de acordo com uma decisão divina sem critérios aparentes, causadora de enorme tensão nas consciências. Ainda assim, se você acredita que é um dos primeiros, se escuta uma voz dentro de si convocando-o à ação, uma confiança mais feroz do que qualquer fé na razão e na justiça lhe dá forças para abrir caminho a golpes de espada e penetrar no castelo. Até mesmo por que penetrá-lo implica a confirmação do estatuto de eleito do indivíduo, segundo o arbítrio divino.

Entretanto, tal confirmação nunca poderia consumir-se completamente, tornar-se uma certeza, o que implicaria uma convergência impensável entre a verdade e o mundo, entre a vontade de Deus e a compreensão dos homens. Creio que a percepção deste impasse, associada à índole característica de seus personagens, proporciona um motivo freqüente nos romances de Kafka. Pois se, ao buscar certezas e convicções, tudo o que você ouve são as acusações de uma lei que não lhe permite qualquer defesa, e a balbúrdia babélica das interpretações contraditórias desta lei, aí você fica aguardando na porta, até que sua morte chegue sem ela ter sido aberta. Você é Joseph K.. Note-se que o problema deste não é saber-se definitivamente condenado, o que implicaria um acesso ao entendimento da lei. A questão é que uma missão – sua defesa – foi-lhe atribuída, interrompendo sua vida cotidiana, doméstica, sem que ele saiba em que direção seguir para executá-la.

⁹ Para a discussão subsequente, a ser estendida a toda a primeira seção do capítulo, utilizo as seguintes edições: WEBER, Max. *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo; revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Cia. das Letras, 2004 [1920], e WEBER, Max. *Ancient Judaism*. Translated and Edited by. Hans H. Gerth and Don Martindale. New York: The Free Press, 1958 [1922].

Depreende-se disto que os fundamentos do protestantismo, com suas decisivas repercussões na economia e na sociedade do século XX, geram um ambiente cultural que, para o egresso da antiga ordem, é o da traumática dissolução de um *status quo*, sem que outro modelo de organização ou conduta exista, a princípio, para substituí-lo. Desta forma, parece-me que a obra de Kafka narra a história de um indivíduo que, ao penetrar neste universo, depara-se com um labirinto onde está despojado de indicações seguras para voltar para casa. Ele tampouco detém a convicção ética necessária para se tornar um conquistador de novas terras ou um empreendedor de sucesso. Assim, se a dinâmica da hesitação e da decisão, presente em Chesterton com o auxílio da providência, é rompida, sua tendência é a margear a paralisia, ao transitar, desorientado, por entre os destroços do velho mundo.

A seguir, pretendo oferecer maiores coordenadas para o aproveitamento deste debate, e indicar como o tema surge na obra de Jorge Luis Borges. Espero substituir a imprecisão destas últimas observações por um argumento mais consistente, o qual, no entanto, suspeito merecer ainda maiores pesquisas e leituras, de modo que o apresento como um esboço de eventuais desdobramentos. Para este objetivo, deverá contribuir a inserção no trabalho de alguns nomes de escritores norte-americanos, geralmente atrelados aos do autor tcheco nos artigos de Borges, em especial Hawthorne e Melville (há também associações por ele feitas entre Kafka e Henry James, um tema que será deixado para outra oportunidade).¹⁰

Enfim, quero justificar mais uma vez a organização do estudo proposto, acrescentando-lhe o componente que orientará as próximas discussões. Ela pressupõe um diálogo entre formas literárias e modelos de organização sócio-política, que se estimulam e esclarecem mutuamente, sendo produtos autônomos da criatividade humana, em suas diferentes linguagens e esferas de atuação. Até agora, este enfoque permitiu a formulação de três quadros de valores (“Inglaterra”, “França” e “Alemanha”), com os quais a obra de Borges se relacionaria por meios variáveis: o manifesto programático, a prosa idílica, o discurso ensaístico, a paródia e a alegoria, para citar alguns exemplos, que

¹⁰ Para uma indicação de paralelismos nas obras de Kafka e James, de acordo com sua atualização de temas e procedimentos narrativos das escrituras, o que poderia servir de base à análise de alguns comentários de Borges a respeito, cf. Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: on the interpretation of narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

iluminam tais configurações com vieses e resultados distintos. Das conclusões provisórias deste trajeto, ofereço em seguida um resumo, tentando reunir seus pontos fundamentais.

Em primeiro lugar, por uma questão de identificação pessoal, cultivo de hábitos e preconceitos, e estratégias de auto-representação, o legado inglês veio a ser a referência central da análise de sua trajetória. Ao longo da década de 30, a disposição ao trabalho de reconstrução do estado argentino, aliada à esperança no futuro da nação, foi entendida nesta perspectiva, bem como o posicionamento do escritor nos debates que antecederam o início da Segunda Guerra Mundial. Nos dois casos, como indicativos de um temperamento simultaneamente conservador e progressista, que institui a estabilidade para avançar em suas propostas, mas às vezes encontra no estado de exceção a única saída para a restauração da normalidade institucional. Por outro lado, enquanto esta seria uma expressão positiva daquela tradição, a percepção de seu esvaziamento, da perda de sua efetividade, afinal, se tornou mais importante para a seqüência do exame. Pois, no vácuo deixado neste processo, seriam desenvolvidas formulações teóricas visionárias, forjadas para substituir uma ordem decadente.

O que pode ser visto como o resultado de um antagonismo latente durante todo o século XIX, gerador de conflitos solucionáveis até certo ponto, mas tornados mais agudos no século XX, conforme a própria estabilidade era presumida teoricamente. E se, em seus ideais de moderação e parcimônia, e no aspecto mediano de sua moralidade, o pensamento inglês favorecia um frágil equilíbrio em torno do eixo de suas mediações (a nação, a corporação, o sacramento), a maior reação contra ele viria dos extremos que não eram abarcados por seus preceitos: o Bem absoluto e o Mal radical, a paz perfeita e a utopia da guerra, que ou eliminavam ou hipertrofiavam o papel do conflito, segundo os mitos da Humanidade ou da Raça, substituindo a Nação como unidade política fundamental. No entanto, Borges entendeu que faltava substância e vigor à proclamação da autenticidade destes constructos, algo que pode ser atribuído ao caráter reativo dos mesmos, com sua apressada reciclagem de ideais aristocráticos, convertidos em pedantismo retórico, ou na banalidade da violência. Ele veria como sua própria obra de juventude ilustrava uma relação entre desespero e estetização, ou entre inquietude e megalomania, na qual teriam se originado estas doutrinas. Em um primeiro momento, isto teria sido motivo de

uma enternecida consternação, presente na biografia de Evaristo Carriego. Mas a rigidez ideológica que tais doutrinas viriam a adquirir implicava a necessidade de confronto com seus propagadores mais fanatizados.

Este ciclo termina com a derrota do nazismo, e todo o sentimento de alívio e júbilo que ela podia proporcionar. Mas, então, ficou sugerido que o inimigo mais poderoso de Hitler não era o império declinante, e sim um regime que, com as energias de uma potência em ascensão, e certo fervor sectário, situava-se nas antípodas do totalitarismo. Pois, enquanto este último agente projetava a imagem de um cosmos orgânico, onde as individualidades seriam eliminadas, o modelo sócio-político norte-americano teria o indivíduo como unidade fundamental de sentido de sua doutrina. O primeiro resultava em uma grande confusão, mas supunha-se que ela seria a aparência de uma ordem mais profunda; o segundo presumia a anárquica confusão do mundo como o campo de atuação de sujeitos conquistadores, enquanto condenava outros, os menos convictos de sua missão terrena, a uma interminável espera por um lugar na ordem das coisas.

Tendo isto em vista, pode-se compreender a insurgência alemã já como uma reação aos novos paradigmas do liberalismo anglo-saxônico, conforme este se radicalizava em um sentido oposto ao que o idealismo germânico estava inclinado a orientar-se. Pois, comparada à revolução industrial, que manteve dentro de certos limites o abandono à própria sorte das massas urbanas, o que aconteceu no século XX foi o verdadeiro *big bang* do capitalismo, um apocalipse financeiro.

Borges, o funcionário de quinta categoria de um estado em decomposição, esteve por muitos anos em uma posição favorável à percepção destas transformações. E ao dizer, já no final de sua vida, que Kafka era “o grande escritor clássico de nosso atormentado e estranho século”, ele estava se referindo à lucidez com que o autor de *O Processo* havia descrito a nova imagem do mundo, em uma perspectiva que ele próprio viria a assumir.¹¹ Sendo assim, na primeira seção deste capítulo, será examinado o conto “La biblioteca de Babel”, isto é, o conto declaradamente “kafkiano” de Borges, que também remete à obra de Melville, e está mais diretamente associado à sua experiência como empregado da biblioteca Miguel Cané. Nele, manifesta-se a perplexidade da voz narrativa com a idéia de um universo caótico e ilimitado, regido por leis desconhecidas, e onde se

¹¹ BORGES, J. L. “ ‘América. Relatos Breves’ de Franz Kafka”. In: _____. *Biblioteca Personal*. OC, vol. 4, p. 482.

movimenta uma multidão de indivíduos atomizados, cada um em uma missão particular, para a qual o sucesso parece impossível. Tratar-se-ia, portanto, de um texto situado no quadro de referências que mencionei, com um olhar aterradamente voltado para o futuro.

Mas, nem por serem inacessíveis, a verdade e a lei deixariam de ser buscadas, assim como são perseguidos o amparo de um lugar em qualquer espécie de ordem: a culpa é signo de individualidade e alheamento, mas também fonte do infinito desejo de retorno para um lar. E este desejo poderia levar a uma descoberta, insinuada em raros lampejos: a de que, entre o particular e o universal, entre o mundo concreto e a esfera do sentido, existem pontos de conexão dispersos, cuja contemplação confere significado a momentos especiais da travessia do sujeito. Refiro-me à possibilidade de uma experiência poética, que restituía ao indivíduo uma via de imersão na totalidade, ao mesmo tempo em que a nega, por seu caráter precário e efêmero. Dela, buscarei depreender uma relação entre a comédia e a mística, o que, por um lado, nos devolve à influência de Chesterton sobre Borges, mas também aponta uma felicidade possível no mundo de Kafka. Na segunda seção, procuro demonstrar como Borges relatou uma experiência desta natureza, com o propósito de escrever o texto que justificaria toda a sua carreira literária. Mas pretendo também argumentar que, dada a própria dinâmica da epifania, “El Aleph”, o maior feito poético de Borges, é também uma história sobre suas maiores frustrações.

Na última parte, o problema da inserção do autor no cenário político e cultural argentino será retomado. Ele pressupõe o entendimento de sua biografia como uma seqüência de mesquinhas e insucessos, entre os quais se incluía a escrita de “El Aleph”, entendimento este favorecido pelo próprio Borges, em variadas auto-representações, disponíveis em diferentes gêneros discursivos. Estas faziam dele um personagem kafkiano, mas traziam consigo a possibilidade de mudança de seu estatuto como intelectual, que será analisada. Veremos então que, àquela série de infortúnios, seria acrescentada a sua lendária “promoção” a inspetor de aves e coelhos do mercado municipal de Buenos Aires, sob o regime de Perón, em um episódio de nítidos aspectos cômicos, em que pese o desgosto do escritor com o regime instalado na Argentina do pós-guerra. Esta situação de antagonismo entre o escritor e o governo duraria até 1955, quando, com a deposição do presidente, Borges finalmente assumiria um cargo de certa

importância como funcionário estatal. Na ocasião, foi reafirmado seu compromisso com um projeto de nação presente em “Tareas e destino de Buenos Aires”, que, até aquele ano, ele não tivera oportunidade de colocar em prática. No entanto, por motivos que indicarei, será dada maior ênfase à sua atenção como conferencista, iniciada em 1948, como instância decisiva e surpreendente na consagração de uma identidade intelectual, dentro das condições culturais tratadas no decorrer do capítulo, por razões a serem examinadas.

5.1

O Apocalipse segundo Borges

THE PROPHET: And wait for what? God? He's not coming back.

Tony Kushner, *Angels in America*

Quando, em 1923, D. H. Lawrence publicou os seus *Studies in Classic American Literature*, já o título do livro conferia ao objeto de seu exame um estatuto até então impensado. Falar em uma literatura “clássica” norte-americana podia ser uma precipitação em vários níveis, entre eles o de comparar nomes como os de Nathaniel Hawthorne, Hermann Melville e Walt Whitman àqueles que já haviam se estabelecido como cânones da civilização moderna: Dante, Goethe, Voltaire, Dickens. Cada um destes últimos integrava um legado cultural que, através da modernidade, se formou em consonância com a idéia de “Europa”; portanto, era notável que, pela primeira vez, em muitos séculos, alguém conferisse tal peso a algo que surgira para além dos limites desta tradição. Por outro lado, Lawrence referia-se justamente ao esgotamento da tradição européia para justificar seu epíteto, um esgotamento que teria sido tema da obra de Borges, tal como observamos no decorrer dos últimos capítulos. Em diversas ocasiões, os textos do escritor argentino traziam referências satíricas a autores italianos, alemães, franceses, e até mesmo ingleses contemporâneos, para não dizer de quando elas remontavam à degeneração de hábitos estéticos em sistemas políticos correntes. Mas, salvo casos isolados, a mesma tendência não se confirma em suas alusões e comentários à literatura e à sociedade norte-americanas. Isto não é necessariamente signo de uma predileção, de uma aprovação de sua parte: é apenas o índice de um diagnóstico. Ou, como afirmou Lawrence: “Os europeus

modernos estão todos *tentando* ser radicais. Os americanos que mencionei simplesmente eram”.¹²

E, na era dos extremos, esta diferença viria a ser determinante. De um lado, estariam o exagero, a exaltação e o fanatismo, como últimos recursos de mentes exaustas; do outro, poderia haver exagerados, exaltados e fanáticos, mas isto seria o começo, não o fim de uma era. Ainda segundo Lawrence, desde que homens obstinados começaram a cruzar o atlântico para colonizar a Nova Inglaterra, seu propósito tinha sido o de construir ali um novo mundo, impulsionados por uma força vigorosa, quase desumana, que proclamava a extinção de velhos hábitos e preconceitos, e a rebelião contra as instituições morais, estatais e religiosas de seus antepassados. Sua ética era uma ética de homens livres que, todavia, submetiam-se com total devoção a um único mandamento, o de conquistar o mundo para a maior glória de um Deus exigente. Renunciaram à pátria, à família, ao lar, para se dedicarem a uma missão ao mesmo tempo incontornável, incondicional e incompreensível. Por estarem unicamente a serviço desta missão, tornaram-se estrangeiros em sua própria terra; e, por isso mesmo, a terra inteira se tornou o território da aplicação da sua vontade, que era a vontade de Deus.

Eles profetizavam uma nova era, e seu Deus era um Deus trágico. De acordo com o previsto para a seqüência do exame dos contos de Borges, estes pontos são fundamentais. Pretendo analisá-los em contraposição às categorias do trágico e do profético tal como recebidas da matriz grega, que tiveram maior ressonância na Europa moderna (particularmente na Itália, na França e na Alemanha), enquanto sua expressão de origem judaica repercutiu no ambiente protestante norte-americano, sendo ambas configurações extremadas em relação ao universo da comédia britânica, que dialogava com os códigos morais mais flexíveis do catolicismo.

Para tanto, recordei que, no início do trabalho, foi brevemente discutida a concepção da tragédia como via de renascimento cultural, segundo intelectuais como Gabrielle d’Annunzio e Georges Sorel, influenciados pela obra de Nietzsche, que recorrera ao helenismo para elaborá-la. Em outro momento, foi feita uma leitura dos contos policíacos de Borges, como paródias dos excessos

¹² LAWRENCE, D. H. *Studies in Classic American Literature*. New York: Doubleday & Company, 1951 [1923], p. 8.

simbolistas e expressionistas das vanguardas européias, onde a articulação entre a contenção formal e a violência correspondia à promessa de uma síntese do apolíneo e do dionisíaco. De modo que, também neste caso, dava-se a cumplicidade do rigor formal e da dissipação cósmica, ou da causa pacifista e do impulso bélico, equivalentes em seus aspectos utópicos e ideais aristocráticos, tal como exposto na seção 3.2.. Já o funcionamento da máquina totalitária foi descrito tendo em vista a sensação de intensidade que ela devia gerar em seus integrantes, em função do dinamismo inerente à sua organização, que parecia guiá-la para uma catarse trágica. De onde é possível inferir que, ao entrar em linha de choque com os Estados Unidos, em certo aspecto o nazismo estaria reencenando, no campo militar, o antigo antagonismo entre helenismo e hebraísmo, fundado em outro tipo de noção do trágico.

Um tanto arbitrariamente, na obra de juventude de Hegel pode ser localizada uma origem desta divergência na modernidade, ou o ponto a partir do qual ela sofreria um contínuo acirramento. Pois, no texto de Hegel sobre o “espírito do judaísmo”, de 1800, há indicações úteis à compreensão das distintas expressões da tragédia.¹³ Trata-se de um comentário à história de Abraão, que, sob o comando de uma voz severa e enigmática, abandona sua casa e se separa de sua família, convencido de que os deuses caseiros, os *lares*, eram credices que dividiam os povos e lhes exigiam uma devoção supersticiosa, enquanto seu guia reivindicava total devoção, sendo também ilimitado em sua autoridade: razão pela qual toda a terra se torna o lugar de um único e absoluto Deus. Mas, para estabelecer este domínio, Ele deve permanecer invisível, porque tudo que é visível tem fronteiras: daí a predominância do Verbo sobre a Imagem, o papel central da voz divina como veículo de ordens abruptas, que devem ser interpretadas como manifestações da Lei. Tampouco esta Lei poderia ser fixada em códigos morais (que resumem a obediência devida a alguns tópicos específicos), sob o risco de abrandar-se e corromper-se, na observância automatizada de seus preceitos.

A voz que guia Abraão é, simultaneamente, uma exigência e uma lembrança, advertindo-o de que o restante dos homens vive no esquecimento da vigência da ética, uma norma que não admite a transigência, e exige que os

¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. “El espíritu del cristianismo y su destino” (versión definitiva 1798-1800). [I] El espíritu del judaísmo”. In: _____. *Escritos de Juventud*. Trad. José María Ripalda y Zoltan Szankay. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1978, p. 287-302.

homens sejam santos, não apenas honrados ou honestos. Deste modo, ela o lança em uma jornada incerta e solitária, cujo episódio de origem é a trágica e traumática instalação de uma crise. E o submete a uma lei à qual ele nunca poderá corresponder com absoluta convicção, sem que a dúvida quanto aos seus conteúdos se instale mais uma vez em sua consciência, de modo que ele esteja sempre na iminência de uma catástrofe, sob o risco de voltar à crise instalada pela profecia. E, por razões como esta, Hegel afirmava que “a tragédia do povo judeu não é uma tragédia grega; não pode suscitar nem temor nem compaixão, pois ambos surgem unicamente do erro e do destino de um ser belo. Sua tragédia só pode suscitar o horror”.

Note-se a diferença: a profecia grega declara a consumação de um plano esteticamente perfeito, e eticamente neutro, para o qual não há diferenças entre o que é, o que foi e o que será. Ela é uma espécie de rememoração do futuro, que situa todo o tempo em um mesmo plano espacial, sendo, portanto, proclamada por *aedos* e adivinhos visionários, os que têm acesso ao mito e vêem a história como uma armadilha, da qual o indivíduo não tem como escapar. Já na profecia bíblica, segundo a expressão de Maurice Blanchot, “não é o futuro que é dado, mas o presente que é retirado”, o que faria dela uma força de desorientação individual.¹⁴ A palavra profética é um escândalo até mesmo para o profeta, um despropósito, um absurdo. “E és tu, senhor, que me dizes isto?”, ele chega a perguntar.

A contestação é signo de um despreparo, mas também de um apego às convenções que definem o que é justo, lúcido e racional: antes de se transformar em um outro homem, o profeta duvida da seriedade, ou mesmo da sanidade de Deus. Afinal, neste quadro de referências, nada que tem a ver com Deus é muito confortável. Os profetas não procuram o êxtase, eles o recebem como uma eleição, através de uma escolha dissociada de quaisquer méritos ou qualidades, e este episódio pode ser sentido como uma violência, uma violação, uma catástrofe. Além disso, ao tornar-se um receptáculo da voz divina, ele anuncia uma crise de proporções inéditas, na medida da ira de uma potência desconhecida e misteriosa, que substitui as divindades familiares e locais.

Assim, enquanto a tragédia grega projetava-se em direção a uma catarse definidora da condição humana em relação ao plano divino, pela via da restituição

¹⁴ BLANCHOT, M. “A palavra profética”. In: _____. *O Livro por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 113-124.

do indivíduo a um universo mítico, a tragicidade bíblica é devastação e abertura, recomeço do mundo desviado da norma ética original. E, antes que este mundo possa ser reconstruído segundo a fidelidade a esta norma indivisível, há um momento de puro desconcerto da criatura que se depara com um comando desta natureza. *Ehych asher ehych, I am what I am, Eu sou o que sou*: quando se apresenta ao profeta no livro do Êxodo, é como se Deus falasse uma língua estrangeira, que em qualquer idioma soa como uma tradução, porque nenhuma língua familiar ou tribal serve à compreensão do nome de Deus. Fica assim inaugurado o mundo babélico das várias interpretações sobre o significado da palavra divina, cuja irrupção é também signo de uma distância, da quebra da aliança que teria permitido o entendimento de sua fala.

E, retomando as referências e leituras de Borges, Hermann Melville surge como o autor moderno que, talvez mais do que nenhum outro, se propôs e reescrever as escrituras, naquela que seria sua obra mais ambiciosa, situando-a em uma terra devastada, de profetas em estado de transe e maníacos aventureiros, lançados ao mar infinito, em missões inexplicáveis. *Moby Dick* é, decerto, uma extravagância – como o “excessivo *Ulisses* de Joyce”, a “inacessível *Montanha Mágica* de Thomas Mann”, nas definições de Borges¹⁵ –, mas isto porque o universo que ele descreve parece ser ele mesmo uma extravagância divina, algo que parece feito para confundir e desorientar os homens. Ou, como diz o narrador no capítulo XLIX, uma atordoante *practical joke*, da qual o sujeito pode suspeitar que foi criada unicamente no propósito de permanecer incompreendida, tornando vãs todas as tentativas de controle e entendimento do mundo. Para este sentimento contribui a percepção de que a empresa monomaniaca do capitão Ahab, sua obstinada perseguição à baleia, é uma empresa sem sentido, governada por uma divindade delirante, em um oceano cruelmente absurdo e insensato.

Ou, como escreveu Borges, em um texto de 1944:

O símbolo da Baleia é menos capaz de sugerir que o cosmos é malvado do que de sugerir sua imensidão, sua desumanidade, sua bestial ou enigmática estupidez. Chesterton, em uma de suas narrativas, compara o universo dos ateus a um labirinto sem centro. Tal é o universo de *Moby Dick*: um cosmos (um caos) não só

¹⁵ Cf. BORGES, J. L. “ ‘Le Gardien d’Epaues’, de Robert Francis”. [*El Hogar*, 14 de mayo de 1937]. In : _____. *Borges en El Hogar*, p. 49.

perceptivelmente maligno, como o que intuíram os gnósticos, mas também irracional, como o dos hexâmetros de Lucrecio.¹⁶

Com isso, nos aproximamos de encerrar um preâmbulo necessário à leitura proposta de “La biblioteca de Babel”.¹⁷ Antes, porém, vale ressaltar um ponto, que a menção a Chesterton sugere. Em comparação com a atuação regular e reconfortante do Deus católico no mundo, a narrativa atordoante de Melville implica a possibilidade de um Deus que seja pura negação da ordem. Em última instância, um não-Deus: uma ausência, que seria indício de um abandono definitivo, um silêncio que repercute como entrega dos homens à própria sorte, desumano em sua recusa a oferecer a chave de interpretação da Lei, mas que, ainda assim, é sentido como espaço a ser preenchido, porque a ausência de Deus não é sua não-existência, mas o distúrbio causado pela falta de Sua palavra.

Ao fenômeno do *desencatamento do mundo* – a eliminação da magia, ou da graça sacramental, como mecanismo de compensação às insuficiências humanas – pode ser creditada esta angustiada tensão, na qual a descrença assoma como uma fatalidade trágica, causada pelo desaparecimento de Deus. Note-se que, neste sentido, ele não acarreta necessariamente uma diminuição do sentimento religioso, e, muito pelo contrário, pode implicar sua intensificação. No plano literário, algo semelhante acontece quando os limites tradicionais da forma são desfeitos – e nem por isso a consumação formal do romance deixa de ser buscada, preservando um desejo que pode deparar-se com sucessos parciais e grandes frustrações.

Enfim, o propósito de toda esta discussão é o de preparar a introdução no trabalho de um conceito fundamental para certa leitura da obra de Kafka, e, em determinado momento, para a compreensão do pensamento de Borges: o da

¹⁶ BORGES, J. L. “Herman Melville. *Bartleby*”. In: _____. *Prólogo com um Prólogo de Prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 125-127. “El símbolo de la Ballena es menos apto para sugerir que el cosmos es malvado que para sugerir su vastedad, su inhumanidad, su bestial o enigmática estupidez. Chesterton, en alguno de sus relatos, compara el universo de los ateos con un laberinto sin centro. Tal es el universo de *Moby Dick*: un cosmos (un caos) no sólo perceptiblemente maligno, como el que intuyeron los gnósticos, sino también irracional, como el de los hexâmetros de Lucrecio”. BORGES, J. L. “Prólogo”. [MELVILLE, H. *Bartleby*. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Emecé Editores, 1944] In: _____. *Prólogos con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 118-9.

¹⁷ Sobre *De Rerum Natura*, a obra a que faz referência a recordação de Lucrecio, e sua capacidade de elucidar aspectos desta discussão (que não devo desenvolver, por desconhecer o poema, e privilegiar o diálogo com autores ingleses e norte-americanos modernos), ver Francis Wolff, “Tudo é corpo ou vazio”. In: _____. NOVAES, A. (org.) *Poetas que Pensaram o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 65-81.

*teologia negativa*¹⁸, concernente à idéia de que, em um mundo abandonado por Deus, os fragmentos irracionais e desconexos do mundo são também rastros deixados por Sua passagem, ecos de ecos do Verbo responsável pela criação. A liberdade só existe como desprendimento de um vínculo; ela é causada por uma completa separação entre o real e o verdadeiro, mas cogita-se o encontro de sinais deixados pela união entre ambos.

Mas esta implicação será mais aproveitada na seção seguinte, com a tentativa de entender que tipo de experiência estética este universo pode proporcionar. Por ora, quero ressaltar que, se os universos de Melville e Kafka, como Borges os qualificou em conjunto,¹⁹ são ambos angustiosos e desesperados, é porque a intensidade com que o sujeito se lança à tarefa de interpretar estes signos tem como resultado sua ainda mais atroz perdição no labirinto, podendo ter como efeito tanto a monomania de Ahab quanto a apatia de alguns heróis kafkianos. Mais adiante, a introdução de outro relato de Melville no argumento deve conferir novas nuances a esta analogia.

Enfim, em um texto de 1939, no qual se refere às “imaginações horríveis” já criadas pelo homem, Borges se refere às idéias platônicas como uma “anormalidade”, que podemos associar a outros pesadelos freqüentes em sua obra a partir daí: o das sociedades secretas, dos relatos policiais, das cosmologias míticas. Em todas elas, o indivíduo é subjugado por uma ordem tautológica, independente da ação do sujeito, a quem cabe somente submeter-se à articulação do todo. Entretanto, o artigo é dedicado à descrição de outra quimera, também “anormal” do ponto de vista do senso comum, onde a atuação individual está desimpedida para ler das mais variadas formas a escrita do mundo, mas por isso mesmo encontra aí uma atividade que só aumenta sua sensação de deslocamento:

Procurei resgatar do esquecimento um horror subalterno: a vasta biblioteca contraditória, cujos desertos verticais de livros se estendem no incessante jogo de multiplicarem seus signos, e que tudo afirmam, tudo negam e confundem, como uma divindade que delira.²⁰

¹⁸ Sobre a teologia negativa como critério de leitura da obra de Franz Kafka, além do já mencionado estudo de Erich Heller, ver LÖWY, M. “Theologia negativa e utopia negativa: *Franz Kafka*”. In: _____. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central: um estudo de afinidade eletiva*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989 [1988], p. 67-84.

¹⁹ Cf. BORGES, J. L. “‘El Hechizado’, de Francisco Ayala”. [*Sur*, Buenos Aires, año XIV, n. 122, diciembre de 1944]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 281.

²⁰ “Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren en el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo

O trecho anuncia, portanto, a composição, que seria executada dois anos depois, de “La biblioteca de Babel”. Devo expor o conto em suas linhas gerais, de modo a ressaltar alguns tópicos nele presentes que podem ser esclarecidos pelas observações anteriores, além de preparar, na paráfrase, algumas inferências eventualmente capazes de nos fazer avançar um pouco mais no exame do assunto.²¹

A abertura do relato nos oferece uma minuciosa descrição do universo, “que outros chamam a Biblioteca”, deixando claro, desde logo, que ambos os termos são intercambiáveis. Como se recordará o leitor, o narrador se refere a um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais interligadas, com vastos poços de ventilação no meio, de modo que de cada hexágono se vêem os pisos inferiores e superiores, interminavelmente, todos eles ocupados por prateleiras e prateleiras de livros. Borges inclui neste parágrafo alguns divertidos “pormenores estrafalarios”, como os minúsculos gabinetes, anexados a todas as galerias, onde um homem pode dormir em pé e fazer suas necessidades. Mas, no geral, o texto tem o efeito de oprimir o leitor com a sensação do contraste entre a grandiosidade de tal universo e a pequenez da figura humana, algo que a utilização da primeira pessoa a partir do segundo parágrafo só faz por enfatizar:

Como todos os homens da biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez o catálogo dos catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci.²²

E, na sequência desta apresentação, começa a exposição das polêmicas sobre a natureza e a forma da biblioteca:

afirman, lo niegan y lo confunden, como una divinidad que delira”. BORGES, J. L. “La biblioteca total”. [Sur, Buenos Aires, año IX, n. 59, agosto de 1939]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 24-27.

²¹ A análise a ser feita dialoga, sobretudo, com a proposta por Susana Kampff Lages, em “Jorge Luis Borges, Franz Kafka e o labirinto da tradição”. São Paulo, *Revista de Letras* (UNESP), v. 33, p. 13-21, 1993. Outras referências que a ela estão vinculadas serão citadas na próxima seção deste capítulo.

²² BORGES, J. L. “A biblioteca de Babel”. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. OC [edição brasileira], vol.1, p. 516. “Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací”. BORGES, J. L. “La biblioteca de Babel”. [1941]. In: _____. *Ficciones*. OC, vol. 1, p. 499-505.

Afirmo que a Biblioteca é interminável. Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço. Alegam que é inconcebível uma sala triangular ou pentagonal. (Os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus.) Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível”.²³

Feitas estas considerações, a questão da origem da biblioteca é levantada. Mas, neste ponto, o narrador é sentencioso: ela “só pode ser obra de um deus”. A magnitude do edifício, sua massiva sobreposição de pisos regulares, cujo fim – e finalidade – o olhar não alcança, parecem feitas para indicar “a distância que há entre o humano e o divino”. Como o mar de Melville, a biblioteca é uma inquietante e volumosa acumulação da matéria, que de qualquer ponto de observação se revela como resultado de uma força desconhecida. A biblioteca é sublime.

Mas o deus que criou este despropósito parece tê-lo abandonado há muito tempo, deixando-o entregue aos homens, como se tivesse sido feito para que nele se perdessem. O aspecto informe e caótico de todos os livros, que apresentam indeterminadas variações de vinte e cinco símbolos ortográficos, com “léguas de insensatas cacofonias, de estultices verbais e incoerências”, surge como um castigo babélico, cruel e indiferente ao distúrbio das consciências humanas. Mas uma descoberta teria transformado por completo o estilo de vida neste universo: a de que, nele, não há dois livros idênticos, uma premissa incontroversa, que leva à conclusão de que todas as combinações possíveis, entre todos os símbolos, estão presentes nas prateleiras, em todos os idiomas. A isto equivale a promessa de que o sentido e a justificação da vida de cada indivíduo estejam registrados em algum livro, a ser buscado com fervorosa intrepidez, mesmo que ele se encontrasse a milhas de distância de seu hexágono natal, lançando os sujeitos a jornadas febris. Ou, como afirma o narrador, em um parágrafo que creio demandar a citação mais extensa:

²³ “Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Bástame, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”.

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse: em algum hexágono. O universo estava justificado, o universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança. Naquele tempo falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e de profecia, que para sempre vindicavam os atos de cada homem do universo e guardavam arcanos prodigiosos para seu futuro. Milhares de cobiçosos abandonaram o doce hexágono natal e precipitaram-se escadas acima, premidos pelo vão propósito de encontrar sua Vindicação. Esses peregrinos disputavam nos corredores estreitos, proferiam obscuras maldições, estrangulavam-se nas escadas divinas, jogavam os livros enganosos no fundo dos túneis, morriam despenhados pelos homens de regiões remotas. Outros enlouqueceram... As Vindicações existem (vi duas que se referem a pessoas do futuro, a pessoas talvez não imaginárias), mas os que as procuravam não recordavam que a possibilidade de que um homem encontre a sua, ou alguma pérfida variante da sua, é computável em zero.²⁴

E o texto prossegue em um tom cada vez mais apocalíptico. Refere que, “à desmedida esperança, sucedeu, como é natural, uma grande depressão”, favorecendo o aparecimento de seitas – como a dos “Purificadores” –, cultos – como o do “Homem do Livro” –, sustentando a crença de que a desordem, as peregrinações sem sentido, os fluxos migratórios, as discórdias heréticas, o fanatismo, as epidemias e a loucura eram a norma na Biblioteca: “Afirmam os ímpios que o disparate é normal e que o razoável (ou mesmo a humilde e pura coerência) é uma quase milagrosa exceção”. Deste modo, avulta a imagem de uma história universal caótica, trágica, feita de episódios desconexos, cuja realidade incontornável é tão problemática quanto irredimível. Por último, o narrador, resignado a assistir a este espetáculo, especula que a Biblioteca pode ser ilimitada e periódica, fazendo com que, se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria, ao cabo dos séculos, que os mesmos volumes se repetem,

²⁴ “Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza. En aquel tiempo se habló mucho de las Vindicaciones: libros de apología y de profecía, que para siempre vindicaban los actos de cada hombre del universo y guardaban arcanos prodigiosos para su porvenir. Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación. Esos peregrinos disputaban en corredores estrechos, proferían oscuras maldiciones, se estrangulaban en las escaleras divinas, arrojaban los libros engañosos al fondo de los túneles, morían despeñados por los hombres de regiones remotas. Otros se enloquecieron... Las Vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero”.

na mesma desordem. Que, repetida, seria uma ordem, ou a Ordem: “Minha solidão se alegra com esta elegante esperança”.

O conto nos oferece, portanto, a imagem de um mundo impossível de ser fixado em uma imagem: um labirinto cujo centro pode estar em qualquer lugar, e não está em lugar nenhum. Uma desordem de hábitos, inibições, polêmicas, ritos, vindicações, profecias, disparates, para a qual cada indivíduo é um novo começo, uma nova possibilidade de interpretação do universo – que pode ser uma armadilha, pode ser um vazio, pode ser uma ordem –, sendo que todas elas fracassam diante da enigmática e desconcertante falta de sentido do mundo. Talvez estas observações sejam suficientes para que seja dado um passo adiante na exposição planejada.

No início deste trabalho, vimos como o jovem Borges via na expansão da cidade moderna um processo que ameaçava resultar no caos, contra o qual ele mobilizava mitos locais capazes de gerar coesão cultural; na sequência, acompanhamos a maneira como ele abandonou e transformou mitos desta espécie em motivo de horror e escárnio. Mas isto não quer dizer que a potência explosiva do capitalismo deixasse de ser fonte de pesadelos. Portanto, meu argumento é que, ao escrever um relato que remetia aos distúrbios das escrituras antigas, Borges estava tratando da experiência trágica que melhor descrevia a condição do sujeito – ou, ao menos, a sua condição – no ambiente contemporâneo. A evolução deste quadro havia gerado reações, que projetavam sínteses idealistas, e prometiam uma coincidência entre o mundo e a verdade – mas que, destituídas de senso de realidade, transformavam sonhos e ambições quiméricas em programas políticos voltados para a conformação do mundo nos moldes da Idéia. “La biblioteca de Babel” expõe a relativa insignificância destes projetos: no interior do texto, o nazismo teria sido apenas um entre tantos disparates similares. Deste modo, o universo da biblioteca estimula um discurso histórico que, nas palavras de Edward Gibbon, seria “pouco mais do que o registro dos crimes, loucuras e desventuras da humanidade”.

No estabelecimento de um diálogo com autores norte-americanos, porém, o conto propõe inferências sócio-históricas específicas. De certo modo, os procedimentos que serviram à imaginação do relato, em 1941, seriam apropriados para tratar de transformações de longo prazo e grande impacto no panorama ocidental, a terem sua importância confirmada quatro anos depois. Eles

implicavam tanto a ênfase na busca da salvação pessoal, ou na procura por vindicações motivada por um deslocamento ético-vocacional, quanto a inadequação do indivíduo, em um contexto no qual o êxito desta jornada tem chances praticamente nulas de acontecer. Afinal, Borges veria aquelas transformações na posição de um egresso do século XIX, de um migrante recém-chegado à América, de um personagem de Kafka, o que torna ainda mais marcante o sentimento de inadequação. Sua situação profissional na época, os anos de “sólida infelicidade”, como empregado de uma biblioteca suburbana, apenas ressaltava este ponto. Por um lado, ela presumia o insucesso, então mais do que consolidado, do plano de integrar-se a um esforço de construção nacional, favorecido por seu temperamento e predileções, mas impraticável no período. Por outro, ameaçava-o com o desalentador anonimato na metrópole em expansão, onde as virtudes da modéstia eram revertidas em tibieza de caráter.

Este é um pano de fundo no qual quero situar ainda mais algumas observações. Acredito que, a partir deste mesmo despojamento, e desta mesma idiotia, podem ser extraídos novos direcionamentos para a compreensão da trajetória intelectual e literária de Borges. Mas, para tanto, um enfoque maior deve ser dado a personagens, um pouco diferentes dos fanáticos viajantes de hexágonos, e com os quais o autor se identificava, ou que ele próprio viria a criar. Pois, ao voltar-se principalmente para a ilustração de um modelo filosófico – mesmo que “modelar” e “filosófico” sejam adjetivos talvez pouco apropriados neste caso –, “La biblioteca de Babel” se inclui naquela categoria dos textos de Borges que não passam de caricaturas de idéias gerais – mesmo que ele se refira justamente a um contexto no qual as idéias gerais são o que menos importa. Enfim, ele nos apresenta a biblioteca vista de cima, ainda que na perspectiva de um observador isolado, pois o que sobressai são os movimentos históricos mais amplos, de maneira que a idéia de *história* se torna um correspondente conceitual da narrativa, entendida como o lugar onde a instabilidade e a variedade do mundo lhe conferem um caráter trágico e problemático.

Agora, inclusive para caracterizar melhor o que foi dito a este respeito, pretendo substituir a lente grande-angular, utilizada nesta descrição, por uma teleobjetiva. Isto é, imaginar a possibilidade de enfocar um só habitante da biblioteca em sua travessia terrena. Dê-se a esta habitante o nome do protagonista de um conto publicado por Nathaniel Hawthorne no século XIX, e comentado por

Borges em um de seus mais completos e extensos ensaios sobre um autor específico, onde afirma que os vinte e quatro capítulos de *The Scarlet Letter* continham várias passagens memoráveis, mas nenhuma delas o teria comovido tanto como “a singular história de Wakefield”. A partir daí, a exposição feita sobre a palavra profética deve ganhar uma nova conotação, preparando a continuidade do capítulo, no intuito de entender como surge uma via para a mística e para a poética neste universo transtornado. Para tanto, a caracterização de “Wakefield” como uma narrativa “comovente” tem certa importância.

Resumindo, Hawthorne relata com total objetividade a história de um homem que decide ausentar-se de casa por uma semana, sem motivo aparente. Ele aluga um apartamento próximo ao seu, onde o espera sua mulher, e igualmente sem nenhuma razão manifesta prolonga esta situação por vinte anos. Enfim, já envelhecido e irreconhecível, resolve bater à porta de casa, onde o acreditam morto – com o que se encerra a história. Borges refere-se a “Wakefield” como um mistério cujas interpretações seriam inumeráveis, acrescentando em seguida que “nesta breve e ominosa parábola – que data de 1835 – já estamos no mundo de Hermann Melville, no mundo de Kafka. Um mundo de castigos enigmáticos e culpas indescifráveis”.²⁵ Na sequência, ele alude à ambientação comum a todos estes autores, isto é, “as iras e castigos do Velho Testamento”, ou, segundo um outro comentário seu sobre o autor tcheco: “Seu tema é a relação com um deus e um cosmos incompreensíveis. O deus do final do livro de Jó, o deus que manda o Leviatã, é o deus de Kafka”.²⁶ Mas, no texto sobre Hawthorne, ressalta também as semelhanças do estilo daqueles escritores, quando inserem, no distanciamento em relação aos seus personagens, uma certa compaixão, que o Deus do Velho Testamento desconhece, da mesma forma como os infortúnios por eles sofridos não atingem a dimensão catastrófica da profecia bíblica.

Pois indivíduos como Wakefield estão despojados tanto do conforto do lar, quanto da possibilidade de se converterem em santos, seguindo um caminho ético com retidão e heroísmo. Por isso Borges se refere à trivialidade do protagonista de Hawthorne, cujo percurso é o de um homem comum, a quem tudo foi retirado, e nada é dado em troca. Por um lado, é uma história de renúncia, martírio, privação, que remete a lendas de homens que abandonam suas famílias, para enfrentarem

²⁵ BORGES, J. L. “Nathaniel Hawthorne” [1948]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 59.

²⁶ Apud CASARES, A. B. *Borges*, p. 553.

imensos mares e bibliotecas populosas; mas tudo se dá em umas poucas e enternecedoras páginas, com a descrição de um sujeito qualquer, que parece impulsionado pela mais débil e insensata das motivações, e se perde – para nunca mais se encontrar – na babélica metrópole moderna.

E, assim como “Wakefield” está para *The Scarlett Letter* na obra de Hawthorne, “Bartleby” parece estar para *Moby Dick* na obra de Melville. Os romances de ambos retratam os delírios e obsessões de heróis fanatizados, como o capitão Ahab e o reverendo Dimmesdale, intransigentes em suas vocações, e intrépidos em suas conquistas, capazes de se tornarem santos e heróis, mas condenados à dúvida trágica, e à desumanidade do espaço em que transitam. Integrando, neste aspecto, um corpus de lendas sobre a tensa relação entre o indivíduo problemático e a afastada divindade que lhe atribui uma missão em um universo caótico. Enquanto “Wakefield” e “Bartleby” parecem pressupor o caráter vão de qualquer empresa deste tipo, ao tratar de indivíduos simplórios, incapazes de dar um curso ético determinado às suas vidas. E, a partir deste ponto, acredito que surgem novos elementos para discussão sobre a *persona* literária de Borges, mais uma vez através do recurso à tradição cômica inglesa, mas, neste caso, adaptada a outro contexto, e contando com outras matrizes análogas.

Pois, ao transferirem seus textos breves para a cidade, aqueles escritores as situam em um terreno de criaturas desgarradas e sem qualquer vínculo com a transcendência, na exposição de uma mundanidade concreta incapaz de suscitar terror: como o Evaristo Carriego de “La canción del barrio”, eles são idiotas que só apelam para nossa piedade. Note-se também que, na relação entre “Wakefield” e “Bartleby”, há uma espécie de passagem do velho para o novo mundo: Hawthorne situa sua narrativa em Londres, enquanto a de Melville já acontece na mais populosa Nova Iorque. Mas nem por isso ela deixa de aludir à influência do legado britânico, da qual se desprende e ao mesmo tempo à qual recorre, no tratamento dado à figura do excêntrico e absurdo escriturário de Wall Street, sem família ou lugar no mundo, que se limita a dizer *I would prefer not to* sempre que qualquer tarefa diferente das habituais lhe é requisitada. Eis o comentário de Borges sobre o texto:

Bartleby já define um gênero que, por volta de 1919, Franz Kafka reinventaria e aprofundaria: o das fantasias da conduta ou do sentimento ou, como agora

rudemente se diz, psicológicas. Além do mais, as páginas iniciais de *Bartleby* não pressentem Kafka; antes, aludem ou repetem Dickens...²⁷

O influxo de Dickens nos escritos de Melville é também identificável em contos como “The two temples” e “Poor man’s pudding and rich man’s crumbs”, o que converte sua obra em um lugar em que se dá a mesma cisão observada no primeiro romance de Kafka. De um lado, está o *homo domesticus*, humilde e em busca de uma posição na ordem do mundo – do outro o mundo enorme e desordenado da metrópole contemporânea. E, transferindo a constatação de Borges do final para o início do relato, Giles Deleuze elaborou um raciocínio que ecoa não somente o artigo do argentino sobre “Bartleby”, mas nos faz recordar igualmente seu comentário sobre *América*:

Tudo começa como num romance inglês, em Londres e de Dickens. Mas a cada vez algo estranho se produz e turva a imagem, afeta-a de uma incerteza essencial, impede que a forma “pegue”, mas também desfaz o sujeito, lança-o à deriva e desfaz qualquer função paterna (...) Tudo começava à inglesa, mas continua-se à americana, seguindo uma linha de fuga irresistível.²⁸

É uma questão de ênfase: Borges se surpreende ao ainda encontrar traços de Dickens no final da história, e Deleuze mostra como estes traços serão apenas débeis reflexos de uma luz evanescente. Mas o texto do ensaísta francês desenvolve com maior detalhe as implicações do fenômeno, apontando para o aspecto irredutível da *originalidade* do personagem de Melville, expressa na fórmula repetida de sua recusa, um murmúrio absolutamente idiossincrático, que desafia qualquer explicação psicológica ou interpretação formal. Trata-se de uma voz à qual tudo o que resta é postular-se como enigma, e que como tal se define, isto é, como a impossibilidade de toda definição. Enfim, nesta mísera afirmação da individualidade, através de uma misteriosa negativa, residiria uma negação primária de *todos* os códigos morais, modelos estéticos ou profecias éticas positivas que servem à organização de nações, cosmologias ou doutrinas.

²⁷ “Bartleby define ya um género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento o, como ahora malamente se dice, psicológicas. Por lo demás, las páginas finales de “Bartleby” no presienten a Kafka; más bien aluden o repiten a Dickens...”.

²⁸ DELEUZE, G. “Bartleby, ou a fórmula”. In: _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 80-103.

Daí a novidade que um “Wakefield” ou um “Bartleby” podem representar na história da literatura, no recurso a um esquema de um deslocamento profético, que pode levar ao ímpeto conquistador ou a grandes crises de consciência, mas neste caso resulta apenas na mais pura perplexidade do indivíduo. Um indivíduo sem um Lar, que o defina segundo seu lugar na família, sem um Estado, que lhe atribua encargos e tarefas, sem uma Raça, que o acolha no seio da terra, e sem um Deus que dê sentido à sua trajetória mundana. Chegamos assim àquele que talvez seja o tema mais característico da literatura norte-americana do século XX: a solidão. Pois, nos Estados Unidos, a expansão das cidades, o capitalismo financeiro e a transfiguração da ética vocacional em busca de lucro pessoal teriam criado multidões urbanas e anônimas, que o século XIX europeu apenas viu surgir dentro de certos limites. Mas nem por isso esta deixava de ser a direção em que seguiam outras metrópoles. É o que se depreende de um artigo intitulado “Los escritores argentinos y Buenos Aires”, publicado por Borges na revista *El Hogar* em fevereiro de 1937:

Nós portenhos carecemos de todo encanto exótico e somos demasiado numerosos para a prestação de socorros mútuos. Um homem pode esperar que outro homem o ajude; ninguém pode esperar que oitocentos mil homens o ajudem. Somente na Boca do Riachuelo organizou-se uma espécie de clã: isto é, no único ponto de Buenos Aires que em nada se parece com Buenos Aires, no único bairro onde concorrem turistas de outros bairros... O escritor portenho que não teve a precaução de ser da Boca está sozinho. Nem mesmo os prestígios da miséria podem salvá-lo.²⁹

A partir deste ponto, pode ser retomada a questão da identidade de Borges como escritor moderno, tendo em vista o fracasso de sua identificação com todos os paradigmas estruturantes do mundo presentes em sua obra. O isolamento e a miséria são causa e efeito desta impossibilidade: eles o tornam incapaz de identificar-se com uma totalidade, e qualquer tentativa neste sentido resulta em um retorno ao começo, onde se instala a perplexidade original do homem diante

²⁹ BORGES, J. L. “Os escritores argentinos e Buenos Aires”. In: _____. *Textos Cautivos*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 293-5. “Los porteños carecemos de todo encanto exótico y somos demasiados para el préstamo de socorros mutuos. Un hombre puede esperar que lo ayude otro hombre; nadie puede esperar que lo ayuden ochocientos mil hombres. Sólo en la Boca del Riachuelo se ha organizado una especie de clan: vale decir, en el único punto de Buenos Aires que en nada se parece a Buenos Aires, en el único barrio al que concurren turistas de otros barrios... El escritor porteño que no ha tomado la precaución elemental de ser boquense está solo. Ni siquiera los prestigios de la miseria pueden salvarlo”. BORGES, J. L. “Los escritores argentinos y Buenos Aires”. [*El Hogar*, 12 de febrero de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 272-4.

de um mundo que não aceita qualquer ordenamento. Ou, como em uma frase do diário de Kafka: “A infelicidade de estar sempre começando; a falta de ilusões sobre o fato de que tudo é um princípio e nem sequer um princípio”, o que explica uma observação de Walter Benjamin, segundo a qual os personagens de Kafka parecem sempre esgotados, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada.³⁰ No século XX, o mundo tornou-se incrivelmente velho, tendo acumulado em sua história todo tipo de doutrina religiosa e sistema filosófico para explicar o inexplicável. No entanto, seria preciso começar novamente, a partir do instante em que nada alcança dimensões doutrinárias ou filosóficas, isto é, aquele que instaura a liberdade do homem no mundo.

Wakefield, neste enquadramento, é a expressão exata de algo que é um começo e nem sequer um começo, dada a total idiossincrasia de seu ato, enquanto a fala de Bartleby revela uma espécie de idiotia adâmica, na desarticulada pronúncia de uma linguagem bruta e original. Por outro lado, em se tratando de Borges, estas constatações convergem para a releitura que ele faria do papel de Macedonio Fernández, como sua principal referência intelectual no âmbito argentino. Pois Macedonio, de modo análogo ao escritor retratado em “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), também uma narrativa auto-biográfica de Borges, estava sempre começando projetos literários que nunca terminava, como que encantado pela possibilidade de conferir ao mundo todas as formas imagináveis, e simultaneamente desnortado com a liberdade que as possibilitava. Este traço pessoal viria a ser mais relevante para Borges do que quaisquer escritos preservados do autor. É possível depreender um interesse de tal natureza da rememoração anedótica de um episódio singular, publicada originalmente em inglês:

Macedonio gostava de compilar pequenos catálogos orais de pessoas de gênio, e em um deles eu fiquei surpreso de encontrar o nome de uma muita amável dama que conhecíamos, Quica González Acha de Tomkinsom Alvear. Olhei para ele boquiaberto. Por algum motivo eu não achava que Quica estivesse à altura de Hume e Schopenhauer. Mas Macedonio disse, “Os filósofos estão sempre fazendo tentativas de entender o universo, enquanto Quica simplesmente o sente e o entende. Quando ele se virava para ela e perguntava, “Quica, o que é o Ser?”, Quica respondia, “Eu não sei do que você está falando, Macedonio”. “Viu só?”, ele então dizia para mim, “ela entende tão perfeitamente que não chega sequer a perceber

³⁰ Cf. BENJAMIN, W. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” [1934]. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 137-164.

que estamos perplexos [*she understands so perfectly that she cannot even grasp the fact that we are puzzled*]]”.³¹

Amazed, puzzled, stupefied: estão são termos que, em seus equivalentes em espanhol, são freqüentes nos comentários de Borges sobre Melville e Kafka. Quanto aos poemas de Chesterton, em que o autor encontrou um anúncio desta linhagem, ao dizer que o autor inglês antecipava a obra de Kafka, ele afirmou também que estavam imbuídos de um constante assombro com a seguinte percepção: “Há algo mais terrível e maravilhoso do que ser devorado por um dragão; é ser um dragão. Há algo mais estranho que ser um dragão: é ser um homem”.³²

Este estranhamento seria a primeira reação de assombro do sujeito solitário e aturdido com a obra delirante da criação. Porém, qualquer retórica elevada corre o risco de afastar-nos do viés cômico que perpassa todos seus comentários a este respeito, no qual se insere uma nota de desesperança e enternecimento, conforme a ressonância trágica de eventos iniciais e apaixonada glória de desfechos redentores estejam banidos da face da terra. *Get in trouble*, a orientação básica da comédia física para seus atores, parece então bastante adequado para tratar da experiência do homem na modernidade, ao postular o universo não como uma ordem, não como uma armadilha, tampouco como um caos, mas como uma grande encrenca. Não obstante, no realismo estritamente concreto e mundano daí resultante, pode persistir o real como um mistério, em função dos lampejos de comoção e enlevo que a realidade do sujeito desamparado por si só pode acarretar.

Tudo isso, enfim, sugere uma referência à figura de Sócrates, de acordo com os elementos patéticos com que foi descrita sua pobreza, sua modéstia e suas excentricidades. E, de fato, em consonância com o privilégio conferido à palavra oral por Macedonio Fernández, Borges o associava tanto ao filósofo quanto a Jesus Cristo, rememorando o círculo de jovens que se reunia ao redor do mestre

³¹ “Macedonio was fond of compiling small oral catalogs of people of genius, and in one of them I was amazed to find the name of a very lovable lady of our acquaintance, Quica González Acha de Tomkinsom Alvear. I stared at him open-mouthed. I somehow did not think Quica ranked with Hume and Schopenhauer. But Macedonio said, “Philosophers have had to try and understand the universe, while Quica simply feels and understands it”. He would turn to her and ask, “Quica, what is Being?”. Quica would answer, “I don’t know what you mean, Macedonio”. “You see”, he would say to me, “she understands so perfectly that she cannot even grasp the fact that we are puzzled”. BORGES, J. L. *An Autobiographical Essay*, p. 230.

³² BORGES, J. K. “Modos de G. K. Chesterton”. [*Sur*, Buenos Aires, año VI, n. 22, Julio de 1936]. In: _____. *Borges en Sur*, p. 23.

em sua juventude.³³ “Seu gênio sobrevive em poucas páginas escritas; sua maior influência foi de natureza socrática. Eu realmente o amei, de minha parte idolatria, tanto quanto outras”, ele escreveria em suas memórias.³⁴ E a voz de Macedonio foi a lembrança do mestre que ele reteve com maior carinho, de modo que, ao redigir um prólogo para uma reunião de seus escritos, discorreu sobre as modulações interrogativas, a generosa moderação, e a eloquência de poucas palavras, que conformava sua fala, sem que ele jamais pontificasse, ou lançasse mão de afirmações magistrais. Mais adiante, Borges recorda também a especulativa solidão de seu personagem, em detalhes biográficos comoventes e circunstanciais:

O tom habitual era de cautelosa perplexidade (...) Era como se Adão, o primeiro homem, pensasse e resolvesse no Paraíso os problemas fundamentais (...) O acaso o levava a quartos modestos, sem janelas ou com uma janela que dava para um sufocado pátio interno, em pensões do Once ou do bairro dos Tribunales; eu abria a porta e aí estava Macedonio, sentado em uma cama ou em uma cadeira de espaldar reto (...) Dava-me a impressão de não ter se movido durante horas e de não sentir o encerramento, um pouco mortiço, do ambiente (...) A dietética e as guloseimas o interessavam.³⁵

Para o prosseguimento do trabalho, será preciso reter, de caracterizações como esta, as nuances anedóticas, o olhar enternecido, a delicadeza do estilo. Pretendo assinalar que, desfeitas todas as convicções e sistemas doutrinários, brota daí a via para uma poética, abandonada por Borges por volta de 1930, e recuperada após 1945, sem deixar de ter uma função política específica. Enfim, para finalizar esta seção, deve ficar indicado que, ao referir-se a Wakefield, Bartleby ou Macedonio, Borges estava falando também – talvez principalmente –

³³ Sobre esta apropriação do socratismo, e relação entre as figuras de Sócrates e Cristo, Pierre Hadot oferece uma excelente introdução, que remete a uma bibliografia mais vasta. Ver “A Figuras de Sócrates”. In: HADOT, Pierre. *O Que é Filosofia Antiga?* Trad, Dion Davi de Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 1999 [1995], p. 47-68.

³⁴ BORGES, J. L. *An autobiographical essay*, p. 230.

³⁵ BORGES, J. L. “Macedonio Fernández”. In: _____. *Prólogo com um Prólogo de Prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 58-67. “El tono habitual era de una cautelosa perplejidad (...) Era como si Adán, el primer hombre, pensara e resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales (...) El azar lo llevaba a piezas modestas, sin ventanas o con una ventana que daba a un ahogado patio interior, en pensiones del Once o del barrio de los Tribunales; yo abría la puerta y ahí estaba Macedonio, sentado en la cama o en una silla de respaldo derecho. Me daba la impresión de no haberse movido durante horas y de no sentir no encerrado, y un poco mortecino, del ámbito (...) La dietética y las golosinas lo interesaban”. BORGES, J. L. “Prólogo”. [FERNÁNDEZ, M. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario, 1961]. In: _____. *Prólogo con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 57-65.

de si mesmo. Na verdade, ele estava sempre falando de si mesmo. Uma das poucas vezes que o admitiu – demonstrando certo desalento com o fato de que isto fosse tão pouco claro – foi no seguinte diálogo:

RONALD CHRIST: Alguns leitores acham que suas histórias são frias, impessoais, um pouco como as dos novos escritores franceses. Era essa sua intenção?

JORGE LUIS BORGES: Não (*triste*). Se isso aconteceu, foi por falha de minha parte, porque eu as senti profundamente. E as senti tão profundamente que as contei, bem, usando símbolos estranhos, para que as pessoas não descobrissem que todas elas eram mais ou menos autobiográficas. As histórias eram sobre mim, sobre minhas experiências pessoais. Deve ser a timidez inglesa, não é? ³⁶

E há uma história em que o autor parece tratar mais abertamente de um estado de ânimo pessoal, mesmo que mais uma vez através de um estranho símbolo. Refiro-me a um relato publicado em 1948, cujo narrador é o Minotauro. Em sua leitura, podem ser recuperados alguns dos temas tratados nesta etapa: o mundo como um labirinto incompreensível e ilimitado, a inadequação de um sujeito estupidificado com a existência, e o afetuoso humor que pode ser gerado nestas circunstâncias. Sobre o protagonista da narrativa, Borges afirmaria que se trata de um *freak*, de um *half-wit*, uma criatura bruta porém simplória, de gestos grosseiros e desastrados, que maneja uma linguagem peculiar. E, relacionando a narrativa à sua sensibilidade na época, ele também observou: “É uma história triste, sobre a solidão e a estupidez...” ³⁷

“La casa de Astérion” parece estar para “La biblioteca de Babel”, na obra de Borges, assim como “Wakefield” e “Bartleby” estão para os grandes romances de Hawthorne e Melville. É um discurso de três ou quatro páginas, proferido por um monstro infeliz, que habita um labirinto desolado. Na abertura, ele diz conhecer as acusações de soberba e misantropia que lhe dedicavam seus detratores, mas declara que as portas de sua casa estavam abertas a quem quisesse entrar – embora o espanto que sua figura infundia nos rostos dos homens, e o

³⁶ RONALD CHRIST: Some readers have found that your stories are cold, impersonal, rather like some of the new French writers. Is that your intention?

JORGE LUIS BORGES: No. (*sadly*). If that has happened, it is out of mere clumsiness, because I have felt them very deeply. I have felt them so deeply that I have told them, well, using strange symbols, so that people might not find out that they were all more or less autobiographical. The stories were about myself, my personal experiences. I suppose it's the English diffidence, no? CHRIST, R. “Interview”. In: _____. *The Narrow Act: Borges' Act of Allusion*. Preface by Jorge Luis Borges. New York: Lumen Books, 2005 [1969], p. 281-2.

³⁷ Apud RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Jorge Luis Borges: a literary biography*. New York: E. P. Dutton, 1978, p. 45.

pânico que ele próprio sentira ao enfrentar a multidão das ruas, fossem desfavoráveis à socialização. “O fato é que sou único [*El hecho es que soy único*]”, proclama o narrador. “Não me interessa o que um homem possa transmitir a outros homens; como o filósofo [Sócrates], penso que nada é comunicável pela arte da escritura”. Daí a oralidade empregada no texto, em que Astérion prossegue descrevendo seus intermináveis dias e noites, nos quais, como uma criança, improvisava distrações e brincadeiras para evitar a solidão (distrações e brincadeiras que, uma vez terminadas, só o faziam sentir-se mais infeliz e só).

“Não apenas imaginei estes jogos; também meditei sobre a casa”, ele continua, referindo-se aos corredores, galerias e pátios que teria explorado desde a infância. Estes se sucediam em arbitrarias e incontáveis composições de catorze elementos; e, por muito tempo, a eles estivera circunscrito seu conhecimento do mundo. Até que uma noite, arriscando-se no exterior do labirinto, tinha avistado um templo e o mar, para depois voltar os olhos ao céu estrelado, e entender que também eram catorze – eram infinitos – os mares e os templos: “Tudo está muitas vezes, catorze vezes, mas há duas coisas no mundo que parecem estar só uma vez: acima, o intrincado sol; abaixo, Astérion”. O trecho em que este raciocínio se desdobra é a melhor ilustração do que há de simultaneamente simplório, afetado e solene no discurso, que termina com as conjecturas de Astérion sobre o próprio destino. Ele então diz aguardar que sua salvação chegasse pelas mãos de um redentor anunciado pelos antigos. E, no final, Borges transfere a narração para fora da casa de Astérion, com uma breve cena em que Teseu, ao sair do labirinto, conta a Ariadne que o Minotauro sequer teria se defendido antes de morrer.

Mas, para seguir adiante e concluir esta exposição, é necessário parar no ponto em que uma redenção desta natureza não teria ocorrido para o autor, segundo a identidade literária que ele então formulava. E saber que, se há algo de sentimental no viés interpretativo adotado, é porque a prosa de Borges propõe esta aproximação, em que pese toda a parcimônia e o *understatement* que a configura, convidando o leitor a intimar com seus personagens. A solidão, os infortúnios, as trapalhadas e a debilidade do Minotauro são componentes do retrato do escritor exilado, sem rumo e sem origens; também o são o humor compassivo, a sensibilidade e a ternura, a solenidade e a idiotia. Isto é o que havia restado das desmedidas esperanças do jovem ensaísta, da confiança do orador radiofônico, do

sarcasmo do satirista, e das energias dos viajantes de hexágonos. Falta saber como, justamente a partir destas qualidades e limitações, outras ambições pessoais e literárias podiam motivar novos empreendimentos na carreira de Borges.

5.2

O Minotauro Apaixonado

Coração, bússola doída.

Dinis Machado, *O que Diz Molero*

Em fevereiro de 1945, no primeiro número de uma nova revista de Buenos Aires, foi publicada uma entrevista com Jorge Luis Borges, composta por perguntas simples e diretas, acerca do ofício literário, de modo que pudessem dar início a uma série de matérias, nas quais outros escritores locais respondessem às mesmas indagações. Diante da primeira questão, sobre os motivos que o levavam a escrever, Borges afirmou: “Porque não posso não escrever sem este sentimento de desventura que engendram a covardia e a deslealdade”. Nem por isso, de acordo com o prosseguimento da resposta, podemos inferir que a lealdade e a coragem com que ele teria enfrentado este destino houvessem sido causa de uma bem-aventurança. Com algum desânimo, o autor diz acreditar-se um bom inventor de argumentos e tramas, mas que lhe fora vedada a “espontânea e negligente” facilidade de outros escritores, os quais, estes sim, podiam ter a literatura como uma fonte de felicidade. Por outro lado – ou exatamente por este motivo –, à segunda pergunta da entrevista, sobre qual seria sua maior ambição literária, Borges respondeu:

Escrever um livro, um capítulo, uma página, um parágrafo, que seja tudo para todos os homens, como o Apóstolo (1 Coríntios 9:22); que prescindam de minhas aversões, de minhas preferências, meus costumes; que nem sequer aluda a este contínuo J. L. Borges, que surja em Buenos Aires como poderia ter surgido em Oxford ou Pérgamo; que não se alimente de meu ódio, de meu tempo, de minha ternura; que reserve (para mim como para todos) um incerto ângulo de sombra; que corresponda de algum modo ao passado e até mesmo ao secreto porvir; que a análise não possa esgotar; que seja a rosa sem porquê, a rosa platônica intemporal do *Viajante Querubínico* de Silesius.³⁸

³⁸ “Escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para todos los hombres, como el Apóstol (1 Corintios 9:22); que prescindan de mis aversiones, de mis preferencias, de mis

Já a última pergunta era referente aos textos que o escritor estaria preparando naquele momento. Borges diz que, para um remoto e problemático futuro, imaginava uma narrativa que conciliasse “os hábitos literários de Franz Kafka e Walt Whitman”. Mas, no porvir imediato, seguiria com suas invenções habituais, como, por exemplo, um conto fantástico sobre uma cidade de imortais (analisado na seção 3.2.2), do qual já contava com os primeiros esboços, e talvez mais relatos policiais paródicos, a serem escritos em colaboração com Adolfo Bioy Casares.

O que nos dá a oportunidade de fazer algumas reflexões. Em primeiro lugar, a data da entrevista não deve ser ignorada: suas perguntas e respostas são condizentes com uma sensação de abertura para o futuro, de ressurgimento de esperanças e expectativas, que o final da Segunda Guerra traria para populações e indivíduos de diversas partes do globo. O rosto deste porvir podia ainda ser um enigma, mas o principal era que sua mera possibilidade tivesse sido recuperada, depois de um momento em que a circularidade mítica ameaçara tomar o lugar da história. Tendo em vista o que foi exposto no segundo e terceiro capítulos, pode-se deduzir que, no humor e nos planejamentos de Borges, este fato teve uma importante repercussão.

No entanto, ele estava então com 45 anos, e havia forjado uma identidade intelectual e literária justamente durante a longa crise do século XX, uma identidade que reconhecia mais com resignação do que com contentamento. Em uma época de invenções esdrúxulas e racionalidade deficiente, tornara-se ele próprio um produtor de complexos e escandalosos artefatos formais, construídos sobre o vazio deixado pela falência da razão. Sem escapar aos excessos esteticistas e vitalistas de seu tempo, dedicara-se à tarefa de exagerá-los ainda mais, revelando o que havia de monstruoso, quimérico ou banal no resultado dos sonhos de uma arte e de uma sociedade regeneradas. Desde logo, quando, naquele momento, Borges pensava quais seriam seus próximos trabalhos, referia-se a

costumbres; que ni siquiera aluda a este continuo J. L. Borges; que surja en Buenos Aires como hubiera poder surgido en Oxford o en Pérgamo; que no se alimente de mi odio, de mi tiempo, de mi ternura; que guarde (para mí como para todos) un ángulo cambiante de sombra; que corresponda de algún modo al pasado y aún al secreto porvenir; que el análisis no pueda agotar; que sea la rosa sin por qué, la platónica rosa intemporal del *Viajero querubínico* de Silesius”. BORGES, J. L. “De la alta ambición de el arte”. [*Latitud*, Buenos Aires, año 1, n. 1, febrero de 1945]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 344-5.

contos que, em grande medida, preservariam hábitos e procedimentos já consolidados em sua carreira.

No que diz respeito a outras alternativas – isto é, aquelas que surgiram com o processo de distensão social e política no cenário internacional –, elas decorriam de uma libertação, mas uma libertação que não necessariamente acarretava o prospecto de um verdadeiro renascimento artístico. Na seção anterior, procurei esboçar as condições da emergência de uma poética no contexto do pós-guerra, quando se confirmou o poder de uma força configuradora da nova imagem do mundo, mas as conclusões daí resultantes não parecem muito promissoras. Sem dúvida, estando finalmente livre de apreensões e exigências imediatas, relativas ao ambiente de um quase inédito transtorno das consciências e instituições, Borges podia especular sobre o dia em que realizaria uma obra gloriosa, capaz de justificar sua existência, com certa exaltação e jubiloso fervor. Mas isto permanecia reservado a um horizonte longínquo, quando se desse o mágico e surpreendente encontro de uma frase, ou um verso, no qual suas idiossincrasias e aversões não tomassem parte, tendo um significado simbólico universal. Enquanto, por ora, ele teria que aceitar ser idiossincrático, balbuciante, reiterativo e só. Ele teria que aceitar sua individualidade, desprovida da alegria e da beleza dos grandes achados estéticos. Ou, como diz um famoso trecho de “Nueva refutación del tiempo” (1946): “O mundo, desgraçadamente, é real; eu, desgraçadamente, sou Borges”.³⁹ E ser Borges, em certos aspectos, era ser um desastre.

Ainda assim, para um futuro talvez menos distante do que aquele, mesmo que “remoto e problemático”, era possível imaginar uma narrativa diferente de quase tudo o que havia produzido até aquele instante. Ao mencioná-la, Borges acrescentou que não podia ser mais explícito na descrição de sua idéia inicial; a ressalva se justifica pela estranheza que o projeto, naturalmente, podia suscitar nos leitores. Tratava-se de conciliar, em uma única história, um dos mais angustiados escritores da literatura moderna com o mais feliz, exaltado e eloquente poeta da experiência da alta modernidade. O primeiro deles, Franz Kafka, iniciara sua obra com um movimento que, ao inserir zonas de sombra, e inquietantes demoras, na reprodução de inocentes alegrias e sucessos, tratava de

³⁹ BORGES, J. L. “Nueva refutación del tiempo”. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 143-158.

uma ordem em vias de fragmentar-se, situando nos Estados Unidos um primeiro sentimento de dúvida quanto à sua sobrevivência, o que em seus livros posteriores seria representado de formas ainda mais labirínticas. Já Walt Whitman, o “poeta da democracia americana”, nas palavras de Borges, pressupunha esta fragmentação, havia nascido em meio a este tumulto, regozijava-se com suas possibilidades, identificava-se com ele, e cantava-o com imensa satisfação em seus versos. Em suma: por absurdo que possa parecer, o projeto literário de Borges trataria de como um homem pode ser feliz e valoroso no mundo de Kafka.

Ao contrário de tantas outras peças planejadas e abandonadas por ele, esta ganhou corpo e nome, convertendo-se em um dos seus mais célebres contos, que seria publicado pela primeira vez na revista *Sur* de setembro de 1945. Partindo destas observações, meu propósito, nesta subdivisão do trabalho, é o de oferecer maiores elementos de pesquisa e referências teóricas para uma determinada leitura do relato. E, se afirmei que o texto se distinguiria de *quase* todos os outros que ele já havia publicado, é porque tenho em mente uma narrativa anterior, que pode orientar o início da exposição do argumento. Ela apareceu em 1936, na forma de um anexo à *Historia de la Eternidad*, e integra um conjunto de escritos relacionados àquela mais alta ambição literária de Borges, mencionada no início da seção, como etapas preparatórias ou artigos de especulação sobre o tema. Mas, naquele mesmo ano, como foi verificado, quaisquer maiores desdobramentos de sua trajetória neste sentido foram interrompidos pelo agravamento da conjuntura política, para serem retomados somente após 1945. Deste modo, cabe fazer uma breve paráfrase, para depois explicar a inserção do texto no assunto tratado neste capítulo.

O conto se chama “El acercamiento a Almotásim”, sendo apresentado como uma descrição e um comentário do romance *The Approach to Al-Mu'tasim*, supostamente escrito pelo advogado indiano Mir Bahadur Alí. Sobre o “protagonista visível” do romance de Bahadur, tal como imaginado por Borges, ficamos então sabendo que é um estudante de direito, que se envolve em um tumulto civil entre muçulmanos e hindus nas ruas de Bombaim, e atinge um inimigo. Em seguida, ele “pensa que se mostrou capaz de matar um idólatra, mas não de saber com segurança se o muçulmano tem mais razão do que o idólatra”. Inicia-se, com isso, sua peregrinação incerta, ou, mais precisamente, a narração de

“uma biografia que parece esgotar os movimentos do espírito humano”. Para resumir,

o argumento é este: um homem, o estudante incrédulo e fugitivo que conhecemos, cai entre pessoas da classe mais vil e se acomoda a elas, numa espécie de certame de infâmias. Subitamente – como o milagroso espanto de Robinson ante a pegada de um pé humano na areia – percebe certa mitigação dessa infâmia: uma ternura, uma exaltação, um silêncio, num dos homens detestáveis (...) Repensando o problema, chega a uma convicção misteriosa: “Em algum ponto da terra há um homem de quem procede essa claridade; em algum ponto da terra está o homem que é igual a essa claridade”. O estudante resolve dedicar sua vida a encontrá-lo.⁴⁰

O romance terminaria no momento em que o estudante encontra uma porta, e ouve a voz de “Almotásim” instando-o a passar. Seguem-se as observações de Borges. Comparando duas edições diferentes do livro, ele vê na primeira a idéia pouco estimulante de um Deus unitário, mas considera esta outra: “A idéia de que o Todo-Poderoso está em busca de Alguém, e este Alguém de Alguém superior (ou simplesmente imprescindível e igual), e assim até o fim – ou melhor, o sem-fim – do Tempo, ou em forma cíclica. Almotásim quer dizer, etimologicamente, ‘o buscador de Amparo’. Em uma nota comparativa, acrescenta ainda uma menção uma lenda registrada por um místico persa, sobre uma população de pássaros que, cansada de sua anarquia, parte em uma longa jornada em busca do Simurg, o rei de todos os pássaros, para enfim descobrir que “eles são o Simurg e que o Simurg é cada um deles”.

Temos, desta maneira, os seguintes componentes narrativos: um herói que, impulsionado por um questionamento ético, abandona seu lar, sua família, seus deuses caseiros, lançando-se em uma viagem de salvação pessoal; um mundo tumultuado, marcado por uma “vertiginosa pululação de *dramatis personae*”, como o descreve o comentarista, onde o encontro de uma tal vindicação parece impossível; e um desfecho levemente reconfortante, que se aproxima da exaltação mística, mas se detém diante da porta onde esta felicidade poderia ser encontrada.

⁴⁰ BORGES, J. L. “A aproximação a Amotásim” [1936]. In: _____. *História da Eternidade*. Trad. Carmem Cine Lima. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 460-1. “El argumento es éste: Un hombre, el estudiante incrédulo y fugitivo que conocemos, cae entre gente de la clase más vil y se acomoda a ellos, en una especie de certamen de infamias. De golpe – como el milagroso espanto de Robinson ante la huella de un pie humano en la arena – percibe alguna mitigación de esa infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles (...) Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: *En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad*. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo”.

No primeiro movimento, repercute o deslocamento causado pela profecia, a dúvida em relação aos códigos morais estabelecidos, mas com uma tão enigmática postulação de sua causa original, que o torna semelhante ao de um Wakefield. Na visão geral do universo a ser percorrido pelo herói, estamos na biblioteca, na caótica metrópole, na violenta e desordenada história. E, no final, estamos diante de uma porta da qual se imagina que seja sucedida por outras portas, indefinidamente, todas elas deixando entrever o brilho de uma fonte de luz, da qual emana a possibilidade de uma reconciliação entre o homem e o mundo. O protagonista da história se detém em frente a esta porta. Neste ponto, estamos em “Diante da lei”, de Kafka.

Contudo, se o caminho da “aproximação a Almotásim” não é percorrido com o mesmo sucesso alcançado em lendas sobre santos e heróis, sendo pontuado por embaraços e hesitações, e interrompido antes da conquista da graça, ele tampouco nos leva a um final tão desanimador quanto o de Joseph K.. Traz indícios de que a mitigação da infâmia, a reparação da culpa, uma eliminação da distância entre o indivíduo e a lei, e portanto a suspensão de seu isolamento, é algo factível de acontecer, sob a forma de pequenos milagres inesperados: um silêncio, uma ternura, uma exaltação. Estes surgem como que espalhados pelo orbe sem muito critério, e exigindo uma atenta distinção de sua emergência em meio à bagunça; mas tornam identificáveis breves instantes de felicidade, em que o tragicômico desconcerto do protagonista encontra uma fugaz sensação de amparo. Por outro lado, a sugestão da infinita sucessão de divindades aponta para o fato de que, neste mundo, toda conquista é também uma perda, de que em lugar algum o buscador reencontrará seu lar definitivo. A não ser que, como os pássaros lendários, venha a descobrir que o mundo inteiro é sua casa, em toda a sua anarquia e multiplicidade, pois na realidade concreta das coisas e dos seres reside um jubiloso mistério, e seu próprio entorno imediato retém todo o segredo da criação.

“El acercamiento a Almotásim” compreende praticamente todos os tópicos vinculados à minha proposta de exame de “El Aleph”, através de alusões e recursos textuais que receberiam ênfases um pouco diferentes anos depois.⁴¹

⁴¹ Os próximos aspectos a serem destacados repercutem a constatação da importância da gnose no pensamento de Borges, ressaltada por Luiz Costa Lima, em “Aproximação de Jorge Luis Borges” [1984]. In: _____. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 683-724, e George Steiner, em “Language and gnosis”. In: _____. *After Babel: aspects of language and translation*.

Antes de tudo, o conto ressalta a relação entre a *teologia negativa* e a *gnose*, já presente no pensamento de Kafka, e na tradição em que ele se sustenta, que considera o segundo termo uma via de acesso ao conhecimento e à graça em um mundo decaído. Nesta tradição, o autor tcheco é talvez um dos mais radicais artífices de um mundo complexo e vazio, um mundo de tumultos e ausências, em que a lei só alcança a realidade como reflexos de reflexos de uma absolutamente distante fonte de luz. Mas alcança, mesmo que de forma enviesada: o problema é que seus protagonistas estão tão ansiosos para resolver de vez seus processos, ou chegar ao centro do castelo, que ficam cegos para as possibilidades de um entendimento mútuo em meio ao desespero. Creio ser possível identificar, nos romances de Kafka, quase imperceptíveis lampejos de solidariedade, nos olhares e palavras das criaturas mais corrompidas e vis (afinal, como notou Erich Heller, todas as criaturas são corrompidas e vis no mundo de Kafka). Em especial as mulheres – a esposa de um oficial que dialoga com Joseph K., antes que ele entre em uma sala de audiências, ou a enfermeira Leni, por exemplo – são descritas como personagens baixos, desprezíveis, mas capazes de mínimos e delicados gestos de cortesia, que nunca recebem muita atenção do protagonista, envolvido unicamente com a elaboração de uma defesa definitiva perante o tribunal. E estes gestos, que compreenderiam uma mística, parecem-me fundamentais, em sua fragilidade, para a estruturação da obra do autor.

Isto porque conteriam uma beleza condizente com a idéia de que, em um mundo separado de Deus por complexas hierarquias de divindades decaídas, o mínimo que se possa conseguir, em termos de atribuição de sentido e significado às ações humanas, é sempre uma surpreendente conquista. Esta idéia tem sua origem nos gnósticos, mencionados em “La biblioteca de Babel”, e justifica os precários e preciosos achados poéticos com os quais um viajante de hexágonos poderia se deparar em uma jornada, além de ser o princípio estruturante de “El acercamiento a Almotásim”. Ela inverte a questão da teodicéia, ao pressupor a

New York and London: Oxford University Press, 1975, p. 49-109. Ver também SOSNOWSKI, Saul. *Borges e a Cabala: a busca do verbo*. Trad. Leopoldo Pereira Fulgencio Júnior e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991 [1986], e ALAZRAKI, Jaime. *Kabbalistic Traits in Borges' Narrative*. *Studies in Short Fiction*, VIII, n. 1, Winter, 1971, pp. 78-92. Para um estudo atento ao diálogo de Borges com a cultura judaica em geral, ver AIZEMBERG, E. *Borges, el tejedor d'El Aleph" y otros ensayos: del hebraísmo al poscolonialismo*. Madrid: Iberoamericana, 1997.

desordem e as imperfeições do mundo como definidoras de sua natureza, isto é, postulando uma teologia negativa para a apreensão da realidade. Mas, ao mesmo tempo, surge o espanto com o fato de que a variedade caótica do universo seja o lugar de imprevisíveis instantes de contentamento, cuja viabilidade a aparência desenganada do orbe parece estar sempre a negar.

Ao vincular o judaísmo antigo e o ambiente contemporâneo, tratando do conceito de teologia negativa, um ensaio de Paul Fiddes serve à articulação dos dois enfoques deste debate.⁴² O autor compara o choque do livro de Jó com a experiência arrasadora da alta modernidade, quando, à segurança de um sujeito certo de seu lugar no mundo, se segue o choque do abandono e do desamparo. Entretanto, o que nas escrituras é uma intervenção direta e cruel do divino na esfera do humano, torna-se, na metrópole, e de acordo com as referências com que trabalho, o mais enigmático silêncio, as derivas despropositadas de um Wakefield ou um Bartleby. Eles estão sós, e abandonados, diante de um cosmos inapreensível, semelhante a uma *practical joke*, forjada para transtornar suas consciências. E, a partir deste tipo de ruptura, toda conformação sistemática da vida segundo modelos éticos ou estéticos é impensável; qualquer proposta neste sentido tende a revelar-se insuficiente para abranger a complexidade das coisas. O reconhecimento desta insuficiência, segundo Fiddes, é gerador de humildade, conforme a lei e a forma do universo estejam fora do alcance dos homens, o que eles percebem e tornam a perceber, em cada fracasso de suas especulações totalizantes. Desta humildade, enfim, pode emergir uma postura de observação, e a descoberta de traços significativos, que em toda parte afirmam, ao mesmo tempo em que negam, presenças que são também ausências, nunca uma coisa sem a outra.⁴³

A auto-suficiência e a arrogância de Joseph K. (“Não creio que possa me ajudar”, ele repete para os funcionários subalternos do tribunal), sua tentativa de controlar todos os incontroláveis trâmites judiciais que o envolvem (os

⁴² FIDDES, P. S. “The quest for a place which is ‘not-a-place’: the hiddenness of God and the presence of God”. In: p. DAVIES, Oliver, and TURNER, Denys. *Silence and the World: negative theology and incarnation*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 35-60.

⁴³ Sobre o tema, que constitui um campo de estudos contemporâneo para o qual convergem diferentes abordagens, remeto o leitor a duas obras de referência: Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004 (que privilegia o enfoque filosófico do assunto, com base na tradição hermenêutica alemã), e George Steiner, *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press, 1991 (que propõe uma articulação entre teologia e lingüística, de acordo o modelo gnóstico).

primeiros capítulos de *O Processo* parecem-me insistentes neste ponto), podem ter, portanto, bastante responsabilidade no aspecto vão de sua trajetória. No esforço de resolver definitivamente seus problemas, ele termina por desconsiderar soluções modestas e provisórias, o conforto de uma frase ou de um gesto que atenuem seu sofrimento.

Solidarity of plight in diversity of state: com esta fórmula, Frank Kermode define o que imagina ser o maior alcance da arte em um cosmos fragmentado e sem limites, referindo-se àqueles episódios em que a literatura nos oferece o súbito pressentimento de um salto, em meio à agitação ou a trivialidade cotidiana, isto é, a criação de um vínculo que se sobreponha à solidão pressuposta. Mas um vínculo que, em sua fugacidade e perecimento, permanece sendo da ordem do mistério. Não se trata do segredo revelado, e estabelecido como a base de uma comunidade; trata-se do reconhecimento de que, como criaturas desviadas e decaídas em suas individualidades, os homens ainda assim percebem frágeis sinais de uma comunhão, os quais não chegam a ser compreendidos conceitualmente, mas têm certo impacto no âmbito da experiência sensitiva.

Para situar o fenômeno em um espaço imaginário, o espaço da ficção, Kermode recorre à noção de *aevum* – um lugar intermediário entre o divino e o humano, habitado por anjos hierarquicamente menores, mas não totalmente miseráveis em sua condição posterior à queda. E, para usar uma denominação corrente, mesmo que talvez um pouco desgastada, pode-se dizer que, na crítica moderna, tais percepções receberam o nome de *epifanias*, em particular a partir dos estudos do inglês Walter Pater, eventualmente citado por Borges em seus ensaios posteriores a 1945.⁴⁴ Vários destes textos se referem a poetas britânicos do século XIX, apresentando coleções de símbolos supostamente intemporais, como o rouxinol de Keats e a flor de Coleridge, que seriam atualizações de outros símbolos anteriores, ou anúncios de achados poéticos da mesma natureza, proclamados posteriormente. De modo que, nestes luxuosos compêndios de

⁴⁴ Kermode transfere para o plano literário uma categoria utilizada por Ernst Kantorowicz em seu estudo sobre a teologia política medieval (cf. “On continuity and corporations”, em KANTOROWICZ, E. *The King’s Two Bodies: a study in mediaeval political theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957, p. 273-313). Sobre a noção de *epifania*, e sua emergência em ambientes de baixo status social ou espiritual, condicionada por embaraços cotidianos, nas obras de Wodsworth e Joyce, ver Lionel Trilling, “The heroic, the beautiful, the authentic”. In: _____. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972, p. 81-105. Para uma reflexão sobre o tema mais especificamente dedicada a James Joyce, partindo de *Dubliners*, mas alcançando seus trabalhos posteriores, cf. ECO, Umberto. *The Aesthetics of Chaosmos*. Translated by Ellen Esrock. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

citações eruditas, Borges estabelece uma relação de identidade que é também de separação, para a qual a atuação do tempo não deixa de ser determinante. Mas, no propósito de inserir o tópico na tradição romanesca com que venho trabalhando, cabe enfatizar, por determinado viés analítico, uma interconexão já aludida, e que também será apropriada à leitura de “El Aleph”, isto é, aquela que relaciona a comédia e a mística.

A própria paisagem em que Borges situa “El acercamiento a Almotásim”, como veremos, pode auxiliar na exploração deste ponto, ao remeter à literatura inglesa sobre a Índia, um sub-gênero do século XX. O conto de certo modo antecipa *The Razor's Edge* (1944), de Somerset Maugham, que trata da peregrinação de um jovem no Oriente, com seus sumiços e reaparições súbitas, em busca de um guia espiritual; e, entre as preferências literárias de Borges, a obra de E. M. Foster, autor de *A Passage to India* (1924), parece bastante adequada para guiar o prosseguimento da pesquisa. A respeito deste livro em particular, Borges escreveu que seria o resultado de uma reflexão sobre “o problema que levou os gnósticos a imaginarem uma divindade minguate ou cansada, posta a improvisar o mundo com material impuro: o problema da existência do mal”.⁴⁵ Mais adiante, neste mesmo artigo, ele traz indicações do motivo pelo qual o romance de Foster seria em certa medida ignorado pela crítica do modernismo literário: “A intensidade, a lúcida amargura, a onipresente graça de *A Passage to India* são inquestionáveis. Assim como o prazer de sua leitura. Sei de leitores muito austeros que nunca serão convencidos da importância de um livro tão ameno”.

O romance descreve o encantamento inicial, e o subsequente transtorno, de uma jovem inglesa ao movimentar-se no território indiano, onde seu marido trabalha a serviço do governo britânico. Assim, a um primeiro deslocamento, e ao fascínio com o aspecto sublime de uma natureza primeva, ilimitada, anterior a toda diferenciação (simbolizada pelo vazio das cavernas de Marabar), Foster sobrepõe o intrincado sistema de castas, o excesso de todo tipo de marcas e distinções sociais, causadores de embaraços e constrangimentos, que converteriam a história em uma comédia de erros. Porém, como observou Kenneth Burke em um ensaio sobre o tema, esta confusão demanda e favorece atos de improviso e

⁴⁵ BORGES, J. L. “E. M. Foster”. [El Hogar, 28 de mayo de 1937]. In: _____. *Textos Cautivos*. OC, vol. 4, p. 308.

desenvoltura, nos quais, muito delicadamente, ressurgem o senso de uma mística, indicando uma possível convergência entre sociedade e natureza, entre o artifício e a transcendência. Burke defende que, uma vez compreendido como acúmulo de dificuldades, devidas a distinções de status e categorias hierárquicas, o romance oferece uma série de possibilidades compensatórias, conforme sejam descobertas formas de contornar ou transpor tais obstáculos, em cuidadosos movimentos de gentileza. O comentarista então observa:

Há uma mística neste tipo de cortesia. E é neste ponto que ‘mistério’ e ‘confusão’ se sobrepõem. Porque sempre há oportunidades para alguma expressão de cortesia, quando as pessoas se confrontam com respeito (ou se aproximam com cuidadosa polidez) enquanto experimentam, ao mesmo tempo, um constrangedor senso de disparidade (...) Em tal cortesia há mistério, não importa que suas origens sejam cômicas. E aqui o mistério é reforçado por conotações de mistério cósmico, centradas nas cavernas de Marabar.⁴⁶

Portanto, o texto de Foster oscilaria, sem deter-se em nenhum dos pólos, entre a percepção da unidade cósmica de todas as coisas – que, no entanto, apresenta-se também como uma ausência, um silêncio –, e o cômico desconcerto dos personagens, diante das hierarquias que fragmentam e negam esta unidade, causando uma série de tumultos e desentendimentos, que se acumulam no decorrer do livro. Nestes tumultos se originam gestos precisos que remetem àquela unidade, sem nunca poder afirmá-la, a não ser na experiência imediata de seu acontecimento. Por isso, já no final da história, o narrador introduz o seguinte comentário, referindo-se a seus personagens principais:

Talvez a vida seja um mistério, e não uma confusão; eles não sabiam dizer. Talvez as centenas de Índias que nos cansam fazendo muito barulho em torno de ninharias e brigando por causa de bagatelas sejam uma só, e o universo que elas refletem seja um só. Eles não tinham meios para julgar.⁴⁷

⁴⁶ “There is a mystique of such gallantry. And it’s the point at which ‘mystery’ and ‘muddle’ overlap. For there is always the opportunity for some kind of gallantry, when persons confront one another with respect (or polite tentativeness) while they experience at the same time a compelling sense of disparateness (...) In such gallantry there is mystery, no matter how comic may be its origins or implications. Here the social mystery is reinforced by connotations of cosmic mystery, centering in the Marabar Caves”. BURKE, K. “Social comedy and cosmic mystery: *A Passage to India*”. In: _____. *Language as Symbolic Action: essays on life, literature, and method*. Berkeley: University of California Press, 1966, p. 223-239.

⁴⁷ FORSTER, E. M. *Uma Passagem para a Índia*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Globo, 2005.

Em resumo, para trabalhar com referências já recorrentes, pode-se dizer que a comédia inglesa repercute nesta configuração, e que simultaneamente seus limites são implodidos. O enredo que se estende da orfandade ao amparo, ou do crime à resolução sacramental de um enigma, sustentado pela fé na providência, com sua série de trapalhadas intermediárias, perde as fronteiras estruturais que os contos de Chesterton explicitavam. Em Kafka, esta implosão é o elemento determinante da narrativa: da antiga forma sobram apenas os destroços, e não há nenhum milagre capaz de redimir os seus finais. No entanto, junto à recuperação de uma postura de humildade, desenvoltura e cortesia, reaparece uma indicação de episódios significativos, quase milagrosos em sua precariedade. No entanto, por este motivo, eles são sempre frustrantes: não há nada que afirmem que não seja também rejeitado por eles, nenhum dogma ou convicção que possa deles ser extraído. A necessidade de improviso os torna imprevisíveis, e a sutileza os faz dependentes de uma atenção disposta a detectá-los. Mesmo que não haja nenhuma garantia de reincidência. Pois, por definição, o mistério é aquilo que não alcança estabilidade. E, portanto, não inspira muita confiança.

Mas pode inspirar o arrebatamento. E este ponto é decisivo para a análise de “El Aleph”. Ele nos leva ao ponto culminante do sentimento místico: a paixão. Trata-se da possibilidade de articular um *sermo humilis* com a *gloria passionis*, sem que esta seja uma meta redentora definitiva, conforme o trajeto esteja destituído de uma moldura exemplar, dado pelas vidas dos santos.⁴⁸ Decerto, sistemas e doutrinas podem ser resultantes deste percurso, tal como, no primeiro capítulo, acompanhamos a conversão da mística do jovem Borges, de seu amor pela terra pátria, presente em seus poemas sentimentais, em um programa ideológico, registrado em seus ensaios. Mas, neste ponto, fica desfeita a dinâmica entre a perda e o desejo, entre o desamparo e a conquista, entre a humildade e o enlevo, em que oscila este fenômeno em particular. Aí ele se converteria em um impulso maníaco, que insere todos os elementos da realidade em um cosmos delirante, assumindo uma natureza patológica e mórbida, e eliminando as individualidades em favor da comunidade ontologicamente pensada. Do amor

⁴⁸ Cf. AUERBACH, E. “*Sermo humilis e Gloria passionis*”. In: _____. *Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. E Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 29-76.

pela terra pátria teriam surgido as cosmogonias juvenis de Borges; mas, cabe ressaltar, um remédio contra este tipo de loucura pode ser o próprio amor.

Em especial, no enquadramento deste raciocínio, o amor por outra pessoa. À multiplicação das divindades subalternas, verificada nos gnósticos, corresponde a possibilidade de amar o que há de divino no humano, assomando em silêncios, ternuras e exaltações, mesmo das criaturas mais vis e corrompidas. E, em circunstâncias especiais, convergindo para a promessa de uma união (a qual sempre implica a separação e o retorno à esfera da carência, onde se renova o desejo). Quanto à relação entre a cortesia e o amor, há a pressuposição, de origem socrática, de que a primeira é fruto de uma modesta e atenciosa devoção, eventualmente ridícula, eventualmente sublime, denotando um movimento de conquista que é também o de uma renúncia, o reconhecimento de um vínculo que é também sua dissolução. A eficácia destes gestos transfigura a patética solidão do sujeito, torna belo o que é engraçado, confere encanto à sua figura. Mas ela, igualmente, contém o princípio da negação e da privação, da impossibilidade de uma comunhão plena, em seus movimentos de aproximação e afastamento, que seriam também os da diferenciação cômica e da união mística.

Filho de Poros e de Penia, isto é, da pobreza e do recurso, o amor é anseio por aquilo que falta, e improvisação de expedientes para transpor a distância que separa do outro. “Nunca aspiramos por aquilo que nos é completamente estranho e tampouco por aquilo que já nos pertence”, diz Lukács em seu texto sobre a aspiração, apresentado como uma releitura do *Banquete* de Platão, e já citado na seção sobre *Evaristo Carriego*. “Eros está no meio: a aspiração cria um vínculo entre aqueles que são diferentes entre si, mas ao mesmo tempo ela destrói qualquer esperança de que eles se tornem um só; tornar-se um é voltar para casa, e a verdadeira aspiração nunca teve um lar”.⁴⁹

Macedonio Fernández, o Sócrates de Borges, seria também rememorado por seu temperamento afetuoso e apaixonado. Introduz-se, assim, uma via para a beleza em suas excentricidades e idiossincrasias. “Negada uma matéria imperecível por trás das aparências, negado um eu que percebe as aparências, Macedonio afirmava, contudo, uma realidade, e esta realidade era a paixão, que se

⁴⁹ LUKÁCS, G. “Longing and form” . In: _____. *Soul and Form*. Translated by Anns Bostock. Cambridge: The Mit Press, 1980 [1910], p. 92-93.

manifestava através da arte e do amor”, afirmou Borges.⁵⁰ E ele observava também como os sistemas e fantasias idealistas, de projeção metafísica, sobre os quais Macedonio especulava, cediam diante de sua tendência a enamorar-se, quando o arrebatamento com o mundo concreto o distanciava do rigor lógico daquelas construções. Desde *Evaristo Carriego*, por sinal, Borges atribuía a atividade filosófica sistemática, e a postulação de hipóteses fantásticas de explicação do mundo, a um fastio que o homem apaixonado desconhece. De modo que ele também teria seguido o exemplo de Macedonio ao abandonar suas leituras de Berkeley, e ausentar-se das reuniões semanais, por causa do amor por Concepción Guerrero, como relata Edwin Williamson. A este movimento, corresponde uma frase de W. H. Hudson, que ele gostava de citar: “Muitas vezes na vida iniciei o estudo da metafísica, mas em todas elas fui interrompido pela felicidade”.⁵¹

Que fique claro, porém, a fragilidade de tal contentamento, sobretudo em se tratando de Jorge Luis Borges, cuja vida amorosa foi uma notória seqüência de fracassos. Ou uma grande comédia, para usar um termo apropriado, como ele mesmo reconheceria em “El Aleph”.⁵² Concepción Guerrero foi apenas a primeira de uma longa lista de mulheres, representadas no conto por Beatriz Viterbo, entre as quais se incluíam Norah Lange e Estela Canto (esta última mais diretamente associada à narrativa), todas elas objetos de uma inábil, vacilante, às vezes tibia, e às vezes excessiva dedicação amorosa. No caso, era a morte de Viterbo que oferecia o motivo para o início da história. Vejamos como se dá esta introdução:

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que não cedeu um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo, observei que os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita. Mudará o universo mas eu não, pensei com melancólica vaidade; sei que,

⁵⁰ BORGES, J. L. “Prólogo”. In: FERNÁNDEZ, M. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario, 1961, e BORGES, J. L. *Prólogo con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 64.

⁵¹ Apud BORGES, J. L. “Nota sobre ‘La Tierra Púrpura’”. In: HUDSON, Guillermo Henrique. *Antología*. Buenos Aires: Losada, 1941, e BORGES, J. L. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 184-6.

⁵² A subsequente análise do conto privilegia o tipo de enfoque adotado por Julio Ortega em “‘El Aleph’ y el lenguaje epifánico”. In: _____. ROWE, W., CANAPARO, C., LOUIS, A. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre Pensamiento y Literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000, pp. 93-104. Ver também BLANCHOT, M. “O infinito literário: ‘El Aleph’”. In: _____. *O Livro por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1959], p. 136-140.

alguma vez, minha vã devoção a exasperara; morta, eu podia consagrar-me à sua memória, sem esperanças mas também sem humilhação.⁵³

Logo adiante, o narrador menciona ainda o hábito que tivera de dar a Beatriz “módicas oferendas”, livros em especial, que sempre descobria, intactos e esquecidos, nas estantes da casa dos Viterbo. Estes constrangedores detalhes, relativos à indiferença com que suas demonstrações de afeto eram recebidas, conferem reiterados traços cômicos à sua figura. Na pungente e melancólica declaração do primeiro parágrafo, há também uma solenidade que não deixa de ser divertida. No entanto, é difícil não sentir algum compadecimento diante deste *loser* sentimental, cuja inclinação para o enlevo amoroso está sugerida em cada palavra do texto.

O relato prossegue com a visita de Borges à casa onde teria morado Beatriz, e seu encontro com o irmão desta, Carlos Argentino Daneri. A função paródica deste personagem já foi por diversas vezes apontada, em sua dedicação à escrita de um poema futurista, maneirista, regionalista, universalista e terrivelmente aborrecido, já imaginado de acordo com os elogios que a obra mereceria da crítica. Instado a escrever um prólogo, o narrador reconhece os únicos méritos que era capaz de encontrar no poema: a perfeição formal e o escrúpulo científico. Daneri e seu empreendimento literário reúnem várias características de outros escritores e projetos satirizados por Borges em diversas ocasiões, mas dele também é dito que, com toda a sua pompa e afetação, exerce um cargo subalterno em uma biblioteca desimportante dos subúrbios de Buenos Aires – o que torna ele próprio, Borges, uma matriz de onde podia surgir um Carlos Argentino Daneri.

Por outro lado, nesta narrativa em particular, a Borges estava reservado outro destino. A iminente demolição da casa dos Viterbo, que acentua a atmosfera de perecimento e perda do conto, leva Daneri a mencionar a existência de um “Aleph” no sótão, que ele teria descoberto na infância, e agora utilizava para

⁵³ BORGES, J. L. “O Aleph” [1948]. In: _____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. OC [edição brasileira], vol. 1, p. 686-99. “La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación”. BORGES, J. L. “El Aleph” [1948]. In: _____. *El Aleph*. OC, vol. 1, p. 658-69.

compor sua epopéia. O narrador vai à casa, de imediato, para conferir o achado. E, enquanto aguarda sozinho na sala, antes de descer as escadas, vê um grande e familiar retrato de Beatriz, do qual se aproxima, com “ternura e desespero”, aproveitando um momento em que, presumidamente, não seria observado, e dizendo em seguida, de modo patético: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, eu, Borges”. Para seu constrangimento, porém, Daneri entra na sala pouco depois, e o incita a ir logo até o sótão: “Desçamos; em breve você poderá entabular um diálogo com todas as imagens de Beatriz”.

Enfim, eles descem, e Borges recebe as instruções necessárias para ver o Aleph, em meio à escuridão e à desordem, colocando-se em posição de decúbito dorsal, permanecendo imóvel, e voltando os olhos para o décimo nono degrau da escada. Daneri deixa o sótão, fecha a porta; Borges fica aguardando o fenômeno. A situação em que, neste momento, se encontra o protagonista, é de um humor notadamente kafkiano. Há inclusive uma almofada, para torná-la menos desconfortável, como as que utilizam o público das salas de audiência de tetos baixos em *O Processo*. Neste ponto, porém, como constatou René de Costa, Borges “passa do cômico para o cósmico”.⁵⁴ Isto é: mesmo naquela embaraçosa postura, naquele escuro sótão, diante daquela prosaica escada, ele realmente vê o Aleph.

Segue-se este comentário:

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.). É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito.⁵⁵

⁵⁴ COSTA, R. *El Humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 30.

⁵⁵ “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo transe, prodigan los emblemas: para significar la

Não obstante, o narrador, arrebatado pela lembrança daquele instante, tenta recolher e transmitir algo da experiência:

Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, vi no vestibulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, uma exemplar da primeira versão inglesa de Plinio,⁵⁶

etc. Isto é o suficiente para recuperar um pouco do espírito da coisa. E é o *espírito* da coisa que interessa, o sentimento de maravilha, perplexidade e êxtase com a realidade como um todo, e com cada um de seus elementos, simultaneamente apreendidos. A visão do inconcebível universo, em sua variedade e unidade, cujo registro avança, caudalosamente, em direção a um fracasso inevitável. “Senti infinita veneração, infinita lástima”, afirma o narrador, ao terminar o parágrafo.

Todos os desdobramentos do conto parecem orientar-se para a máxima intensificação da dinâmica da falta e do desejo, do desejo e do arrebatamento, do arrebatamento e da privação. Através de delicadas operações estilísticas, que compreendem o patético e o burlesco, a prosa alcança o lugar onde tudo pode ser conquistado e tudo é perdido, devolvendo o indivíduo, enriquecido pela experiência, à esfera da carência e do desamparo. “Nossa mente é porosa para o

divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos os pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas las partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizás los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito”.

⁵⁶ “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en un vereda, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio,”.

esquecimento”, comenta afinal Borges, após mais alguns apontamentos sobre sua relação posterior com Daneri, e ressaltando o ato de memória que configura o relato, em si mesmo um gesto de apropriação e renúncia. “Eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz”.

E, retomando o argumento interrompido, cabe observar que, ao passar do cômico ao cósmico, cuja fragmentação restitui um caráter trágico à experiência da criatura, Borges está passando de Kafka a Whitman. A inclusão da imagem das multidões americanas, logo no começo da descrição do Aleph, remete a este movimento, que seria o da ênfase em uma mística possível, mas notada apenas em sua ausência, nos escritos do autor tcheco. O problema insolúvel que Borges se propõe – o da enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito – foi a missão enfrentada com êxito, e equivalente insucesso, pelo poeta norte-americano. Que, por sua vez, estava associado a uma tradição anteriormente representada, nos Estados Unidos, pelo pensamento de Ralph Waldo Emerson. Ao fundo de todos eles, no entanto, está Dante, que, como será constatado, é uma referência fundamental para “El Aleph”. Tendo em vista as reflexões que esta linhagem propõe, em sua inserção na obra de Borges, e na proposta deste estudo, pretendo fazer uma digressão a respeito.

Antes de tudo, cabe recorrer a um artigo de Borges sobre Emanuel Swedenborg, que, segundo o argentino, Emerson escolhera para representar o “protótipo do místico”, em uma conferência de 1845. Isto por ter percorrido, de maneira exemplar, a história de um homem comum a quem, em circunstâncias prosaicas, é outorgada uma visão privilegiada da verdade, a ser difundida entre os homens. Sobre o vulto profético que teria perseguido Swedenborg pelas ruas de Londres, no século XVIII, Borges rememora: “Anunciou-lhe que seu espírito recorreria céus e infernos e que poderia conversar com os mortos, com os demônios e com os anjos”. Mais adiante, neste mesmo texto, é discutido o aspecto distintivo da verdade revelada por estes meios, isto é, a maneira como ela prescinde de dialética ou intimidação para ser proclamada:

À maneira de Emerson (“*Arguments convince nobody*”) ou de Walt Whitman, [Swedenborg] acreditava que os argumentos não persuadem ninguém e que basta enunciar uma verdade para que os interlocutores a aceitem. Sempre rejeitava a polêmica (...) William White observou, agudamente, que outorgamos com docilidade nossa fé às visões dos antigos e tendemos a rejeitar as dos modernos, ou

zombamos delas (...) Em que precisa data cessaram as visões verdadeiras e foram substituídas pelas apócrifas? Gibbon disse o mesmo acerca dos milagres.⁵⁷

O que nos encaminha a uma comparação do Aleph com fenômenos semelhantes de outras épocas. Mas, antes de avançar neste sentido, será útil recuperar um artigo de Borges sobre o próprio Whitman, onde ele afirma que, sob a influência de Emerson, o poeta teria se lançado à tarefa de ser o porta-voz da aurora de um novo mundo.⁵⁸ E, para tanto, viria a elaborar uma criatura híbrida, biforme – por um lado, o modesto jornalista Walt Whitman, que, anônimo e desajeitado, caminhava pelas ruas de Manhattan, tirando o chapéu para transeuntes, e, por outro, o homem que ele queria ser e não foi, um Walt Whitman que surge em seus versos, apaixonado, aventureiro, “recorredor de América”. Esta imagem duplicada ilustra a ambivalência do amor, como filho da pobreza e do recurso, favorecendo atos de cortesia e momentos de exaltação. O autor de *Leaves of Grass* teria dedicado sua vida ao desejo, sempre insatisfeito, de captar uma realidade da qual estava alheado e que, ao mesmo tempo, sentia intimamente pulsar, como um chamado à elevação do espírito. Encantado com o movimento das ruas, com os odores e sons da metrópole eletrizante, ou com um simples crepúsculo suburbano, no qual estes odores e sons ressoavam ao longe, teria apreendido a caótica realidade como uma espécie de sinfonia, cujo ritmo que reverberava em seu coração.

Neste aspecto, a felicidade que os poemas de Whitman transmitem, particularmente na leitura em voz alta, seria a mesma que, segundo testemunhos e biógrafos, Borges teria sentido ao escrever as passagens finais do Aleph (que gostava também de ler para si mesmo, durante os três ou quatro dias em que se ocupou de sua composição). Mas a felicidade de Whitman é igualmente uma antecâmara da lástima, tal como mencionada no final da narrativa de Borges: logo

⁵⁷ BORGES, J. L. “Emanuel Swedenborg. *Mystical Works*”. In: _____. *Prólogo com um Prólogo de Prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 163-72. “A la manera de Emerson (*Arguments convince nobody*) o de Walt Whitman, [Swedenborg] creía que los argumentos no persuaden a nadie y que basta enunciar una verdad para que los interlocutores la acepten. Siempre rehuía la polémica (...) William White ha observado agudamente que otorgamos con docilidad nuestra fe a alas visiones de los antiguos y propendemos a rechazar las de los modernos o nos burlamos de ellas (...) En qué precisa fecha casaron las visiones verdaderas y fueron reemplazadas por las apócrifas? Lo mismo dijo Gibbon de los milagro”. BORGES, J. L. “Prólogo”. [SWEDENBORG, Emanuel. *Mystical Works*]. In: _____. *Prólogo con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 154-5.

⁵⁸ BORGES, J. L. “Prólogo”. [WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Buenos Aires: Editorial Juárez, 1969]. In: _____. *Prólogo con un Prólogo de Prólogos*. OC, vol. 4, p. 168-171.

que nos sentimos em sintonia, em consonância, em posse do universo, e com ele identificados, o universo inteiro como que se esvai por entre os dedos, torna-se, mais uma vez, pura desordem e dispersão.

Prosseguindo no texto sobre Whitman, Borges observa que a experiência poética seria a forma contemporânea do milagre.⁵⁹ E, se deslocamos o debate para o fenômeno mais modesto, mais precário, e talvez mais precioso da epifania, “El Aleph” pode ser entendido como um relato sobre as possibilidades da arte em um universo múltiplo e fragmentado. Que leva estas possibilidades, decerto, às últimas conseqüências, mas por isso mesmo presume e legitima eventos de menor impacto, desta mesma natureza. Tal como ela é definida no artigo:

Em uma polémica de café sobre a genealogía da arte, sobre as diversas influências da educação, da raça e do meio ambiente, o pintor Whistler limitou-se a dizer: “*Art happens*” (A arte acontece), o que equivale a admitir que o fato estético é, por essência, inexplicável. Assim o entenderam os hebreus, que falavam do Espírito; assim os gregos, que invocaram a musa.⁶⁰

Não estamos aqui para explicar nada, no que se refere a este fenômeno. O Aleph, o símbolo, prescinde de toda análise, de toda prova e de toda refutação. Mas “El Aleph”, o conto, é feito de movimentos imprescindíveis para tal acontecimento, de modo que o Aleph tampouco é o símbolo cósmico, a rosa platônica a que aspirava Borges, que, por definição, prescindiria de qualquer preparação para ser proclamada pela voz poética. Sendo assim, a narrativa fica no meio do caminho entre o ensaio, entendido como tentativa, procura, aspiração, e a própria obra de arte. “Poeta é o homem que alcança uma melodiosa expressão verbal de emoções genuínas ou imaginadas”, Borges afirmaria em um escrito de 1955, continuando em um tom resignado: “É evidente que não pertenço a esta estirpe, e assim estou obrigado a descrever as circunstâncias em que se

⁵⁹ Para uma discussão recente e mais aprofundada sobre a relação entre arte e religião na modernidade, que ofereça uma bibliografia mais vasta, ver Rowan Willians, “God and the artist”. In: _____. *Grace and Necessity: reflections on art and love*. Harrisburg: Morehouse, 2005, 134-170.

⁶⁰ BORGES, J. L. “Walt Whitman. *Folhas de Relva*”. In: _____. *Prólogo com um Prólogo de Prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. OC [edição brasileira], vol. 4, p. 180-4. “En una polémica de café sobre la genealogía del arte, sobre los diversos influjos de la educación, de la raza y del medio ambiente, el pintor Whistler se limitó a decir: *Art happens* (El arte sucede), lo cual equivale a admitir que el hecho estético es, por esencia, inexplicable. Así lo comprendieron los hebreos, que hablaban del Espíritu; así los griegos, que invocaban la musa”.

produziram tal ou qual emoção”.⁶¹ Esta mesma atividade mediadora, porém, não deixa de ser a função do artista, no campo de possibilidades em que transitamos.

Pois ela pressupõe uma sobreposição de impedimentos, constrangimentos e obstáculos à comunicação do sentimento poético, que antes ressalta, do que elimina, a necessidade de transpor uma distância. Os “laboriosos procedimentos” a que se refere Borges seriam os cuidadosos, delicados, e, por vezes, desajeitados movimentos de uma aproximação ao objeto do desejo, culminando na iminência de um encontro fulgurante, mas de uma luz que já se apaga ao iluminar todo o mundo concreto, deixando apenas a lembrança de seu brilho. Neste ponto, a epifania difere da revelação mística apropriada pelo missionário como verdade a ser difundida. Pois ela diz respeito exatamente àquilo de que o sujeito não pode tomar posse; e, portanto, a um fenômeno que devolve o poeta, ou o ensaísta e prosador que aspira à poesia, à condição de aspirante a poeta, embora por um momento, por mínimo e trabalhoso que seja, ele se torne aquilo que deseja ser.

Cria-se o ciclo que vai da privação ao arrebuo sentimental, e deste de volta à privação. Mas o universo de procedimentos e conquistas, entre uma coisa e outra, não deve ser ignorado. Ele implica humildade e modéstia; ele estimula a gentileza e a cortesia; ele demanda esforços e improvisos; está fadado ao fracasso e ao recomeço. Tudo isto traz à tona, mais uma vez, a discussão sobre as expectativas relacionadas à arte no modernismo. As vanguardas imaginaram um mundo em que a arte e a realidade fossem plenamente coincidentes, e então, segundo Borges, projetaram utopias que sofriam de um megalomaniaco irrealismo; já o *Aleph* pode ser uma imagem grandiosa, mas o alcance de determinadas experiências estéticas, vinculadas às circunstâncias de sua emergência, pode ser bem menos ambicioso. Entre os pólos do cômico e do cósmico, minúsculos episódios são capazes de desvelar uma passagem, ao mesmo tempo em que devolvem as coisas à esfera de uma “desgraçada” mundanidade cotidiana.

Mas, para evitar mal-entendidos, é preciso enfatizar que a simplicidade não é entendida como instrumento suficiente na composição do objeto artístico, de acordo com estas reflexões. Um conto ou poema simples podem ser só um conto vazio ou um poema banal. Dizer que a arte *acontece* é pressupor acontecimentos autênticos, por frágeis que sejam, que nenhum artifício seria capaz de simular a

⁶¹ BORGES, J. L. “Anotación”. [Nueve Poemas. Buenos Aires: Ediciones ‘El Mangrullo’, Impr. Francisco A. Colombo, 1955]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-55*, p. 325-6.

partir do nada. Mas que, uma vez ocorridos, no plano concreto, ou no terreno da imaginação, requerem um meticuloso trabalho de composição, para serem apresentados em sua autenticidade. A convergência do mundano e do verdadeiro, em que se dá a articulação entre confusão e mistério, a percepção de um ritmo equivalente à desordem, seria, portanto, um acontecimento *real*. Desde que a realidade seja tomada como o lugar de interseção entre a vileza e a graça, entre a corrupção e a harmonia. Esta constatação demanda um breve rodeio, para ser aproveitada.

Enfim, Borges não era Walt Whitman, que por sua vez quis ser “Walt Whitman” e não foi “Walt Whitman”. O que pressupõe uma relação de identidade e diferença, de aproximação e afastamento, como em uma sucessão de “Almotásims”, no espaço e no tempo de uma biblioteca ilimitada. Mas as alusões, procedimentos e trama de “El Aleph” indicam ainda a inclusão de Dante na lista concernente à narrativa.⁶² O nome da mulher amada pelo protagonista, o movimento de descida ao sótão, e algumas das constatações precedentes, tornam inevitável a menção à *Divina Comédia*; assim como o fato de que Borges, em um ensaio de 1949, tenha se referido à obra como um desenho mágico, uma “figura”, da qual “nada do que há na Terra está dela excluída”, alcançada pelo poeta pela via do sentimento amoroso. Isto cria a oportunidade de introduzir, no argumento desta etapa, um novo diálogo crítico, através do qual possa ser possível recuperar assuntos já tratados. Devo apresentá-lo de modo breve, talvez apressado, no intuito de não exigir demais da disponibilidade do leitor, mas deixando uma abertura para possíveis desdobramentos e debates, a serem suscitados pelo tema.

Pois, para quem, como no meu caso, entrou em contato com o poema de Dante sobretudo por intermédio dos ensaios de Erich Auerbach, a questão do realismo na representação literária se impõe a partir do momento em que a *Divina Comédia* é mencionada.⁶³ O problema já terá surgido em outros momentos da pesquisa, quando, por exemplo, tratou-se de sugerir uma possível insuficiência interpretativa de duas vertentes na avaliação da obra de Borges. Uma elogiava a

⁶² O assunto foi abordado por Jon Thiem, em “Borges, Dante and the poetics of total vision”. (*Comparative Literature*, vol. 40, n. 2, 1988, p. 97-121), e Leopoldo Bernucci, em “Biografia e visões espaciais: Borges e Dante. IN: *BORGES no Brasil*. Organizado por Jorge Schwartz. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 77-99.

⁶³ Refiro-me, em especial, ao ensaio sobre Dante incluído no *Mimesis*, de 1946, que se sobressai como eixo de articulação da obra mais conhecida de Auerbach (cf. “Farinata e Cavalcante”. In: AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 151-176).

perfeição formal de seus relatos, raciocínios e cosmologias, destituídas de todo *elemento humano*, gerando uma fantástica sensação de irreabilidade; a outra os rejeitava por negligenciarem fatores sócio-históricos, cuja representação seria o dever do escritor. Sobre a primeira, ficou assinalada a tendência a ignorar traços paródicos ou satíricos, presentes nos contos analisados, bem como a chave alegórica, em que a eliminação do elemento humano do artefato literário correspondia a uma equivalente redução no âmbito da sociedade e da história. Quanto à segunda, ao transformar a realidade histórica, empírica, na matriz normativa da *mimesis*, operaria com a mesma precipitação e parcialidade.

Neste quadro, o Dante de Auerbach surge como o portador de um “sentimento de realidade” que configura o terreno, o concreto, o real e o histórico como componentes internos da obra, não como referências externas específicas, determináveis empiricamente. E o faz através de um aprofundamento na temporalidade e na individualidade, que vê o mundo como lugar de feitos, fracassos e esforços cotidianos, cada um, isoladamente, sem propósito e sem significado, mas reunidos, sob o olhar do poeta, em uma “totalidade que não é completude”, que torna significativos minúsculos atos e gestos de seus personagens, inserindo-os em um plano universal (mas que só pode ser apreendido via detalhes e pormenores dispersos). Em Dante, segundo Auerbach, o além é palco da história, viva e pulsante, cômica e trágica, que mistura os estilos na apresentação de história de cada um. Suas criaturas não deixam de ser baixas, vis e corrompidas; habitam infernos populosos e desgovernados; são movidos por vícios e paixões, desejos e mesquinhas; o disparate é a regra, não a exceção na *Divina Comédia*. Mas tudo isso seria descrito com tal intensidade, que o meramente corriqueiro adquire a plenitude de sentido conferida à totalidade do orbe. Enquanto esta totalidade, por ser apenas entrevista via episódios singulares, é ao mesmo tempo fragmentada e incompleta, demandando a experiência poética para ser apreendida.

Recentemente, o sociólogo Leopoldo Waizbort se encarregou de investigar os fundamentos do pensamento de Auerbach, e expor algumas de suas implicações para uma crítica literária informada por esta noção de realismo. Entre elas está a proeminência do método comparativo, uma dedução que creio ter

aproveitado no decorrer deste trabalho.⁶⁴ Quero ressaltar ainda dois pontos comentados por Waizbort, em função de sua relevância para a minha pesquisa: o lugar que as escrituras ocupam no *Mimesis* de Auerbach, como passagem do lendário para o histórico, com ênfase na intensidade da experiência individual, em suas humilhações, vacilações e alegrias; e o modo como o filólogo vê, na outra ponta do livro, a literatura do século XX permeada pela sobreposição de comentários a pequenos episódios, misteriosos e significativos, recuperados pela consciência rememorante, que busca fixar significados, ao mesmo tempo em que os está sempre perdendo.

O brilho que, em instantes privilegiados, atinge estes focos de atenção, assemelha-se a uma insinuação daquela luz que abrangia a totalidade em Dante. Inclusive porque qualquer fato cotidiano, qualquer episódio terreno, qualquer episódio do orbe, podem vir a receber seus reflexos, por mais irrisório que seja. Mas, em sua precariedade, estes acontecimentos fogem a abordagens diretas, requerendo movimentos insinuantes e cautelosos de aproximação, capazes de detectar matizes de luz e de sombras. São momentos de esclarecimento, indissociáveis da iminência de sua dissolução; e acompanhar o apagamento desta claridade é sentir um profundo e desafortunado amor por aquilo que se está perdendo, às vezes transformado em entusiasmo, por uma inesperada revelação, às vezes margeando a depressão, porque estamos diante as portas da lei de Kafka. Em nenhum destes extremos, porém, resolve-se o contínuo movimento da aproximação e da distância. Talvez, por isso, não seja muito correto exagerar os milagres do passado. No final das contas, segundo Borges, nem Dante, o indivíduo, teria sido “Dante”, o símbolo, aquele que o desafortunado amante de Beatriz queria ser.

Pois todos estes fenômenos convergem para um entendimento da condição humana como marcada pela carência e pelo desejo, pela perplexidade e pela iluminação, pelo infortúnio e pela felicidade. Ao menos era isto que Borges parecia ter em mente quando, em 1955, escreveu “Infierno, I, 82”, texto publicado na revista cubana *Cielón*, e depois recolhido em *El Hacedor*. O primeiro parágrafo

⁶⁴ A segunda e a terceira parte do livro correspondem, respectivamente, a um exame da influência de Auerbach na elaboração da obra crítica de Antonio Candido, tendo como principal enfoque a noção de realismo, e a um estudo mais diretamente voltado para aspectos do pensamento do filólogo alemão. (cf. “Senso das coalescências e sentimento da realidade” e “Extraprograma: filologia e sociologia”. In: WAIZBORT, L. *A Passagem do Três ao Um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 87-264 e 265-320).

se refere à história de um leopardo, ao qual teria sido concedido, em uma noite do século XII, o entendimento do próprio destino e posição no orbe, para que depois ele acordasse novamente ignorante e bestial, “porque a máquina do mundo é demasiado complexa para a simplicidade de uma fera”. Transcrevo o segundo e último parágrafo:

Anos depois, Dante morria em Ravena, tão injustiçado e tão só como qualquer outro homem. Em um sonho, Deus lhe declarou o secreto propósito de sua vida e de seu labor; Dante, maravilhado, soube por fim quem era e o que era e abençoou suas amarguras. A tradição refere que, ao despertar, sentiu que tinha recebido e perdido uma coisa infinita, algo que não poderia recuperar e nem mesmo vislumbrar, porque a máquina do mundo é complexa demais para a simplicidade dos homens.⁶⁵

Na mesma coletânea, há um outro escrito curto, intitulado “Paradiso, XXXI, 108”, que se inicia com as seguintes palavras: “Diodoro Sículo conta a história de um deus despedaçado e disperso. Quem, ao andar pelo crepúsculo ou ao tentar lembrar-se de uma data, não sentiu alguma vez ter perdido uma coisa infinita?”. Ambas as passagens foram redigidas na mesma época, após um período de deprimente evolução da cegueira de Borges. Ou seja: o infinito mundo que ele havia entrevisto em “El Aleph” estava se apagando diante de seus olhos. Só lhe restaria, mesmo, a memória deste mundo, exaltada em versos e pequenos poemas em prosa, nos quais eram também reafirmados o estupor causados por seu desaparecimento.

Afinal, Borges, com suas idiossincrasias e veleidades, sua soberba e auto-suficiência, suas inclinações moralistas e frustrações pessoais, possuiria uma qualidade independente de tudo isso: era um poeta, um apaixonado, um místico. Ou então queria ser um poeta, o que o colocava no meio do caminho entre o idiota cômico e o cantador do cosmos; queria ter vivido grandes paixões, embora sua vida houvesse sido uma estúpida sucessão de mesquinharias; queria intimar com os pobres mistérios do mundo, apesar de ter-se dedicado a parodiar a opulência de

⁶⁵ BORGES, J. L. “Inferno, 1, 32”. In: _____. *O Fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. OC [edição brasileira], vol. 2, p. 205. “Años después, Dante se moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño, Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor; Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartó compleja para la simplicidad de los hombres”. BORGES, J. L. “Infierno, I, 32”. In: _____. *El Hacedor*. OC. Vol. 2, p. 196.

seus exageros. Nos poemas de sua juventude, esta característica está presente; nos ensaios subseqüentes, ela ameaça converter-se em fanatismo e mania ideológica; mas, já em *Evaristo Carriego*, é contrabalançada por uma moderação do temperamento, para a qual a delicadeza e o arrebatamento não seriam termos excludentes.

De 1930 em diante, contudo, o encaminhamento de sua carreira nesta direção foi interrompido. Vieram a crise econômica, a década dos tumultos, a época da infâmia. Vieram os Monk Eastman, os Pierre Menard, os enciclopedistas de Tlön. Aquele Borges ressurgiria, neste intervalo, em “Acercamiento a Almotásim”, mas justamente quando o avanço de obstinados programas de purificação racial, ou etéreas idéias de pacificação do planeta, tomaram conta dos debates, da imaginação e da literatura corrente, em particular da imaginação e da literatura de Borges. Enquanto isso, a sátira, de cunho moralizante, e a alegoria, de fundo paranóico, foram os gêneros com os quais ele operou. A partir de 1945, ele vê novamente circunstâncias favoráveis ao idílio, o compadecido resgate de tempos passados. Mas, na ordem – na desordem – do mundo que então se instalava, seus maiores esforços seriam os de fixar, por frustrante que fosse, a experiência de uma visão orbe, como lugar do “sempre alegre e sempre deprimente *pathos* da travessia terrena” (a expressão é de Auerbach), objeto de sua grande lástima, de sua enorme veneração.

Deste modo, parece-me correto afirmar que o prospecto de uma cegueira progressiva, e geneticamente herdada, foi uma das motivações para a escrita de “El Aleph”. Mas creio haver outra, vinculada a estes desdobramentos políticos, que também merece atenção. Foi constatado um resgate de temas místicos nos artigos, entrevistas e narrativas de Borges, que se dá paralelamente ao desfecho da Segunda Guerra; observou-se uma conexão possível entre estes temas e a imagem do mundo decorrente da nova conjuntura. A vitória dos Estados Unidos sobre a Alemanha teria sido a vitória de uma doutrina, eticamente embasada, sobre outra, que buscava a transfiguração estética do mundo. E, na medida em que a universalização do *ethos* capitalista gera uma sociedade de sujeitos perdidos e atomizados, procurei indicar, neste capítulo, como a poética oferece alternativas de amparo à solidão do indivíduo, lançado em uma vã jornada de salvação pessoal. Porém, resta a pergunta, cujo debate complementa estas últimas observações: por que escrever poesia – e com tal urgência – tendo em vista as

atrocidades cometidas em nome de uma vida mais bela e heróica? É o caso de se indagar, portanto, o que justifica, e até mesmo demanda, a emergência de uma voz poética em um mundo depois de Auschwitz.

A melhor resposta que conheço está em um breve ensaio de G. K. Chesterton sobre Leon Tolstoi, de 1904. Creio que basta parafraseá-lo, com certo respeito por sua construção, nuances e modulações, para expor um tratamento do problema consonante com o pensamento de Borges. Mas um par de apontamentos a respeito dos dois personagens envolvidos no texto por ser útil, para preparar sua exposição. Neste sentido, sobre Chesterton, vale notar que, em que pese a monotonia de seus contos, e seu apego a uma anacrônica credulidade, era um argumentador de rara perspicácia e recursos estilísticos. E, sobre Tolstoi, recordo a estatura intelectual, a autoridade ética e o poder de conformação estética que o levaram a assumir, no final do século XIX, uma aura de líder carismático e profeta visionário, quando peregrinos de todo o mundo viajavam até sua fazenda, Yasnaia Polyana, em busca de conselhos práticos e iluminação do espírito.

E, referindo-se justamente àquela justificável relevância de Tolstoi no panorama cultural da época, Chesterton inicia seu comentário.⁶⁶ Ele afirma que a dimensão de tal influência não podia ser medida nem pelos romances do escritor, por esplêndidos que fossem, nem pelo conteúdo ético de seus preceitos filosóficos. Mas sim por notícias chegadas do Canadá, onde uma seita de cristãos anarquistas, exilados da Rússia, havia libertado todos seus animais, professando a imoralidade de possuí-los ou controlá-los. Isto, para Chesterton, trazia antes de tudo uma lembrança de como o mundo era recente e jovem; todo tipo de inédita teoria, toda espécie de filosofia de vida ainda estavam por surgir, sem importar o que dissessem ou pensassem os políticos da época, no conforto de seus gabinetes, confiantes na permanência e estabilidade de seus paradigmas. Pois estas teorias, estas fantasias, ele acrescenta, eram vias de acesso à única felicidade concebível sob o sol: o entusiasmo. Algo que no século XVIII recebera o nome de loucura, e que os gregos antigos atribuíam à presença de um deus.

A atitude da seita dos Doukhabours, por outro lado, chamava-lhe a atenção não somente pelo exaltado heroísmo, como também – ou em especial – pela consistência com que fora executada. Ela demonstrava como um princípio moral

⁶⁶ CHESTERTON, G. K. “Tolstoi” [1904]. In: CHESTERTON, G. K. *Collected Works V: Family, Society, Politics*. San Francisco: Ignatius Press, 1987.

podia ser posto em prática e levado às últimas conseqüências lógicas, sem prejuízo da *coerência teórica* no confronto com a realidade. E, neste ponto, embora não houvesse conexão direta entre os sectários do Canadá e o pensador russo – a não ser a nacionalidade de origem –, Tolstoi surgia como o melhor exemplo do gênio em posse de uma visão de mundo sólida, consistente e incorruptível (sua capacidade de aplicá-la a extensos romances, de arquitetura impecável, só reafirmaria a fortaleza de seu caráter). Nele, opiniões sobre cada assunto, e juízos sobre qualquer fato, floresciam como que naturalmente, brotando do solo de uma convicção serena, de maneira que tudo podia ser abarcado por seus princípios, e incorporado à demonstração de sua doutrina. Tolstoi era um evento em si mesmo, no espectro de variações do humano. A tal ponto que Chesterton acrescenta: “Quando lidamos com um formador de opiniões desta consistência [*a body of opinion like this*], estamos lidando com um incidente na história da Europa infinitamente mais importante que o surgimento de Napoleão Bonaparte”.

Então, o ensaio passa a tratar do significado do surgimento de um Tolstoi no espectro ampliado de sua repercussão histórica. O assunto interessa, em primeiro lugar, segundo o comentarista, por favorecer uma reflexão sobre a atitude dos modernos diante da religião. Seria uma demonstração de que a denúncia do sentimento religioso como estimulante do fanatismo, proclamada por céticos e secularistas, era de uma perversa parcialidade: a religiosidade podia ser banida da face da terra, e ainda assim existiriam teorias e filosofias suficientes para povoar o mundo de fanáticos. Segundo Chesterton, o caso dos Doukhabours e o de Tolstoi seriam exemplares. Os militantes sectários partiam da idéia, independente de toda teologia, de que devemos amar ao próximo e não usar a força contra ele – donde se deduzia a imoralidade das bolsas de couro e dos carros puxados a cavalo. O segundo negara todas as igrejas, e todos os livros sagrados, para fundar um sistema moral purificado e cristalino, declarando também o amor como instrumento de reforma da sociedade, e concluindo logicamente que não devemos deter um homem que esteja espancando uma criança sob nossos olhos (Chesterton remete a implicações da doutrina da não-resistência ao mal, fundamento de algumas vertentes políticas pacifistas).

A lista prossegue com teorias científicas que, levadas às últimas conseqüências lógicas, resultariam em fogueiras inquisitórias de magnitude ainda

desconhecida; e ideais de transfiguração da vida em obra de arte, cujas evoluções estavam ainda por ser descobertas. “Há estetas modernos que se exporiam ao perigo como Adamitas se pudessem fazê-lo de modo elegante”, afirma o autor. “Há moralistas modernos, de inclinações científicistas, que queimariam vivos seus inimigos, e estariam bem contentes de poder fazê-lo através de algum novo procedimento químico”. Surgia aqui, portanto, em 1904, o tema da cumplicidade entre o suicídio e a devastação, entre a contenção apolínea e a dispersão dionisíaca, que o levaria a ter uma leitura particular dos acontecimentos que antecederam a Segunda Guerra.

Afinal, religião e fanatismo estavam longe de ser uma dupla exclusivista. Tampouco os excessos da ciência ou da estética eram equivalentes a desdobramentos necessários e inevitáveis do sentimento religioso, de modo geral. E, nem por isso, qualquer religião em particular seria um remédio para os delírios da intransigência: afirmá-lo comprometeria todo o argumento do ensaio. Desde logo, no último parágrafo, Chesterton faz outro movimento, que legitima a inserção do texto como resposta à questão antes mencionada. Creio que a passagem merece uma citação integral:

A verdade é que Tolstoi, com seu imenso gênio, com sua fé colossal, com sua vasta intrepidez e seu vasto conhecimento da vida, é deficiente em uma faculdade e em uma faculdade apenas. Ele não é um místico: e desde logo ele tende a enlouquecer. Fala-se das extravagâncias e frenesias produzidos pelo misticismo: eles são apenas uma gota no oceano. No geral, e desde o início dos tempos, o misticismo manteve os homens sãos. O que os levou à loucura foi a lógica. É significativo que, com tudo o que já foi dito sobre a excitabilidade dos poetas, até hoje apenas um poeta inglês enlouqueceu, e enlouqueceu por causa de um sistema lógico de teologia. Foi Cowper, e sua poesia retardou-lhe a insanidade por muitos anos. Então a poesia, na qual Tolstoi é deficiente, tem sido sempre algo tônico e sanativo. A única coisa que afastou os homens dos extremos da sociedade secreta e do navio pirata, do clube noturno e da câmara letal, foi o misticismo – a percepção de que a lógica é enganadora, de que as coisas não são o que parecem.⁶⁷

⁶⁷ “The truth is that Tolstoy, with his immense genius, with his colossal faith, with his vast fearlessness and vast knowledge of life, is deficient in one faculty and one faculty alone. He is not a mystic: and therefore he has a tendency to go mad. Men talk about the extravagances and frenzies produced by mysticism: they are a mere drop in the bucket. In the main, and from the beginning of time, mysticism has kept men sane. The thing that has driven them mad was logic. It is significant that, with all that has been said about the excitability of poets, only one English poet ever went mad, and he went mad from a logical system of theology. He was Cowper, and his poetry retarded his insanity for many years. So poetry, in which Tolstoy is deficient, has always been a tonic and sanative thing. The only thing that has kept the race of men from the mad extremes of the convent and the pirate-gallery, the night-club and the lethal chamber, has been mysticism – the belief that logic is misleading, and that things are not what they seem”.

A partir daqui, prossigo com minhas deduções. Sendo, a primeira delas, a de que a mística e a poesia operariam no campo da política por *via negativa*, como tratamento da obstinação ideológica, inclusive aquela que nasce dos mistérios da terra, mas se projeta para a formulação de cosmologias. Elas geram uma exaltação indissociável do despojamento, uma conquista que presume a perda, e só na iminência da renúncia chega realizar-se. Assim como, em um universo caótico e sem sentido aparente, sugerem a afirmação de uma ordem subjacente a todas as coisas, mesmo sem poder fixá-la em uma imagem estável, e submetendo-a ao curso do tempo. Neste caso, são também negações, mas da falta de sentido e significado do mundo, por mais efêmeras, por mais desalentadoras que sejam suas aparências.

Em termos de organização social, nada se constrói a partir da mística e da poesia. Elas deixam de ser o que são se isto acontecer. Mas o que elas impedem que ocorra – a aplicação de estruturas lógicas à realidade – é o que está em jogo. De acordo com esta leitura, os campos de concentração teriam surgido de notáveis deficiências nesta área, e de uma confusão generalizada sobre a perfectibilidade do mundo, causada por razões econômicas, sociais e políticas, que explicariam porque, durante tantos anos, a poesia não tinha lugar nem condições de manifestar-se. Refeitas estas condições, porém, o resgate da voz poética era uma medida profilática: tratava-se de apontar uma beleza que, de forma precária e preciosa, nos reconcilia com a imperfeição do mundo. Até porque a liberdade novamente conquistada não continha, a princípio, nada de poético – muito pelo contrário. E resignar-se à falta de sentido do mundo implicaria o risco de um enlouquecimento mais solitário e menos entusiasta, cujos sintomas são a catatonia e a depressão.

É provável que, ao escrever “El Aleph”, Borges estivesse mais dedicado a reconciliar-se consigo mesmo e com as próprias imperfeições. Mas desde que, em sua juventude, a amargura e o desencanto com a realidade imediata o levaram a redigir manifestos políticos de caráter fantástico, ele sabia que este processo implica um cuidado de si, que possui ressonância social. Ele era mortal; estava ficando cego; as mulheres o ignoravam; ele nunca tinha sido um poeta. Em maior ou menor grau, todos estes são motivos para que a pessoa se revolte e enlouqueça, a não ser que consiga manter a sanidade através de gesto de renúncia, de despedida, que é igualmente um gesto de adoração. O que, em um quadro

ampliado, seria um movimento de aceitação da morte, atrelada a uma exaltação da vida, o ato de reter e deixar partir uma coisa infinita, isto é, o mundo. A reconciliação aconteceu: mas apenas no breve intervalo da escrita de um parágrafo ou dois, em que ele foi Dante, foi Walt Whitman, foi alguém que Dante e Walt Whitman teriam desejado ser. Depois – o que podia ser um tanto revoltante – ele voltou a ser Jorge Luis Borges.

Este Jorge Luis Borges, em 1948, elaborou um ensaio sobre Quevedo. Quevedo, um poeta do século de ouro espanhol, foi, de certa forma, o Tolstoi de Borges. Mas foi também um gênio cuja fama não teria se equiparado à do intelectual russo. O argentino então se perguntava por que a um escritor de tantos recursos, e inigualável dom verbal, havia sido reservado um reconhecimento apenas sectário, circunscrito a círculos de iniciados. Queria entender o que havia atrofiado a glória de um intelecto tão prodigioso. Uma das respostas, segundo Borges, estava em um ensaio de Chesterton sobre G. F. Watts, também de 1904. Onde está dito que a linguagem teve suas origens nos sentimentos humanos, não na técnica ou na ciência: “Nunca o entendeu assim Quevedo, para quem a linguagem foi, essencialmente, um instrumento lógico”, contrapõe Borges. Nem o temperamento do espanhol, nem sua literatura, acrescenta o comentarista, permitiam, ou sequer toleravam, o menor idiotismo, o menor desafogo sentimental. E, em parte, isto explicaria seu destino póstumo: o aplauso público é pouco indulgente para os que não fazem concessões desta ordem. Acima de tudo, porém, estava o fato de que Quevedo não teria oferecido, em sua obra, um símbolo que se apoderasse da imaginação das pessoas, atravessando o tempo com o renovado frescor dos clássicos, como os círculos infernais de Dante, a violência e a música de Shakespeare, o Quixote e seu fiel escudeiro, a baleia de Melville, os labirintos de Kafka. Ao que tudo indica, uma coisa (o símbolo) não vem sem a outra (os idiotismos, ou os desafogos sentimentais).

Borges, por sua vez, em um século de infâmias, desejou a fama, a glória e o aplauso, e quis criar um símbolo eterno, maravilhoso, impessoal. O pré-requisito, pelo menos, ele cumpriu, com fabricado esmero: escreveu um conto que é o desafogo sentimental, solene e enternecido, de um idiota apaixonado. Trata-se da história de um modesto funcionário público, a quem um dia foi outorgada uma visão privilegiada da realidade, para que depois ele a difundisse entre os homens, ao proclamar que a guardava como um tesouro, sob a forma de uma preciosa e

precária lembrança, em meio à uma vida de humilhações, infortúnios e desassossego. Mas não temos como compartilhar o que ele viu naquele dia, a não ser através da mediação de um texto literário. De modo que o relato está hoje incorporado ao imaginário de muitos leitores antes pelo que oculta do que pela imagem de desvela. Nunca é demais repetir: “El Aleph” é um fracasso. E esta talvez seja a razão de seu sucesso, como símbolo de uma experiência com a qual, de uma maneira ou de outra, todos podemos nos identificar.

5.3

Bem Está o que Acaba Bem

...as you are now, in this place, always and forever – like a flaming light.

Lorrie Moore, “Which Is More That I Can Say About Some People”

As duas primeiras subdivisões deste capítulo foram dedicadas a textos de Jorge Luis Borges que, a meu ver, estão relacionados a transformações de longo prazo no cenário sócio-cultural da alta modernidade. Transformações estas cujo epicentro irradiador seria os Estados Unidos, a partir de onde influenciaram a sociedade e a cultura de outros países, com maior impacto na metade ocidental do globo, e crescente importância ao longo do século XX. No entanto, para finalizar o estudo proposto, será válido dar alguma atenção à situação específica da Argentina no pós-guerra, um tanto dissonante na comparação com a de outros países, onde a vitória dos Aliados proporcionou uma retomada de valores democráticos e liberais (em que pesem as alterações do modelo econômico capitalista decorrentes da crise de 1929). Enquanto, de modo contrário a esta tendência, em Buenos Aires instalou-se um governo em maior sintonia com ideais de organização estatal e soberania popular presentes na doutrina fascista, após um breve intervalo, entre o final da guerra e a efetiva ascensão de Juan Domingo Perón ao poder.

A discussão será feita no propósito de compreender-se a inserção de Borges neste contexto, na medida em que tal procedimento crítico revele alguma pertinência. Devo ressaltar desde já, porém, que esta será uma etapa mais breve, por dois motivos principais.

O primeiro se refere às dimensões que a exposição dos resultados da pesquisa assumiu até este momento; parece-me que seria pouco apropriado estendê-la ainda mais no sentido indicado. Inclusive porque não disponho de conhecimentos, e recursos documentais ou bibliográficos, para fazê-lo, em particular no que se refere à evolução do ambiente político da Argentina no

período.⁶⁸ O que nos leva ao segundo motivo: creio que a própria obra de Borges não oferece pontos de conexão fortes com o assunto, o que, por um lado, é confirmado pela escassez de estudos mais diretamente voltados para o tema, e, por outro, pode ser desmentido por investigações futuras, ou estudos existentes, que não tive a oportunidade de ler. Mas, no geral, fico com a impressão de que o autor reproduziu, em seus poucos textos e comentários relativos ao assunto, os métodos utilizados para satirizar o fascismo italiano e o nazismo alemão, com as recorrentes acusações de estetização da realidade,⁶⁹ de banalização da violência,⁷⁰ e da degradação dos antigos padrões morais da pátria, “com a mera disciplina usurpando o lugar da lucidez”.⁷¹

Seria estéril iniciar agora um debate sobre até que ponto o regime de Perón foi, de fato, uma simples transposição de hábitos e estruturas desta natureza para o solo argentino. Deste modo, tudo o que poderia extrair destes artigos são confirmações de hipóteses trabalhadas anteriormente, relativas a aspectos do pensamento e da literatura de Borges. Daí a necessidade de uma justificativa para a introdução do tema. E, segundo o propósito desta seção, ela está em aspectos biográficos da trajetória profissional do autor. Pretendo, posteriormente, indicar como a abordagem articula-se ao capítulo como um todo, tendo em vista a repercussão dos fatores nele analisados na carreira de Borges; a princípio, deve ser lembrada a situação em que ele se encontrava neste contexto.

Refiro-me ao fato de que, mesmo já tendo um ou outro relato publicado no exterior, e tendo alcançado certo prestígio local, Borges não possuía então nenhum rendimento substancial e regular proveniente do ofício literário. Contava, portanto, com o salário recebido na biblioteca Miguel Cané, para dar conta de ao menos algumas despesas domésticas. Não se trata de exagerar a penúria de sua família, mas as circunstâncias que o haviam levado a aceitar o emprego também não tinham mudado desde então. Elas eram resultantes de um processo de decadência financeira e social sofrido por outras famílias *criollas* da época,

⁶⁸ Para uma introdução ao tema, que remeta a documentos e outras referências bibliográficas, ver Carlos Altamirano, *Bajo el Signo de las Masas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

⁶⁹ Cf. BORGES, J. L. “L’Illusion Comique”. [Sur, Buenos Aires, n. 237, noviembre-diciembre de 1955]. In : _____. *Borges en Sur*, p. 55-57.

⁷⁰ Cf. BORGES, J. L. y CASARES, A. B. “La Fiesta del Monstruo”. In: BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*, p. 392-402.

⁷¹ BORGES, J. L. “Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores”. [Sur, Buenos Aires, año XX, n. 142, agosto de 1946]. In: _____. *Borges en Sur*, 303-304.

agravada pela crise econômica, e consolidada, no seu caso, pela morte do pai. Sem que, em nenhum momento, Borges tivesse demonstrado possuir energias ou talentos suficientes para revertê-lo, ou sem que a conjuntura, referente à expansão do capitalismo financeiro, favorecesse o uso de seus talentos e energias para este fim.

No intervalo de que tratamos, o ambiente político de Buenos Aires foi marcado pela incerteza quanto à forma de governo a ser adotada, após a deposição de Hipólito Yrigoyen. Vários presidentes se sucederam, alternando reformas de viés liberal com medidas de repressão autoritária, mas em nenhum dos casos assumindo o controle efetivo do horizonte de expectativas do país. Em 1943, um golpe militar criou as bases para a ascensão de Perón; ainda assim, acredito que, até 1946, Borges preservou suas esperanças no restabelecimento de um regime constitucional sólido, nos moldes dos projetos nacionais novecentistas, cuja versão argentina havia sido interrompida com os tumultos ocorridos durante o século XX. Vários manifestos por ele assinados na época proclamavam este desejo, o qual estaria, em parte, de acordo com o curso internacional, na defesa de paradigmas democráticos e liberais. Transcrevo uma passagem de um destes panfletos:

Nos campos de batalha, o nazismo está vivendo seus últimos momentos. Enquanto todas as nações com um senso da dignidade humana se uniram para aniquilar essa força do mal, nosso país foi conduzido ao isolamento por uma sucessão de governos dissociados da vontade popular (...) Como artistas e escritores conscientes do momento que passamos, lutaremos na medida de nossas forças para que se restabeleçam em nossa pátria as liberdades fundamentais.⁷²

Parece-me que a retomada deste paradigma poderia implicar a recuperação, na visão do autor, de valores e práticas da tradição britânica, que ele tanto estimava. Entre eles, uma ética do dever expressa em serviços prestados ao Estado, entendido como unidade política entre outras no plano internacional, mas capaz de articular seus cidadãos em um esforço progressista conjunto. De modo

⁷² “En los campos de batalla, el nazismo está viviendo sus últimos momentos. Mientras todas las naciones con un sentido de la dignidad humana se unieron para aniquilar esa fuerza del mal, nuestro país fue conducido al aislamiento por una sucesión de gobiernos divorciados de la voluntad popular (...) Como artistas y escritores conscientes de la hora, lucharemos en la medida de nuestra fuerza para que se restablezcan en nuestra patria las libertades fundamentales”. BORGES, J. L. [et. al.]. “Manifiesto de escritores y artistas”. [*Antinazi, Por una Argentina Libre y Democrática*, Buenos Aires, año 1, n. 5, 22 de marzo de 1945]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 347-9.

que um evento desta ordem poderia resolver também a situação financeira de Borges, caso lhe fosse destinado um cargo nesta estrutura, em reconhecimento de sua disposição a executar tarefas em benefício da pátria.

O diagnóstico pode ser confirmado pela reação de Borges ao ser nomeado diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, após a deposição de Juan Domingo Perón, em 1955. Na ocasião, ele declarou: “Creio que todos nós, argentinos, temos hoje um único dever, primordial e inescapável: superar receios e anistiar rancores, para unir-nos na fé e na esperança”.⁷³ O que remetia aos motivos centrais de “Tareas e destinos de Buenos Aires”, cuja análise, feita na seção 3.2, teve como propósito enfatizar o estilo negociador e as propostas de mediação contidas no discurso, atrelada à versão mais tradicional do nacionalismo. Deste modo, parece-me equivocado situar na década de 1950 uma possível metamorfose de Borges em um agente oficialista, conservador e patriótico; desde 1930 sua índole e suas reflexões o teriam inclinado nesta direção, embora circunstâncias históricas tivessem tornado a escolha anacrônica. De maneira que, quando isto aconteceu, um tanto tardiamente, à parcimônia de seu temperamento seria acrescentado um tom radiante e triunfalista: “Ressoam em mim poemas da revolução que logo sairão à luz”, ele afirmou em outra entrevista, intitulada “El flamante director de la biblioteca”. E logo adiante, nesta mesma matéria, dizia que todos seus futuros escritos, mesmo que se passassem na Finlândia, teriam alguma relação com os sucessos daquele ano. Mas que, para tanto, não pretendia recorrer a uma documentação copiosa, pois se Homero o houvesse feito, por exemplo, nunca teria escrito a *Ilíada*.⁷⁴

É perceptível o patetismo, o exagero e o ridículo de tais declarações. E mais evidente ainda, em retrospectiva, é a dissonância entre as expectativas de Borges e o futuro não muito distante do país. Perón retornaria ao poder, e a epopéia de revolução de 1955 nunca seria escrita. Mas isto já ultrapassa os limites desta pesquisa. Sobre o assunto, resta apenas apontar que, após o momento inicial de exaltação, Borges recuperou certa noção da conjuntura em que se situava, e de como nela ele seguia sendo uma figura um tanto deslocada, conforme persistissem

⁷³ BORGES, J. L. “[Entrevista]: Jorge Luis Borges rechazó el ‘salario del miedo’ de la dictadura”. [Crítica, 1º de octubre de 1955]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. 365-368.

⁷⁴ BORGES, J. L. “[Entrevista de Rafael R. de Stefano]: El flamante director de la biblioteca”. [Revista *Propósitos*, Buenos Aires, año V, n. 704, 3 de noviembre de 1955]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-1955*, p. p. 365-8.

as tensões, rancores e ódios da vida política local, mesmo que ele não estivesse isento de tê-los alimentado. Isto é o que se depreende de um bem-humorado comentário, registrado no diário de Bioy Casares em 1958, sobre o fato de ambos terem assinado um manifesto, junto a outros agentes políticos locais, que condenava os protestos contra uma visita de Richard Nixon à América do Sul, realizada naquele ano. “Parecemos um grupo de velhos *tories*”, observou então Borges. “De *old fogeys*”, complementou Bioy.⁷⁵

Mas, enfim, devo argumentar que o mais importante acontecimento no percurso profissional de Borges não foi a nomeação para um cargo estatal, mesmo que de certa importância, em 1955, e sim o início de sua atividade como conferencista, sete anos antes. Esta lhe renderia resultados mais substanciais e permanentes, tanto em termos materiais quanto no que se refere ao reconhecimento público (além de lhe ter proporcionado uma série de viagens pelo mundo, sempre acompanhado pela mãe ou outras mulheres, em função das dificuldades causadas pela cegueira). A atividade lhe conferia também uma nova identidade intelectual, em que ele se reconhecia com satisfação, tendo encontrado um lugar onde seus talentos e energias estavam de acordo com as necessidades do ofício, a tal ponto que ele viesse a realmente se destacar em sua execução. E isto implica a recuperação de questões trabalhadas no decorrer deste capítulo, na medida em que o êxito alcançado era de ordem pessoal, independente de maiores amparos ou estruturas do governo. Com isso, os sentimentos de solidão, estupidez e inutilidade, que Borges associava à escrita de contos como “La casa de Astérion”, seriam de repente atenuados, e até mesmo revertidos em seus contrários. De modo que, para entendermos este giro, é exatamente da imagem do escritor solitário, tíbio e inútil que devemos partir.

Tudo começou em 1946, quando, com a instalação do novo governo, ele foi destituído de seu posto na biblioteca Miguel Cané, sendo-lhe designado um cargo em um mercado de víveres, frutas e hortaliças. A manobra não devia ter outro propósito do que simplesmente demovê-lo de sua condição de funcionário público, conforme, como era de se esperar, ele se recusasse a assumir a nova função. É pouco provável que o próprio Juan Domingo Perón tenha se ocupado de propor a remoção; a idéia deve ter partido de algum membro do governo, que preservasse ressentimentos específicos em relação a Borges, aproveitando a

⁷⁵ Apud CASARES, A. B. *Borges*, p. 441.

oportunidade para a vingança e a humilhação. Tampouco o autor entendeu o episódio como um ato político sério, contra qualquer tipo de ameaça que ele pudesse representar, na posição em que se encontrava na biblioteca Miguel Cané. Desde o início, a maneira como o relatou de modo algum lhe conferia uma aura de martírio ou heroísmo, antes enfatizando a motivação mesquinha do gesto, atrelada ao que havia de insignificante ou inofensivo em sua própria atuação política. Tal como explicaria a um jornalista de Montevideu, em 25 de julho de 1946:

Como tenho a mania de assinar tudo aquilo que é assinável, aconteceu que assinei tudo quanto é manifesto que me trouxeram os amigos. Esses manifestos ingênuos em que se afirma que a verdade deve triunfar e que a liberdade é livre, como diz o camponês (...) Há poucos dias me mandaram chamar para comunicar-me que eu tinha sido deslocado de meu posto de bibliotecário para o de inspetor de aves – leia-se galináceos – em uma mercado da rua Córdoba (...) Disseram que não se tratava de uma questão de idoneidade, mas de uma sanção por eu andar por aí dando uma de democrático, e ostentando minha assinatura em tudo quanto é declaração que saía. Compreendi, então, que a idéia era me molestar ou simplesmente me humilhar.⁷⁶

O discurso compreende uma auto-representação pela via da ingenuidade, do senso comum, e de um perplexo estranhamento dos trâmites envolvidos, que Borges costumava manejar com destreza e engenho. Complementados por uma nota de ironia, não destituída de rancor, estes elementos foram mantidos em suas rememorações do caso, como esta que se segue:

Em 1946, um presidente de cujo nome não quero me lembrar subiu ao poder. Logo um dia depois, fui honrado com a notícia de que tinha sido “promovido” de meu cargo na biblioteca para o de inspetor de galináceos e coelhos nos mercados públicos. Fui à prefeitura para descobrir o que estava acontecendo. “Olhe aqui”, eu disse, “é um tanto estranho que, dentre todos na biblioteca, exatamente eu tenha sido considerado merecedor desta posição”. “Bom”, o funcionário respondeu, “você esteve do lado dos Aliados. Esperava o quê?”⁷⁷

⁷⁶ “Como a mí me da por firmar todo lo firmable, resulta que firmé cuanto manifiesto me trajeron los amigos. Esos manifiestos ingenuos en que se afirma que la verdad debe triunfar y que la libertad es libre, como dice el paisano (...) Hace pocos días me mandaron llamar para comunicarme que había sido trasladado de mi puesto de bibliotecario al de inspector de aves – léase gallináceas – en un mercado de calle Córdoba (...) Se me respondió que no se trataba de idoneidad sino de una sanción por andarme haciendo el democrático ostentando mi firma en toda cuanta declaración salía por ahí. Comprendí, entonces, que se trataba de molestarme o de humillarme simplemente”. BORGES, J. L. “[Entrevista]: Jorge Luis Borges, escritor que enorgullece a la Argentina, fue enviado a inspeccionar gallinas”. [Diário *El Plata*, Montevideo, 25 de julio de 1946]. In: _____. *Textos Recobrados 1931-55*, p. 350-2.

⁷⁷ “In 1946, a president whose name I don’t want to remember came into power. One day soon after, I was honored with the news that I had been ‘promoted’ out of the library to the inspectorship of poultry and rabbits in the public markets. I went to the City Hall to find out what it was all about. ‘Look here’, I said, ‘it’s rather strange that among so many others at the library I

Neste caso, é também possível que a ênfase em sua posição durante a guerra fosse um gesto de reconhecimento, já que, àquela altura, os Estados Unidos haviam se tornado o país de onde recebia mais convites para conferências e palestras. E, disto tudo, é possível inferir que o antagonismo de Borges em relação a Perón teve suas origens tanto em questões de princípios, quanto em circunstâncias mais prosaicas – e que as segundas tiveram certa relevância. Por mais que detestasse o novo líder, seus métodos e aquilo que ele representava, talvez Borges tivesse preferido preservar seu salário mensal, a fazer uma oposição mais aberta ao regime, caso lhe fosse permitido escolher. Emir Rodríguez Monegal conta como ele veio a converter-se em um símbolo da oposição ao peronismo de modo inesperado, tendo em vista a timidez, que o tornava pouco apto a este destino; e Edwin Williamsom ressalta a angústia provocada pelo desemprego, que teria durado vários meses, sem que nenhuma ocupação rentável surgisse para resolver o dilema.⁷⁸ Naquele instante, portanto, o importante era encontrar um trabalho, qualquer que fosse, que correspondesse a gastos diários, e a determinada noção de dignidade. Ou não exatamente qualquer trabalho: a princípio, dar aulas e palestras estava fora de questão.

Em um par de ocasiões, mencionei as dificuldades de Borges para falar em público. A primeira, quando notei que a difusão radiofônica de “Tareas y destinos de Buenos Aires” foi o mecanismo que lhe teria permitido fazer um discurso oral, para uma audiência mais vasta, sem ficar completamente desconcertado. A segunda, quando foi observada sua ausência no congresso do PEN Club de 1936, onde tais limitações ficariam sublinhadas, em contraste com a eloquência de F. T. Marinetti, Jules Romains, etc.. A estes nomes, podem ser acrescentados outros, que se tornaram objeto da antipatia da Borges, não somente por razões intelectuais ou políticas, mas também pela afetação oratória e exageros retóricos: Benito Mussolini, Adolf Hitler, Juan Domingo Perón. Todos eles personagens públicos capazes de encantar as massas, com afirmações magistrais e imagens impactantes, ostentando uma convicção inabalável em suas doutrinas, e integrando grandes

should be singled out as worthy of this new position’. ‘Well’, the clerk answered, ‘you where on the side of the Allies – what do you expect?’”. BORGES, J. L. *An Autobiographical Essay*, p. 244.

⁷⁸ Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Jorge Luis Borges: a literary biography*. New York: E. P. Dutton & Co., 1978, p. 193, e WILLIAMSON, E. *Borges: una vida*. Trad. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: seix Barral, 2006, p. 331 *passim*.

espetáculos forjados para causar uma sensação de intensidade e poder. Enquanto Borges sofria até mesmo de gagueira. Daí a hilaridade a que se referia na seguinte citação, extraída de um comentário sobre a conjuntura mencionada:

Eu agora estava desempregado. Muitos meses antes, uma velha senhora inglesa havia lido minhas folhas de chá e dito que em breve eu ia viajar, falar, e assim fazer grandes somas de dinheiro. Quando contei isso para minha mãe, nós dois demos risada, porque falar em público estava muito além de minhas capacidades. Neste contexto, um amigo veio socorrer-me, e fui nomeado professor de literatura inglesa na Associação Argentina de Cultura Inglesa. Convidaram-me também para dar aulas de literatura clássica norte-americana no Colégio Livre de Estudos Superiores.⁷⁹

Como se vê, nos temas dos primeiros cursos oferecidos por Borges repercute sua vinculação à tradição literária anglo-saxônica. Talvez o domínio que ele havia adquirido sobre o assunto ao longo da vida tenha contribuído para que ele se sentisse menos inseguro ao avaliar proposta. Mas a súbita conversão de Borges em professor e palestrante, que o levaria a ganhar dinheiro e viajar o mundo, não aconteceu sem ser precedida por instantes de tensão. Ele aceitou os primeiros convites por falta de alternativas, ou pelo menos assim divulgava o fato, pois viria a construir seus métodos e identidade como conferencista justamente a partir de uma inadequação pressuposta. E, permanecendo por enquanto no nível factual e anedótico, consta que Borges teria inclusive recorrido a um psicólogo, o dr. Kohan-Miller, por sentir-se cada vez mais atormentado com a aproximação da palestra de estréia (e que, em outras ocasiões, já havia procurado o médico, para resolver problemas de timidez em relação às mulheres). Recebeu então, segundo Williamsom, o conselho de tomar algo forte, uma *caña*, antes de seguir para o evento. Parece não haver registros de que ele de fato o tenha feito.

Mas também é pouco provável que a angústia e o pânico de Borges tenham sido apenas construções *a posteriori*, pensadas para criar um enredo, uma certa narrativa, tendo o episódio como material. A apresentação inicial no Colegio Libre demandou um longo trabalho na composição de um texto, para que ele se

⁷⁹ “I was now out of a job. Several months before, an old English lady had read my tea leaves and foretold that I was soon to travel, to speak, and to make vast sums of money thereby. On telling my mother about it, we both laughed, because public speaking was far beyond me. At this juncture, a friend came to the rescue, and I was made a teacher of English literature at the Asociación Argentina de Cultura Inglesa. I was also asked at the same time to lecture on classic American literature at the Colegio Libre de Estudios Superiores”. BORGES, J. L. *An autobiographical essay*, p. 244.

sentisse seguro durante a exposição oral. Mas o texto resultou longo demais, possivelmente monótono, após várias revisões e ajustes, e isto teria lhe impedido de já deixar preparadas as próximas palestras, o que também era motivo de ansiedade, na medida em que outros oito estavam previstas, sob o risco de exigirem esforços igualmente desmedidos e inúteis. Caso a primeira não fosse um fracasso definitivo e estrondoso. Utilizo a ênfase tal como ela surge nas memórias do autor:

Quando foi chegando a hora, fui ficando cada vez mais atordoado. Minha série de nove aulas seria sobre Hawthorne, Poe, Thoreau, Emerson, Melville, Whitman, Twain, Henry James, e Veblen. Escrevi a primeira. Mas não tive tempo de escrever a segunda. Além disso, pensando na primeira aula como o Juízo Final, achei que somente a eternidade viria depois. Mas ela correu até bem – milagrosamente.⁸⁰

Ou seja: ele chegou, leu o texto que havia preparado, e nenhuma catástrofe aconteceu. Maria Ester Vázquez relata que, dada a extensão do ensaio, a platéia realmente esteve à beira da monotonia, mas certa monotonia nunca deixaria de ser constitutiva da estratégia oral de Borges.⁸¹ Ademais, os milagres costumam ser simples, como dizia Chesterton: eles são simples porque são milagres. E, mesmo destituída de suas bases teológicas, a conduta do escritor britânico, e de seus personagens, seria incorporada por Borges, em suas falas, através das virtudes da simplicidade, do discernimento e da reflexão ponderada, na qual se insinuavam momentos de articulação das múltiplas referências isoladas, apontando para uma totalidade que não chega a completar-se, sem recair mais uma vez na fragmentação. Nisto, se configura um equilíbrio delicado, oscilando constantemente entre a afirmação e a negação da ordem.

Por outro lado, a terminologia empregada para retratar a ameaça de uma catástrofe – *doomsday*, o apocalipse, o juízo final – serve para nos lembrar de que se tratava de um texto sobre Hawthorne, cujo universo de iras e castigos também teve sua expressão secularizada na obra do escritor argentino, a se confirmarem minhas hipóteses das últimas seções. Estamos novamente, portanto, diante do problema de sua inserção em um mundo transtornado e sem limites, onde os expedientes retóricos da cortesia podem evitar a instalação do caos, guiando um

⁸⁰ BORGES, J. L. *An autobiographical essay*, p. 245.

⁸¹ VÁZQUEZ, María Esther. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 193.

cuidadoso trabalho de reunião de pontos dispersos, para que sejam criados vínculos e significados comuns, em meio à confusão generalizada.

Mais uma vez, refiro-me ao modo como Borges recorreu ao exemplo socrático, ao exemplo de Macedonio Fernández, para manejar a linguagem e delinear uma imagem de si. Porém, neste caso, mais propriamente através do uso da voz, e sem projetar-se em direção a um arrebatamento de igual intensidade à alcançada em suas frustrantes investidas como amante ou poeta. Seus discursos não atingiam os mesmos cumes do enlevo e da exaltação presentes em “El Aleph”; mas operariam com movimentos pendulares semelhantes, entre o cômico e o belo, entre o desconcerto e a desenvoltura, sem chegar a nenhuma das extremidades destes duplos, na prática de um estilo médio que remete a Montaigne, a articular o baixo e o elevado, com uma atitude mediadora. Sobre seus métodos e modulações ao executar os discursos, ficaram alguns testemunhos reveladores. Vejamos, primeiro, um registro de Bioy Casares:

Quinta-feira, 21 de julho (1949). Hoje, pela primeira vez, escutei uma conferência de Borges. Falou sobre George Moore. Falou com tanta naturalidade que me fez pensar que a dificuldade de falar em público devia ser fictícia. Não fala com ênfase de orador: conversa, raciocinando com liberdade e inteligência.⁸²

E, em segundo lugar, outra entrada do diário, quando a fama de Borges já estava mais difundida, embora houvesse os que não apreciavam seu estilo:

Sábado, 2 de abril (1960). Vou à biblioteca. Borges dá uma conferência sobre livros essenciais. Eu digo a mim mesmo: “Como estão equivocados os que afirmam que ele não fala bem: não fala com eloquência retórica, fala pensando e pensa com liberdade, com profundidade, com riqueza. Eu nunca poderia falar assim; pensar, diante de tanta gente escutando, assim.”⁸³

Por fim, há o relato de Rodríguez Monegal, mais detalhista em suas observações, sobre um conjunto de palestras presenciadas:

⁸² “Jueves, 21 de julio (1949). Hoy, por primera vez, oí una conferencia de Borges. Habló sobre George Moore. Habló tan naturalmente que me hizo pensar que la dificultad de hablar en público debía ser ficticia. No habla con énfasis de orador: conversa, razonando libre e inteligentemente”. CASARES, A. B. *Borges*, p. 35.

⁸³ “Sábado, 2 de abril (1960). Voy a la biblioteca. Borges da una conferencia sobre libros esenciales. Yo me digo: ‘Que equivocados los que afirman que no habla bien: no habla con elocuencia retórica, habla pensando e piensa con libertad, con profundidad, con riqueza. Nunca podría yo hablar así; pensar, ante mucha gente que escucha, así’. CASARES, A. B. *Borges*, p. 612.

A palestra tinha seu próprio ritual. Borges sentava-se muita quietamente, nunca olhando diretamente para a platéia e dirigindo seus olhos cegos para um ponto distante. Enquanto falava, ele costumava juntar as mãos em movimentos pequenos e precisos, como quem faz uma oração, ou discretamente as movimentava ao redor de si; palestrava em voz baixa, até um tanto monótona, como se fosse um padre ou um rabino (...) A imobilidade, o tom baixo, a concentração quase fanática nas palavras ditas – isto era a palestra, e não o usual histrionismo dos oradores (...) Em poucos anos, Borges se tornou um dos mais famosos palestrantes na região do Rio da Prata.⁸⁴

De modo que, pela via da deliberação racional, concentrada e lúcida, ele não deixava de alcançar uma espécie de transe em suas falas. Este é o ponto em que o indivíduo frágil e desajeitado dá lugar ao um explicador do cosmos. E, ao repetir estes gestos, com artificiosa espontaneidade, para públicos numerosos, o *half-wit* solitário e balbuciante viria a encontrar uma inédita felicidade. Isto é o que se depreende das páginas em que o assunto é tratado nas memórias do autor, talvez as mais alegres de toda a obra, por estarem despojadas do sentimento de lástima, nunca completamente dissociado da descrição do Aleph. E por não terem o aspecto irrealista dos pronunciamentos posteriores aos eventos de 1955, nos quais ele se comparava à figura de Homero. Elas partem de cômicos embaraços e constrangimentos; mas se encerram com estas palavras:

Então, aos quarenta e sete anos, vi uma nova e excitante vida abrir-se para mim. Viajei para cima e para baixo pela Argentina e pelo Uruguai, dando palestras sobre Swedenborg, Blake, os místicos persas e chineses, budismo, poesia gauchesca, Martin Buber, a Cabala, as *Mil e Uma Noites*, T. E. Lawrence, poesia medieval germânica, as sagas islandesas, Heine, Dante, expressionismo, e Cervantes. Ia de cidade em cidade, passando a noite em hotéis que nunca veria de novo. Às vezes minha mãe ou uma amiga me acompanhavam. Não apenas acabei ganhando mais dinheiro do que na biblioteca, mas tive prazer com o trabalho, e senti que ele me justificava.⁸⁵

⁸⁴ “The lecture had its own ritual. Borges sat very quietly, never looking directly at the audience and focusing his half-blind eyes on a distant spot. While lecturing, he would join his hands in small, precise movements of prayer or discreetly move them around; he would deliver his speech in a rather monotonous, low voice, as if he were a priest or rabbi (...) The immobility, the low tone, the almost fanatical concentration on the spoken words – all that was the lecture and not the usual histrionics of the orator (...) In less than a few years Borges has become one of the most successful lecturers in the River Plate area”. MONEGAL, E. R. *Borges: a literary biography*, p. 396.

⁸⁵ “So, at forty-seven years, I found a new and exciting life opening up for me. I traveled up and down Argentina and Uruguay, lecturing on Swedenborg, Blake, The Persian and Chinese mystics, Buddhism, *gauchesco* poetry, Martin Buber, The Kabbalah, the Arabian Nights, T. E. Lawrence, mediaeval Germanic poetry, the Icelandic sagas, Heine, Dante, expressionism, and Cervantes. I went from town to town, staying overnight in hotels I’d never see again. Sometimes my mother or a friend accompanied me. Not only did I end up making more money than at the library, but I enjoyed the work and felt that it justified me”. BORGES, J. L. *An autobiographical essay*, p. 245.

Poucas vezes Borges consentiu em escrever algo semelhante, que se que aproximasse de tal maneira da ostentação de um sucesso. Em parte, porque teve poucas oportunidades e motivações para tanto, mas também pelo cultivo do *understatement*, aliado ao hábito de falar de si mesmo usando estranhos símbolos e cifras. Em sua perspectiva, cogitar ter encontrado a própria justificação era de uma rara ousadia, requerendo palavras claras e diretas, mesmo sob risco de denotarem orgulho e altivez. O que dá a medida de como, naquela ocasião, ele teria descoberto em seu novo status profissional uma fonte não só de alegria, como também de dignidade.

No mais das vezes, porém, preservaria em seus textos as nuances dubitativas usuais, empregadas na composição de peças flutuantes e enigmáticas, mesmo as que igualmente se referiam àqueles desdobramentos biográficos. Isto está relacionado a uma postura que evita o comprometimento com afirmações sintéticas, ao mesmo tempo em que reúne, através da análise, um conjunto de referências, que indica uma via para a síntese. Tendo isto em vista, entendo que “Historia de los ecos de un nombre”, um ensaio de 1955, reencena os acontecimentos vividos por Borges a partir de 1946, mas nesta última chave, a que sobrepõe comentários e mais comentários a um fundo secreto e desconhecido, às vezes aproximando-se de uma revelação magistral do segredo, mas sempre recaindo mais uma vez na dispersão e na perplexidade.⁸⁶ Trata-se, de acordo com este enquadramento, de um texto autobiográfico, sobre as misérias e a grandeza de ser Jorge Luis Borges, ou os profundos desapontamentos e as comoções pontuais de sua trajetória. Mas tudo se passa como se ele estivesse falando de outra coisa.

De imediato, o ensaio se inicia remetendo à resposta de Deus a Moisés, relatada no livro do Êxodo, ao ser indagado a respeito de Seu nome: *Eu sou o que sou, Ehych asher ehych* (o ensaísta lembra que, para o pensamento mágico, ou primitivo, ou místico, os nomes não são símbolos arbitrários, mas parte vital daquilo que definem). Ele prossegue então com uma lista das variadas interpretações do nome de Deus, que, revelado, não é mais causa de conforto do que de desassossego para os homens. A teologia católica dele teria deduzido que somente Deus existe de fato: os homens, sem Deus, não são nada, enquanto Deus,

⁸⁶ BORGES, J. L. “Historia de los ecos de un nombre”. [Cuadernos por el congreso de la libertad de la cultura. París, noviembre-diciembre 1955, p. 10-12]. In: _____. *Otras Inquisiciones*. OC, vol. 2, p. 136-139.

sem os homens, é Deus. Por outro lado, para hebraístas como Martin Buber, a resposta seria um desvio, um irônico expediente divino para demonstrar o caráter vão da pergunta. Pois o verdadeiro nome de Deus estaria além da compreensão humana, e tudo o que esta poderia obter, ao indagá-lo, era uma maior desorientação da consciência e do pensamento. Borges finaliza este trecho, portanto, com a imagem de um mundo instável, onde ao transtorno causado pelo subterfúgio divino corresponde o desconhecimento, pelos indivíduos, do significado de seus próprios nomes. Neste contexto, é possível cogitar uma terceira interpretação, a de que Deus tampouco soubesse exatamente o que estava dizendo. Acrescente-se a relação, de identidade e diferença, entre o *Eu sou o que sou* de Deus, o idiossincrático *I would prefer not to* de Bartleby, e o *El hecho es que soy único* de Astérion. Para que, na seqüência, seja inserido no conjunto desta discussão o parágrafo central do ensaio:

Multiplicado pelas línguas humanas – *Ich bin der ich bin, Ego sum qui sum, I am that I am* –, o sentencioso nome de Deus, o nome que, a despeito de constar de muitas palavras, é mais impenetrável e mais firme do que os que constam de uma única, cresceu e reverberou pelos séculos, até que em 1602 William Shakespeare escreveu uma comédia. Nessa comédia entrevemos, muito lateralmente, um soldado fanfarrão e covarde, um *miles gloriosus*, que, por meio de um estratagema, consegue ser promovido a capitão. O ardil é descoberto, o homem é degradado publicamente, e então Shakespeare intervém e põe em sua boca palavras que refletem, como em um espelho caído, aquelas outras que a divindade pronunciou na montanha: “Não serei mais capitão, mas hei de comer, e beber, e dormir como um capitão; isto que sou me fará viver”. Assim fala Parolles e bruscamente deixa de ser um personagem convencional da farsa cômica para ser um homem e todos os homens.⁸⁷

Neste movimento, o texto se projeta em direção a uma síntese, a uma resposta ativa e digna, por parte da vil criatura singular, aos embaraços, constrangimentos e misérias da vida terrena. E, no recurso à oralidade, como

⁸⁷ BORGES, J. L. “História dos ecos de um nome”. In: _____. *Outras Inquisições*. Trad. Sérgio Molina. OC [edição brasileira], vol. 2, p. 142-5. “Multiplicado por las lenguas humanas – *Ich Bin der ich Bin, Ego sum qui sum, I am what I am* –, el sentencioso nombre de Dios, el nombre que a despecho de constar de muchas palabras, es más impenetrable y más firme que los que constan de una sola, creció y reverberó por los siglos, hasta que en 1602 William Shakespeare escribió una comedia. En esta comedia entrevemos, asaz lateralmente, a un soldado fanfarrón y cobarde, a un *miles gloriosus*, que ha logrado, a favor de una estratagema, ser ascendido a capitán. La trampa se descubre, el hombre es degradado públicamente, y entonces Shakespeare interviene y le pone en la boca palabras que reflejan, como en un espejo caído, aquellas otras que la divinidad dijo en la montaña: “Ya no seré capitán, pero he de comer y beber y dormir como un capitán; esta cosa que soy me hará vivir”. Así habla Parolles y bruscamente deja de ser un personaje convencional de la farsa cómica y es un hombre y todos los hombres”.

veículo da transformação do cômico no belo (utilizado também por Shakespeare em *Midnight Summer's Dream*, por exemplo), vejo repercutir a então recente experiência profissional de Borges. Mas, daí em diante, o autor como que se distancia novamente dos objetos de seu discurso, introduzindo um signo de separação, no que prometia ser o indício de uma identidade. Ele se refere a Jonathan Swift, que, velho, louco e moribundo, teria murmurado antes de morrer, não se sabe se com desespero ou com resignação: *I am what I am, I am what I am, I am what I am*. Comentário de Borges: “Nada mais patético que sua aplicação das misteriosas palavras de Deus”.

Por último, são rememoradas palavras supostamente ditas por Schopenhauer, na proximidade da morte, quando ele teria declarado que, se alguma vez se acreditara infeliz, isto teria acontecido em função de um equívoco. Ele não era o professor suplente que não havia obtido a titularidade, não era o acusado em um processo de difamação, não era o humilhado pelo desdém de uma namorada, não era o enfermo que não podia sair de casa – era o autor de *O Mundo como Vontade e Representação*, que tinha dado uma resposta ao enigma do Ser, da qual os pensadores dos séculos futuros se ocupariam. Borges cita a fala na íntegra, para depois fazer seu último comentário:

Justamente por ter escrito *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer sabia muito bem que ser um pensador é tão ilusório quanto ser um doente ou um desdenhado e que ele era outra coisa, profundamente. Outra coisa: a vontade, a obscura raiz de Parolles, a coisa que era Swift.⁸⁸

Assim como Borges foi o funcionário ofendido e o conferencista famoso. Além de ter sido o poeta dos subúrbios, o militante radical, o biógrafo de Carriego, o satirista de *hard guys*, o orador radiofônico, o autor de Pierre Menard. E o moralista paranóico, o detetive prosaico, o Minotauro atrapalhado, e o homem que escreveu “El Aleph”. Sendo que todas estas coisas são tumultos sobrepostos a outra, que chamamos de Jorge Luis Borges, sem que isto tenha um significado muito nítido ou estável. O próprio escritor, em seus jogos de identidades e diferenças, de união e separação, de equilíbrio e dispersão, terá nos subtraído a

⁸⁸ “Precisamente por haber escrito *El mundo como voluntad y como representación*, Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdenñado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad, la oscura raíz de Parolles, la cosa que era Swift”.

possibilidade de definir este nome que ecoa. Talvez a quantidade de comentários já existentes sobre sua obra decorra deste fator, que é também um convite à continuidade do trabalho interpretativo. À qual ofereço esta contribuição.